Departament d'Art i de Musicologia

LOCVS AMŒNVS

NÚM 22

Núm. 22, 2024, ISSN 1135-9722 (paper), ISSN 2014-8798 (digital), https://revistes.uab.cat/locus

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions

Departament d'Art i de Musicologia

Núm. 22, 2024
ISSN 1135-9722 (paper)
ISSN 2014-8798 (digital)
https://revistes.uab.cat/locus

LOCVS AMŒNVS

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
Bellaterra 2024

DADES CATALOGRÀFIQUES RECOMANADES PEL SERVEI DE BIBILIOTEQUES DE LA UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Locus Amœnus

Locus Amœnus / Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i de Musicologia. — Núm. 1 (1996)- . — Bellaterra (Barcelona) : Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 1996- . — Il. ; 30 cm

Anual

ISSN 1135-9722

I. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art i de Musicologia
1. Art — Història — Revistes
7(091)(05)

Consell de redacció
Anna Orriols, directora
Sol Enjuanes, secretària de redacció
Mercedes Gómez-Ferrer, Universitat de València
Elena Llorens, Museu Picasso de Barcelona
Immaculada Lorés Otzet, Universitat de Lleida; Institut d'Estudis Catalans

Comité científic
Peter Cherry, Trinity College Dublin
Francesc Fontbona, Institut d'Estudis Catalans
Robert Lubar, New York University
Didier Martens, Université Libre de Bruxelles
Carlos Reyero, Universidad Autónoma de Madrid
José Luis Senra, Universidad Complutense de Madrid
Amadeo Serra Desfilis, Universitat de València

Redacció
Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art i de Musicologia
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel. 93 581 13 70
Fax 93 581 20 01

Subscripció i administració
Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel. 93 581 17 15

Intercanvi
Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques
Secció d'Intercanvi de Publicacions
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

Maquetació
David Andreu Bach

Impressió
Reprodisseny

Edició
Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel. 93 581 21 31
https://publicacions.uab.cat/
sp@uab.es

ISSN 1135-9722 (paper)
ISSN 2014-8798 (digital)
Dipòsit legal: B. 5436-1996
Imprès a Catalunya
Printed in Spain

LOCVS AMŒNVS pot consultar-se en línia a: https://revistes.uab.cat/locus

Il·lustració de la coberta: adaptació d'un motiu gràfic del llibre d'Alfons Maseras, *Èglogues*, Barcelona: Oliva de Vilanova, 1918, el qual s'inspirà en el conegut relleu del *Tron Ludovisi* del Museu de les Termes de Roma.

LOCVS AMŒNVS es publica sota el sistema de llicències Creative Commons segons la modalitat Reconeixement (by). Reconeixement: heu de reconèixer l'autoria de manera apropiada, proporcionar un enllaç a la llicència i indicar si heu fet algun canvi. Podeu fer-ho de qualsevol manera raonable, però no d'una manera que suggereixi que el llicenciador us dóna suport o patrocina l'ús que en feu.

Encara que el català és la llengua oficial de LOCVS AMŒNVS, en la versió en paper no traslladem a aquesta llengua ni les paraules clau, ni els resums dels articles escrits en altres llengües.

Les opinions expressades, a excepció dels editorials, són d'exclusiva responsabilitats dels seus autors.

La política de revisió de la revista és per «doble cec», de manera que ni autors ni revisors coneixen la identitat de l'altra part.

LOCUS AMŒNVS té una periodicitat anual.

Les instruccions per als autors es poden consultar en línia a https://revistes.uab.cat/locus/about/submissions#authorGuidelines.

Índex

LOCVS AMŒNVS
Núm. 22, p. 1-240, 2024
ISSN 1135-9722 (paper)
ISSN 2014-8798 (digital)
https://revistes.uab.cat/locus

5-27 **Mirsa Acevedo Molina**
El laberinto de letras de los beatos Morgan y Valcavado: diagramas para ver, leer y recorrer

29-49 **Joan Carles Oliver Torelló**
I miracoli della pittura: las demostraciones pictóricas de Leon Battista Alberti en el contexto del nacimiento de la perspectiva

51-86 **Daniel Vilarrúbias Cuadras**
Mobles amb marqueteria a Catalunya: noves consideracions sobre un grup de peces d'influència italiana (ca. 1515-1518)

87-122 **Joan Bosch Ballbona; Rafael Cornudella**
Joan Gentilhom de Borgonya i el seu Pseudo (Joan Bigorra?)

123-141 **Juan Carlos Calvo Asensio**
El convento y la iglesia de las carmelitas descalzas de Teruel (h. 1659-1670): una obra de los arquitectos José Felipe Busiñac y Borbón, Juan Teresa y José Seber

143-166 **María del Mar Díaz González**
«Extraviado en Bélgica». La trayectoria expositiva de Darío de Regoyos en el área franco-belga (1882-1914)

167-188 **Emiliano Cano Díaz**
Ramon Casas: pintura social y compromiso político

189-206 **Andreu G. Veny i Miró**
L'obra escultòrica sacra de Miquel Vadell i Pastor a Menorca després de la Guerra Civil espanyola

207-221 **Sabina d'Inzillo Carranza de Cavi**
Robert Chester Smith (1912-1975) and Spanish furniture: An international look at types, materials and collections

223-240 **Rafael Ángel García-Lozano**
Luis Cubillo de Arteaga y el Colegio del Patronato de Protección a la Mujer de Zamora: repensar la arquitectura de internados

El laberinto de letras de los beatos Morgan y Valcavado: diagramas para ver, leer y recorrer

Mirsa Acevedo Molina
Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile
mirsa.acevedo@gmail.com
https://orcid.org/0009-0007-7142-2832

Recepción: 08/07/2024, Aceptación: 13/10/2024, Publicación: 24/12/2024

Resumen

En el presente artículo se estudian los laberintos de letras que se ubican como frontispicios en las copias del siglo x al *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana. Desde una perspectiva que se vuelca hacia la función de este diagrama dentro del libro objeto al que pertenece, se busca establecer los modos de la lectura que involucran más operaciones del cuerpo y de la mente de los que se requieren para leer o para escuchar una lectura. Asimismo, desde una mirada basada en la idea del *Nachleben warburgiano*, se buscan las señales que dan cuenta de los orígenes escondidos de las imágenes que son parte constitutivas de estos diagramas. Siguiendo este diseño teórico-metodológico, se logra establecer la adecuación de estos laberintos de letras a los laberintos en el sentido clásico del término, gracias a las posibilidades que dan las figuras de ser recorridas y a la exaltación de sentido de *tetragonus mundus* de sus formas, con las connotaciones apocalípticas que ello tenía en el contexto de los beatos altomedievales. Se propone la existencia de una asimilación simbólica entre el laberinto, la vida de cada uno y la vida de la humanidad, haciendo del laberinto de letras una entrada a libro, un lugar donde, a través de la lectura, el juego y la meditación, se generan pensamientos donde se encuentran la visualidad, la emoción y la corporalidad, preparando la transformación del usuario que recorre virtualmente un camino de salvación.

Palabras clave:
Beato Morgan; Beato de Valcavado; diagramas altomedievales; laberintos; lectura e imagen; Apocalipsis; *lectio divina*; paratextos

Abstract

Labyrinth of Letters. Diagrams to see, read and walk through in the Morgan and Valcavado Beatus

This article analyses the labyrinths of letters that appear as frontispieces in 10th-century copies of the Commentary on the Apocalypse by Beatus of Liébana. Looking at the role of this diagram within the book-object in which it appears, the article aims to identify modes of reading that involve more movement of both body and mind than are used for just reading or listening to a text. Likewise, taking Warburg's idea of *nachleben*, the study searches for clues that reveal the hidden origins of the images that make up these diagrams. The article shows how these labyrinths of letters are linked to actual labyrinths in the classical sense of the term, thanks to the possibilities the figures provide for being walked through and to the exaltation of the meaning of *tetragonus mundus* of their forms, with the apocalyptic connotations that this had in the context of early medieval manuscripts. The study suggests the existence of a symbolic assimilation between the labyrinth, the life of the individual and the life of humanity, making the labyrinth of letters an entrance to the book, a place where thoughts are generated through reading, play and meditation, where visuality, emotion and corporeality meet, preparing the transformation of the user who travels a path of salvation virtually.

Keywords:
Morgan Beatus; Valcavado Beatus; early medieval diagrams; labyrinths; reading and image; Apocalypse; lectio divina; paratexts

© de la autora

La comunicación que presentan las próximas páginas es un estudio acerca de los diagramas llamados usualmente *laberintos de letras*, ubicados como frontispicios en los *beatos* Morgan y de Valcavado. Se les llama beatos a las copias al *Comentario al Apocalipsis* que Beato de Liébana realizó en Cantabria en el siglo VIII[1], de las cuales hoy sobreviven veintitrés ilustradas entre los siglos X y XIII[2]. El presente estudio ha puesto su atención particularmente en los códices del siglo X, que constituyen un conjunto con características estilísticas propias que los distingue de los románicos (de los siglos XI y XII) y de los de un gótico temprano (del siglo XIII), pero que no tienen un nombre consensuado por los especialistas en la actualidad, después del intento fallido de incluirlos bajo la categoría de *mozárabe* durante varias décadas[3]. Los códices del siglo X, más allá de las cuestiones de estilo, tienen un alto interés, porque eran copiados por y para monjes en el contexto de la *Lectio Divina*, circunstancia que va cambiando para las copias de las centurias siguientes. Además, es en el siglo X cuando surgen las transformaciones más radicales de los códices respecto del comentario original, lo que hace que sea entonces cuando se definan los patrones de las tres diferentes variantes de los beatos[4].

Los laberintos de letras solamente se presentan en los ejemplares de la rama IIa, por lo que, de los ocho ejemplares del siglo X, esta figura como frontispicio se encuentra solo en los beatos Morgan (f. 1) y de Valcavado (f. 2). Con el desarrollo posterior de esta rama, el laberinto de letras se convertirá en parte del canon de las ilustraciones preliminares durante los siglos XI y XII[5].

Dentro de una búsqueda más amplia que pretende desentrañar los modos en que estos códices se ofrecen al lector para su uso y manipulación, la presente investigación sobre los laberintos de letras en los beatos del siglo X quiere encontrar las fórmulas que permitan establecer cómo dicho diagrama participa en esta propuesta de lectura y utilización. Para ello se ha procedido, primero, a identificar las figuras y los textos que conforman el diagrama y a reconocer la organización de estos elementos para definir la figura que se estudia, tipificándola. Luego, se han contrastado los rasgos de los laberintos de letras del siglo X y los laberintos clásicos, buscando, a través del análisis de equivalencias y diferencias, conocer la adecuación del concepto de laberinto para la figura estudiada. Enseguida se ha analizado el lugar del laberinto de letras dentro de la página en que se sitúa y el lugar de esta página en el contexto del códice, entendiendo que la ubicación y la dimensión de una figura son parte de un plan de funcionamiento del códice. Finalmente, se han seguido las huellas de las imágenes y sus antecedentes históricos, para propiciar la reflexión a nivel de significados.

Con esta ruta metodológica se ha conseguido establecer que los laberintos de apertura de estos códices fueron dispuestos como aparatos para un uso interactivo, que intencionaban la acción de múltiples operaciones del cuerpo y de la mente del usuario, no solamente las implicadas en la escucha o la lectura de un texto. La relevancia dada en la presente investigación a los usos de los diagramas habla de una perspectiva de estudio que se vuelca hacia el objeto libro y hacia las relaciones que se pueden establecer entre este objeto, sus creadores y sus usuarios. Dicha perspectiva implica que cada diagrama sea analizado, en cuanto objeto ligado al códice al que pertenece, en sus funciones y modos de uso, utilizando para ello la construcción teórica de Jérôme Baschet[6] y de Michael Camille[7]. Pero, en tanto estos diagramas son también imágenes que tienen un pasado, son

analizados en su relación con otras imágenes, como emergencias culturales que perviven en formas no hegemónicas, considerando para esta apropiación metodológica el concepto warburgiano de *Nachleben*[8]. Este último punto de vista lleva a buscar, a través de la descripción y el análisis de los elementos, en especial de algunos no esperados y de detalles que constituyen estas imágenes diagramáticas, las señales que dan cuenta de sus orígenes escondidos. Se puede decir, entonces, a partir de estas dos perspectivas teóricas, que el lugar del diagrama es el de la tensión entre texto, imagen y cosa dentro del libro objeto.

Estado de la cuestión

Hay muy pocos estudios acerca de los laberintos de letras que generalmente fueron parte de los folios iniciales o frontispicios en los beatos. Algunas veces han sido mencionados en los libros de estudio de facsímiles[9], pero no han sido considerados como relevantes en términos iconográficos, porque, efectivamente, estos laberintos tienen mucho de diseño geométrico y poco de figurativo, por lo que se pueden clasificar junto a los diagramas. Probablemente este sea el motivo de que, en lugar de haberse realizado análisis sobre las formas de estas figuras, la mayoría de las veces se hayan repetido comentarios acerca de sus orígenes o se hayan ofrecido aclaraciones sobre el contenido textual sin ahondar en sus formas y sentidos. En algunas ocasiones incluso se les ha minusvalorado, como hizo Domínguez Bordona cuando se refería a ellos como juegos infantiles y sencillos[10]:

> Ofrecen los aludidos exlibris, casi sin excepción, la forma de laberinto. Este, de complicada significación a primera vista, no es, en realidad, sino un infantil y sencillo juego de letras, palabras o frases, de tal modo dispuestas y repetidas que, partiendo de determinado punto y siguiendo distintas direcciones, permite innumerables lecturas de una misma inscripción[11].

Puede que esta sea una de las razones que haya llevado a la investigación de los laberintos de letras por tan magros caminos. Sin embargo, algunos estudiosos se han arriesgado a proponer un funcionamiento integrado entre este paratexto y otros preliminares ilustrativos de los beatos como forma de diseño intencionada que buscaba producir efectos sobre la lectura de todo el libro. Es el caso de Mireille Mentré, María de los Ángeles Sepúlveda, Kevin R. Poole y Bianca Kühnel, que han proporcionado considerables aportes para la investigación de esta figura[12]. En dicho sentido, es especialmente interesante el estudio de Otto Werckmeister sobre las correspondencias entre la representación del laberinto en el Beato de Saint Sever con la iglesia abacial de Saint Sever y las connotaciones litúrgicas que tal correlación pudo haber tenido[13]. El trabajo más actual relacionado con el laberinto de letras de los beatos y otros hispanos tempranos es el de Kristin Böse, quien sostiene un punto de vista cercano al mío en ciertos aspectos, tales como analizar los laberintos en conjunto con la cruz, como una fórmula de apertura del libro, o considerar el papel que desempeñan los lectores en la autoría del texto; aunque se distancia de mi propio trabajo en que no se ocupa de las relaciones entre los que llama *cubus* y los laberintos como formas visuales y literatura en imagen, además de que su interés no se centra en los laberintos de los beatos, sino en otros libros hispanos de la época[14].

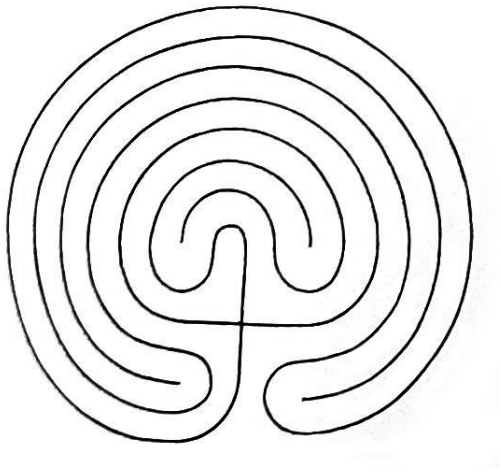


Figura 1.
Esquema del laberinto cretense (Kern, 2000: 33).

Los laberintos de letras y los laberintos caminos

La cuestión de la pertinencia del uso de la palabra *laberinto* para la figura que preside la página de este frontispicio conlleva la pregunta de hasta qué punto los laberintos de letras se condicen en términos de forma y de significado con los laberintos como tradición occidental y abre varias entradas para la búsqueda propuesta.

Hermann Kern, en un estudio sistemático y completo sobre los laberintos, proporciona una adecuada definición para este dispositivo visual llamado *laberinto* en la tradición occidental, distinguiendo entre *maze* y *labyrinth*[15]. Para Kern, el laberinto como composición visual es el *labyrinth*, que parte con el laberinto cretense, que tiene una forma redondeada de siete vueltas que se arma en torno a una cruz central (figura 1). En

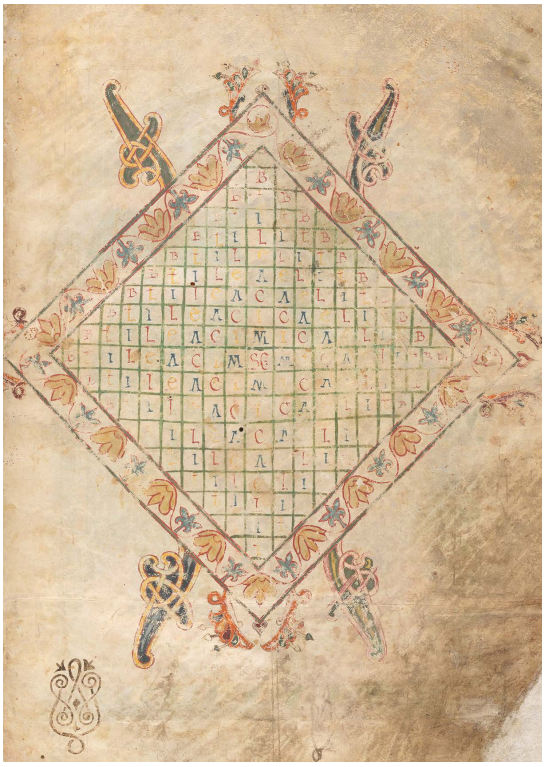


Figura 2.
Laberinto del Beato Morgan, f. 1.

									B								
								B	L	B							
							B	L	I	L	B						
						B	L	I	L	I	L	B					
					B	L	I	L	E	L	I	L	B				
				B	L	I	L	E	A	E	L	I	L	B			
			B	L	I	L	E	A	C	A	E	L	I	L	B		
		B	L	I	L	E	A	C	I	C	A	E	L	I	L	B	
	B	L	I	L	E	A	C	I	M	I	C	A	E	L	I	L	B
B	L	I	L	E	A	C	I	M	SCI	M	I	C	A	E	L	I	L	B
	B	L	I	L	E	A	C	I	M	I	C	A	E	L	I	L	B
		B	L	I	L	E	A	C	I	C	A	E	L	I	L	B	
			B	L	I	L	E	A	C	A	E	L	I	L	B		
				B	L	I	L	E	A	E	L	I	L	B			
					B	L	I	L	E	L	I	L	B				
						B	L	I	L	I	L	B					
							B	L	I	L	B						
								B	L	B							
									B								

Figura 3.
Reconstrucción de la retícula del cubo del f. 1 del Beato Morgan, con la representación de las letras.

cambio, entiende que el *maze*, que indica una estructura tortuosa, con múltiples caminos, algunos de los cuales son callejones sin salida, fue un motivo literario que se puede documentar por lo menos desde el siglo III a. C., pero no fue representado visualmente sino hasta el siglo XV d. C. Por lo tanto, para Kern, un laberinto en términos de representación visual en el mundo clásico no alude a múltiples caminos sin salida, sino que muestra un solo camino que siempre conduce al centro, aunque este no es recto, sino que está sujeto a un continuo cambio de dirección pendular y se encuentra casi completamente encerrado por una línea exterior[16].

Kern cree que esta composición circular a partir de un cuadrado cuyas coordenadas reflejan los cuatro puntos cardinales revela un intento de orientación básica, que busca determinar la posición del sujeto, su visión del mundo, a partir de una ordenación del espacio[17]. Si se asocia el laberinto cretense como figura con el mito del laberinto y el minotauro, que proporciona una forma narrativa a la figura, encontramos que el desafío de llegar al centro es el desafío de la condición humana, que plantea las dificultades para llegar al propio centro. Además, considera que en el centro nos encontramos con nosotros mismos, lo que lo convierte en el lugar de la muerte y del renacimiento[18]. Esta interpretación humanista de la figura del laberinto es compatible con el humanismo cristiano de san Agustín, donde la búsqueda de Dios y de la vida eterna es también la búsqueda interna de cada cristiano. Este punto de vista fundamenta la meditación monástica y la *lectio divina* y es la dirección que ve J. Fontaine en la obra de Beato de Liébana[19].

Las formas y las figuras de los laberintos de Morgan y Valcavado

Estas definiciones de los laberintos en términos de figuras permiten la búsqueda de las posibles continuidades con los laberintos de los beatos Morgan y de Valcavado. El laberinto del Beato Morgan (figuras 2 y 3) es un cuadrado de letras que parte desde un cuadro central donde se posiciona la palabra *sancti* mediante su representación abreviada, SCI. Desde allí nace una primera cruz formada por cuatro primeras emes en azul (figuras 4 y 5) y un primer rombo a partir de las mismas letras (figura 6). Estas letras emes constituyen el inicio de la palabra Micaeli, la segunda palabra de la frase Sancti Micaeli Liber, que es la que se repite hasta los bordes formando una cruz y cuyas letras van dibujando rombos concéntricos, de tal manera que, para leer la frase completa, hay que comenzar siem-

pre por el centro e ir armando líneas quebradas hasta terminar la frase en las diferentes bes de las orillas.

Así se forman varias figuras a partir de la combinación de letras ordenadas simétricamente y de colores alternados que provocan el efecto visual de formas de cruz, rombos concéntricos y aspas quebradas (figuras 7 y 8).

En términos de contenido, esta frase inscrita en el cuadrado de letras constituye una presentación del libro *Sancti Micaeli*, señalando que se inicia el libro de San Miguel, que es el lugar al que pertenece, por lo que se le puede considerar un tipo de exlibris.

El mismo juego se consigue con el rombo de Valcavado. Esta vez con la frase «Sempronius Abba Librum». Ahora ya no se trata de asociar el libro a un lugar, sino a una persona, el abad que lo encargó, pero, al igual que en el laberinto del Beato Morgan, se puede decir que es un exlibris, porque señala a quien pertenece. En términos de forma, el laberinto de Valcavado (figura 9) mantiene algunas similitudes con el del Beato Morgan, pues forma rombos concéntricos con la disposición y los colores de las letras (figura 10) y configura también cruces y aspas quebradas (figura 11) a partir de las múltiples posibilidades de lectura de una única frase, pero, en este caso, el rombo se alarga y hay una mayor complejidad en la relación entre el laberinto de letras y el marco que lo delimita. Este marco no sigue la línea de la periferia del rombo, como en el caso del Beato Morgan, sino que el rombo de letras se inscribe en un rectángulo, lo que proporciona complejidad a la figura, a la que, además, se le incorporan nuevos elementos.

La cruz que dibuja los ejes, junto a la demarcación del punto central y la presencia de un marco que lo envuelve todo, vincula estos laberintos de letras con los laberintos clásicos definidos por Kern. Además, en ambos casos (Morgan y Valcavado), hay un juego de letras con formas, combinado con la presencia de figuras simbólicas, algunas de ellas geométricas, como el rombo y las cruces o las aspas (emparentadas con las esvásticas), y otras, más naturalistas, como los elementos vegetales que adornan el marco y sobresalen de él en el Beato Morgan, y elementos vegetales, animales y geográficos en el Beato de Valcavado. Finalmente, el juego del propio marco con el rombo de letras también constituye una fórmula gráfica que delimita la forma y que provee de significados. Todos estos elementos —y algunos otros— deben ser considerados a la hora de analizar la función de este frontispicio que comparten algunos beatos y se encuentran también en algunos otros libros de los siglos VIII al XII.

Figura 4.
Centro del laberinto del Beato Morgan.

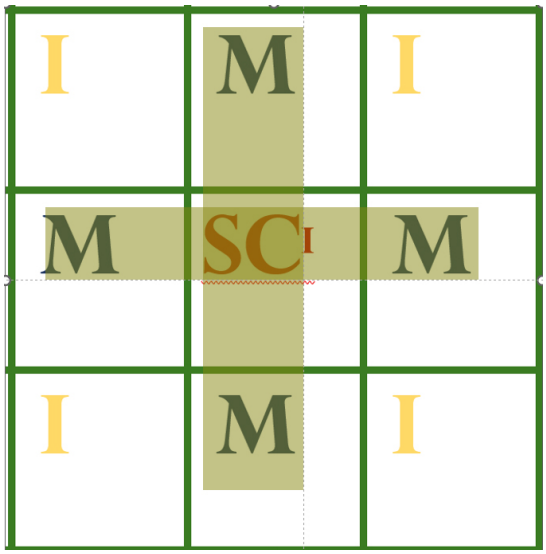


Figura 5.
Reproducción del centro en el Beato Morgan. Cruz de emes.

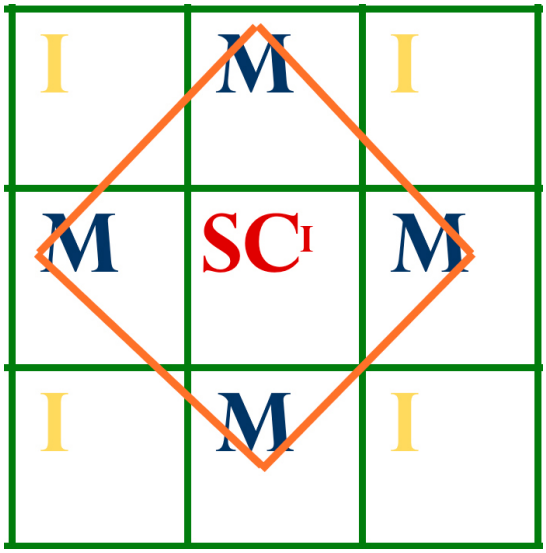


Figura 6.
Reproducción del centro en el Beato Morgan. Rombo de emes.

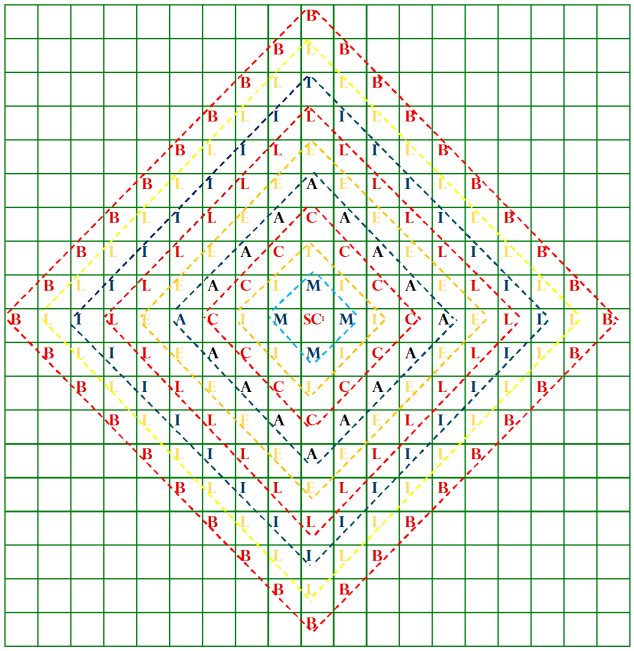


Figura 7.
Recreación del efecto de rombos concéntricos en el laberinto del Beato Morgan.

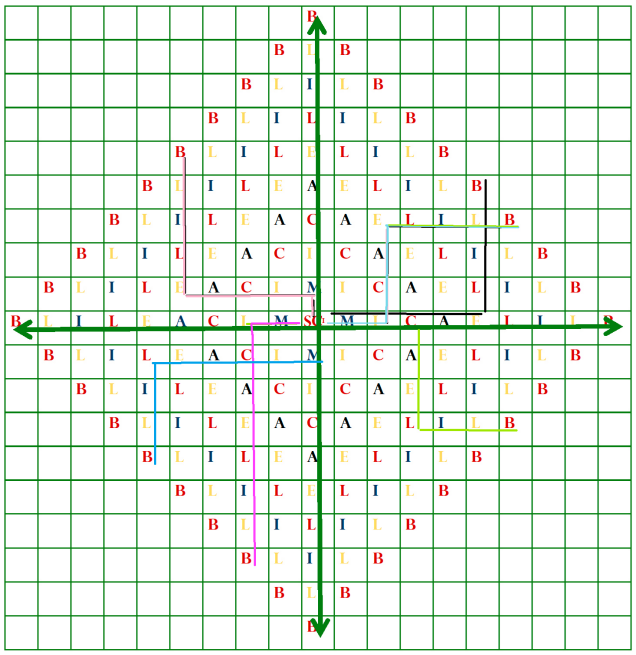


Figura 8.
Recreación del efecto de aspas quebradas en el laberinto del Beato Morgan.

Los laberintos de los beatos Morgan y Valcavado como mundos con ejes en rotación

Kern caracteriza los laberintos romanos como construcciones simétricas sobre la base de un prototipo geométrico, con un área más grande en el medio, ya sea dejada en blanco o con una ilustración que muchas veces alude al minotauro[20], de modo que los laberintos romanos son cuadrados divididos en cuadrantes con caminos que llevan hacia un espacio cuadrado central. Estos cuadrantes que rodean la zona central proporcionan tanto la forma de la cruz, al ir desde el centro hasta los cuatro puntos cardinales, como una cruz decusata demarcada por los quiebres de los caminos que se forman hacia los vértices[21]. Estas cruces se pueden originar en los laberintos cretenses, pero sin armar una figura redondeada.

En los beatos estudiados se delimita un cuadrado central con las letras, y los caminos también se conforman a partir de la lectura de esas letras siguiendo las frases propuestas. En el Beato Morgan el cuadrado central es más evidente, porque las letras están dentro de una retícula de líneas que dan la impresión de ser teselas de mosaicos, y en el medio justo se resalta la *gramma meson* o 'letra del medio'[22], que en este caso corresponde con la fórmula SCI, la única que no se repite nunca y que es punto de partida de todas las lecturas o caminos. Pero toda esta disposición también permite sugerir al ojo del observador un cuadrado un poco mayor, que es el cuadrado construido a partir de la cruz de emes en azul (figuras 4 y 5). A pesar de ello, se puede decir que el laberinto de letras de los beatos, o *cubus*, está formalmente más relacionado con el laberinto cretense, que parte desde la cruz, que con el romano, que señala una plaza central a la que se llega a través de los caminos que la rodean. A la vez, como en los laberintos cretenses, en los laberintos de los beatos estudiados se utiliza un mecanismo para convertir la base cuadrada de la cruz y del centro en un camino circular. Este consiste en convertir los caminos de lectura en figuras de aspas a partir de un eje central —la *gramma meson*—, con lo cual les habilita la posibilidad de rotar, primero, a partir de las cuatro lecturas centrales y, luego, a partir de las múltiples otras posibilidades de lectura quebradas (figuras 8 y 11), lo que convierte a las líneas formadas por las letras ya no solamente en aspas de molinos, sino también en esvásticas que igualmente aluden al movimiento del mundo en su totalidad[23].

El mejor ejemplo del sentido de rotación de estos rombos de letras que se leen múltiples veces partiendo desde el centro es el laberinto de letras del Evangeliario de Echternach, el más antiguo conocido del tipo (siglo VIII, figura 12) y un probable antecedente de los hispanos, pues la palabra Evangelia que parte desde el centro con una E que sobresale como eje articulador, se desarrolla hacia los cuatro puntos cardinales, que son a su vez los vértices de un rombo de letras delimitado por un marco cuadrado, formando la cruz que tiende a la rotación. Pero a esto se le suma el hecho de que las

Figura 9.
Laberinto del Beato de Valcavado, f. 2.

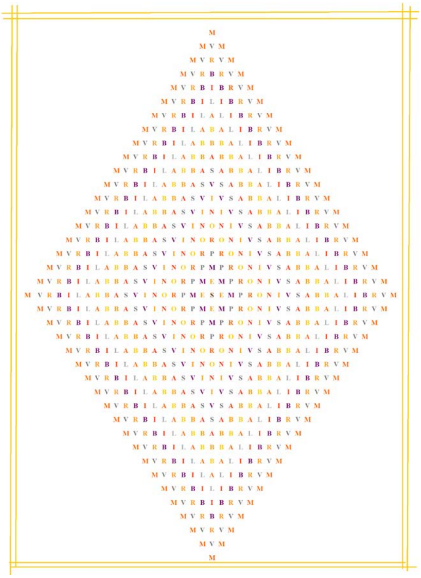


Figura 10.
Recreación de la formación de rombos del Beato de Valcavado.

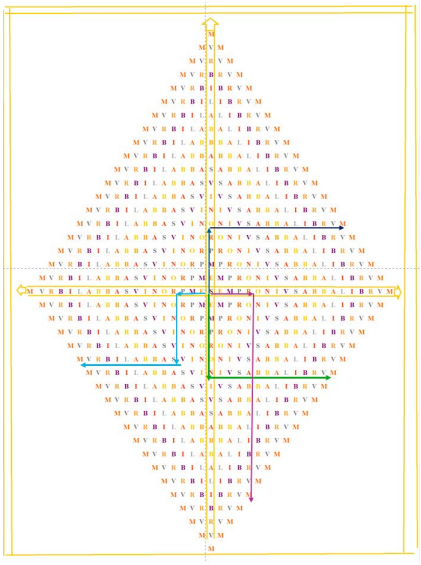


Figura 11.
Recreación de algunas formas de lectura con formación de aspas y cruces.

letras del término Evangelia desplegadas hacia la izquierda están invertidas, lo que anuncia que estas aspas rotarán y la palabra colocada hacia abajo en ese momento adquirirá el sentido normal de lectura. Asimismo, la frase no termina en el vértice de la cruz, sino que continúa hacia abajo con la palabra *veritati*, formando entre ambas palabras un aspa quebrada como la de las esvásticas. En este caso es imposible leer todo el contenido sin hacer la figura quebrada. En los beatos también se da la posibilidad de armar lecturas en forma de aspas quebradas a la manera de las esvásticas, pero no se trata de una forma necesaria de la lectura, sino que es producto de la voluntad del lector el querer descubrir las múltiples posibilidades que aparecen en el diagrama propuesto en forma de laberinto de letras[24].

En el exlibris de Ikila del Antifonario de León, del siglo X (figura 13), con antecedentes en el siglo VII[26], se muestra una fórmula distinta de presentación del autor del libro, pero con elementos comunes a los casos estudiados: una cruz decusata dentro de la que se despliega el nombre Ikilani, un centro resaltado en forma de rombo con la palabra Abi —abreviatura de Abbati— y un marco que rodea la cruz con la palabra *librum* repetida por los cuatro lados. La delimitación de un punto medio, la demarcación de una plaza central cuadrada, la presencia del rombo y de la cruz decusata asimilable a aspas que pueden girar en torno al eje central y la incorporación de un rectángulo exterior que pone el límite del conjunto son todos elementos comunes con los laberintos de letras; pero en el exlibris de Ikila se incorpora, además, un contorno exterior ta-

Figura 12.
Evangelio de Echternach (s. VIII). Universitätsbibliothek Augsburg, Cod. I, 2. 4. 2, f. 2[25]

pizado por esvásticas unidas entre sí formando una red de rombos. Esta presencia, junto con la de otras figuras comunes, como los animales y los vegetales que flanquean el conjunto y que encontramos también en los laberintos de los beatos y en el del Evangelio de Echternach, es un indicio que permite verificar la relación en-

Figura 13.
Cruz decusata con inscripción de letras rodeada por un marco doble y un contorno exterior de esvásticas. Laberinto de Ikila, Antifonario de León. Archivo de la Catedral de León, 8, f. 6[27]

Figura 14.
Agua, nubes y nieve entre los nudos del marco del laberinto del Beato de Valcavado. Detalle de f. 2.

tre las esvásticas y los laberintos, lo que reafirma que los caminos de aspas quebradas que surgen de las lecturas múltiples de los laberintos de letras se pueden considerar efectivamente esvásticas.

Yendo más atrás, pavimentos romanos geométricos, como el *Mosaico geométrico con anagrama*, del MAN, datado del siglo IV y encontrado en las Cuevas de Soria, presenta figuras similares, con combinación de cuadrados, rombos y círculos que demarcan el centro rodeado de un marco después del cual se despliegan cenefas de esvásticas[28]. Este mosaico tiene mayores similitudes con el laberinto de letras del Beato de Saint Sever, pero también muestra formas comunes a los que se han descrito antes[29]. No sabemos con certeza si el alcance de las formas lo es también de los significados, pero aparentemente esta combinación entre círculos, cuadrados y esvásticas se puede asociar con la idea de mundo en movimiento y con la relación entre el cielo y la tierra, como lo señalan los análisis sobre símbolos y también quienes han propuesto teorías acerca de los significados de los laberintos, como Kern y los estudiosos del arte medieval, por ejemplo, Herbert Kessler y Otto Werckmeister[30].

Esta reconciliación del círculo y el cuadrado dada por las esvásticas, las cruces y los rombos en rotación nos acerca a la consideración de la forma de uso de los laberintos romanos, que es la de prestarse para ser recorrida por un caminante que llega al centro después de dar todas las vueltas que el camino le exija, aludiendo al rito del ciclo formado por la vida, la muerte y el renacimiento, y, por lo tanto, a asociar este sentido con el uso de los laberintos de letras en el contexto de la *lectio divina* de los monjes en la alta Edad Media hispana[31]. Otras figuras referentes a la totalidad del mundo que se presentan en estos laberintos son los nudos salomónicos y las grecas entrelazadas del marco del Beato de Valcavado[32]. Estas también se pueden seguir en los laberintos romanos, como se puede apreciar en los mosaicos del pavimento de la galería norte en la villa romana de La Olmeda, en Palencia, donde se encuentran nudos salomónicos al lado de esvásticas[33].

En el marco del laberinto del Beato de Valcavado se da la particularidad de que, además de los nudos, de origen franco insular[34], se introducen elementos naturales como agua, nubes y precipitaciones (figura 14). Este modo de introducción de la naturaleza, probablemente de las estaciones del año, incorpora el tiempo a una forma de representación espacial basada en figuras geométricas que, a partir de una cruz y de un centro, demarca los cuatro puntos cardinales y se va complejizando con formas de alto contenido simbólico, como los rombos[35], las estrellas de ocho puntas construidas a partir de rombos insertos en rectángulos, los nudos salomónicos, las esvásticas y, para rematar, las aves y los vegetales que habitan las cuatro esquinas entre el rombo y el rectángulo. Toda esta propuesta propicia la interpretación del laberinto del Beato de Valca-

vado como una representación del *tetragonus mundus*[36].

Jennifer O'Reilly equipara las figuras cuadrangulares que marcan los puntos cardinales, sean rectángulos, cuadrados o rombos, y a todas les confiere la posibilidad de convertirse en *tetragonus mundus* siguiendo la forma de esquemas cosmológicos tardoantiguos[37]. A partir del análisis de varios ejemplos de origen carolingio, sostiene que este es el correlato pictórico de la hermenéutica de los padres de la Iglesia y teólogos como Orígenes, Agustín y Beda, que habían hecho uso de los conceptos existentes de la naturaleza cuádruple del cosmos para argumentar a favor de la armonía divinamente inspirada del Evangelio cuádruple y para mostrar que tanto las demostraciones cosmológicas como las bíblicas de la importancia del número cuatro se centran en el Creador-Logos. De este modo, colige que, cuando se formaba una cruz de letras dentro de un marco rectangular en un *carmen figuratum* de este contexto religioso, «[…] sugiere fuertemente una representación anicónica del Creador-Logos desde quien los evangelios proceden a los confines de la tierra, su armonía cuádruple figura en el *tetragonus mundus*»[38].

En el contexto de la presentación de un libro apocalíptico alusivo a la historia de la humanidad desde el comienzo hasta el fin y al papel de Dios en esta historia, es más evidente aún la intención del ilustrador del Beato de Valcavado, Obeco, de plantear este correlato entre la tierra, el mundo, el Creador y las Escrituras, donde confluye la totalidad del tiempo y el espacio. Sin embargo, no solamente representa la totalidad del mundo y de la historia dando lugar a las regularidades de las formas geométricas y naturales alusivas a la tierra, sino que también construyó un orden jerárquico en el interior del espacio rectangular, haciendo que los pájaros de las esquinas inferiores, aparentemente palomas, fueran más pequeños que los animales y los vegetales de los vértices superiores, pavos reales y olivos; es decir, animales y vegetales superiores asociados a la vida eterna. Así que en Valcavado, en lugar de enfatizarse en las regularidades de las cuatro partes del mundo, lo que se hace es manifestar el ascenso desde la tierra hasta el cielo, desde lo material hasta lo espiritual. Esto se puede relacionar con el uso de este libro en los procesos de meditación de los monjes que querían acceder a niveles superiores de entendimiento[39].

Nuevas huellas provistas por dos mosaicos romanos

El mosaico de Dédalo y Pasífae de la Casa de los Mosaicos, de Lugo (arte romano del siglo III), permite realizar un acercamiento a otros aspectos significativos de la estrecha relación entre las formas asociadas a los laberintos clásicos y a los laberintos de letras de los beatos estudiados[40]. Este pavimento, construido a partir de un recuadro central donde se ubica a Pasífae, Dédalo y el minotauro en el palacio de Minos (figura 15), está delimitado por un marco doble y seguido por una orla de cuadrados y rectángulos girados veinticinco grados con decoraciones geométricas y vegetales geométricas, para finalizar, después de una cenefa geométrica triple, con un marco que figura un peristilo de columnas (figura 16). Este remate permite que el observador se dé cuenta de que está frente a un mosaico alusivo al palacio de Minos y al laberinto del minotauro.

En términos de formas, la primera similitud constatable es el giro de los cuadrados de la cenefa exterior, del mismo modo que el laberinto cuadrado del Beato Morgan está volteado y aparece como un rombo. En el caso del mosaico pavimental de Lugo, el giro es menor, pero en el intersticio entre unos y otros cuadrados rotados se forman romboides (figura 16) y triángulos. Esta orla de cuadrados girados en veinticinco grados que juega con los rombos y los triángulos es el equivalente al contorno de caminos sinuosos de los mosaicos de laberintos romanos.

La similitud mayor entre este mosaico y los laberintos de los beatos estudiados está en los elementos decorativos de esta orla. Comparte con el Beato Morgan las flores de loto con hojas acorazonadas, y con el Beato de Valcavado, las figuras de rombos concéntricos, en algunos casos rodeados de una trenza (figura 15).

Hemos visto lo significativos que son los marcos de los laberintos en los beatos Morgan y de Valcavado, asociándolos a la delimitación del mundo o de la tierra. En el caso de los laberintos romanos, Kern asegura que los anchos marcos de los laberintos romanos se pueden interpretar como muros, por lo que concluye que, para los artistas romanos de mosaicos, el laberinto representaba una ciudad fortificada, con funciones apotropaicas y habrían sido usados en el contexto fúnebre, especialmente porque Teseo, al salir del inframundo, era capaz de socorrer al difunto[42]. Estos argumentos y las similitudes entre los mosaicos romanos de laberintos —o figuras asociadas a ellos— y los laberintos de letras de los beatos favorecen la tesis de Otto Werckmeister acerca del uso de algunos beatos en la liturgia de la muerte[43]. Asimismo, es posible que estos laberintos con importantes marcos con decoraciones significativas también hayan tenido una función apotropaica, especialmente si los beatos fueron considerados libros litúrgicos o con un alto valor como objetos sagrados, tal como lo sugiere Elisa Ruiz García[44]. Pero también puede dar lugar a la asimilación entre los laberintos como ciudades

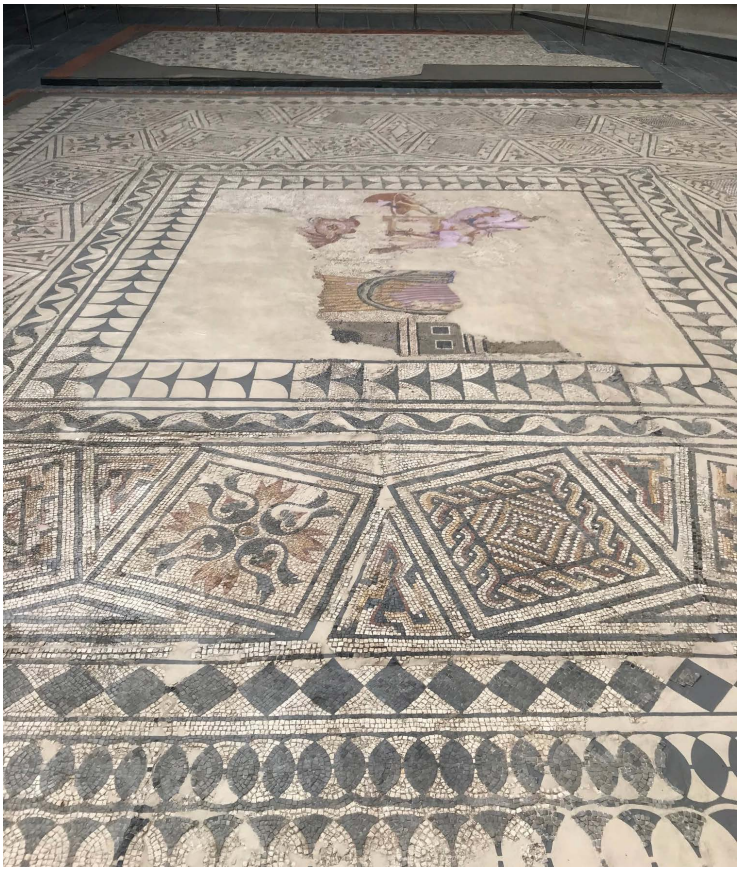


Figura 15.
Mosaico de Dédalo y Pasífae. Lugo, Casa de los Mosaicos, *in situ*[41].

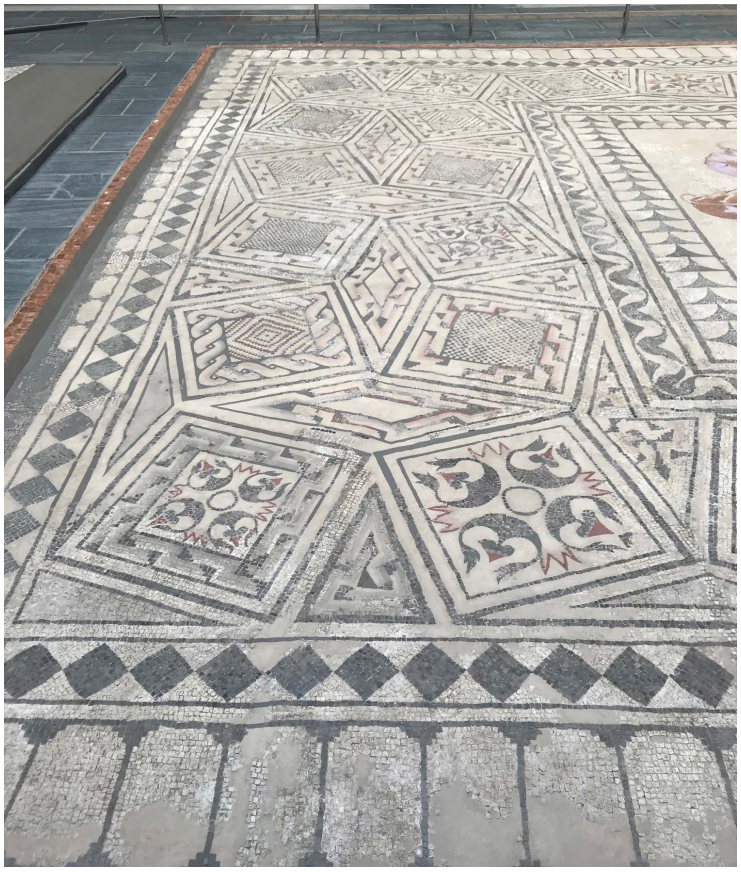


Figura 16.
Peristilo. Mosaico de Dédalo y Pasífae. Detalle de la orla. Lugo, Casa de los Mosaicos, *in situ*.

y los laberintos como mundos, cuando se otorga un sentido humanista al laberinto en cuanto este, ciudad o mundo, equivale a la vida de cada cual, como aparece en la interpretación de Kern del laberinto clásico, que tiene su correlato en el humanismo cristiano que aparece en las *Confesiones de san Agustín*[45]. Esto puede suceder especialmente en el contexto de *lectio divina* o de liturgia de la muerte, donde el aprendiz se busca a sí mismo a través de estas lecturas, revisa su vida y se prepara para su fallecimiento. El propio Apocalipsis fue interpretado tanto en un sentido histórico como personal[46]. De esta manera, las similitudes entre los marcos de los laberintos romanos y de los beatos que han posibilitado que ambos sean interpretados como muros de ciudades mundos vienen a reforzar los argumentos sostenidos al analizar la decoración del marco del Beato de Valcavado.

Finalmente, hay un mosaico romano que puede ser un antecedente más o menos directo del laberinto de letras de los beatos. Es el de la iglesia de San Reparatus, de Argel, del siglo IV (figura 17). Kern sostiene que estos laberintos que representan al mundo en términos cristianos recrean la ruta del alma que va hacia el centro y desde el centro hacia la salida[47]. Siguiendo el modelo romano clásico, el laberinto de la iglesia de Argel, o Castellum Tingitanum en época romana, es un pavimento de mosaicos cuadrado y doble, con un camino que incluye un hilo de Ariadna en la parte exterior y un centro constituido por un cuadrado central que, en lugar de mostrar al minotauro, incorpora un *cubus* de letras muy similar al de los beatos, donde se inscribe «Sancta Eclesia» en múltiples direcciones, pero siempre teniendo que quebrar la línea para completar la frase.

En San Reparatus el laberinto está en la entrada norte de la iglesia, como se puede apreciar en el plano que la reconstruye (figura 18). Igual que en los laberintos de los beatos, se trata de un espacio diseñado para anunciar el lugar al que se va a ingresar, en ambos casos, un lugar sagrado, sea este la iglesia o el libro. Se puede decir, entonces, que se trata de una inscripción autorreferencial y, probablemente, una reproducción reducida de lo que ocurrirá en el interior. El fiel debe transitar por un camino para llegar al centro y, una vez allí, tiene que recorrer, con el cuerpo o con la mirada, el camino que indican las letras, pero esta vez será a partir de la letra central hacia los bordes lo que le permitirá comprender el mensaje.

Este doble laberinto que se transita primero desde las orillas hacia el centro y luego desde el centro hacia las orillas se convierte de este modo en un lugar de peregrinación y recorrido de transformación («peregrinatio in estabilitate»)[50]. Primero, reproduciendo las dificultades de llegar

al centro —aunque contando con la ayuda del hilo de Ariadna, resignificado cristianamente— y, luego, permitiendo la salida salvadora que, a partir de la dilucidación del camino, lleva al peregrino de la muerte a la vida, del mundo profano al sagrado, de un estado de conciencia común a uno superior. Este recorrido que se hace en la iglesia de San Reparatus tiene un correlato en el laberinto a la entrada del libro de los beatos estudiados, a partir de la relación entre el marco —que sustituye los caminos del laberinto romano, pero que también alude, como hemos visto, al mundo— y las figuras que forman las letras que se recorren desde el centro para dilucidar el mensaje que se le presenta. Es el modo de proponer al lector que también pueda convertirse en un peregrino dentro del espacio, más reducido aún, del libro.

Por otra parte, llama la atención la decoración del resto de la iglesia con figuras repetidas en los beatos y laberintos de otros libros hispanos altomedievales. En el pavimento se hallan esvásticas formadas por hojas de olivo, en conjunción con círculos y cuadrados armando estrellas de ocho puntas, rosetones delimitados por marcos decorados con trenzas o nudos y, en la zona de la ara, vides y pájaros rodean la representación de un altar compuesto por dos columnas y un travesaño[51]. Este detalle nos remite a Otto Werckmeister, quien, en un estudio acerca del correlato entre el laberinto del Beato de Saint Sever (BNF, Ms. 8878, f. 1) y la iglesia abacial del mismo lugar[52], llega a la conclusión de que, en el diseño del laberinto, el centro equivale a la posición que habría tenido el oficiante en la iglesia[53]. Señala que «al inicio del manuscrito de Beato, las múltiples transcripciones del nombre del abad y el título están incluidas en un diseño que es el equivalente estructural de la posición litúrgica central del oficiante en Sorde, y, por implicación, del mosaico perdido del pavimento de Saint Sever»[54]. Relaciona, entonces, la ubicación del nombre de la persona que dirige el proyecto del libro que se presenta con el que oficia el culto religioso, y asocia el efecto óptico —luz y color— del pavimento con la importancia de la decoración abacial para la liturgia. Esta vinculación que hace Werckmeister entre el espacio litúrgico y el del libro es sumamente interesante, porque nos acerca nuevamente a esta asociación conceptual en la mirada altomedieval, que hemos ido corroborando aquí, entre el libro y la iglesia como espacio arquitectónico que a su vez intenta reproducir el espacio sagrado. Así es como también Werckmeister[55] logra relacionar todo el conjunto decorativo del presbiterio a la imagen de la Jerusalén Celeste descendiente del mismo beato (f. 208v.) y la imagen de la Jerusalén celeste como ciudad cuadrada del Ap. 21-22 equiparada al monasterio con sus claustros (f. 207v.-208). Aunque, para Werckmeister, el fenómeno de estos mosaicos en el pavimento de estas iglesias es propio del siglo XI, cabe mencionar la similitud entre estos programas de época románica hechos en mosaicos y el pavimento musivario de la Antigüedad tardía de San Reparatus, además de las formas y las figuras en común de estos programas de mosaicos de iglesias abaciales del siglo XI con las formas y las figuras que son parte de los laberintos de letras de los beatos anteriores. Hay una relación de forma en los beatos del siglo X, entre los laberintos, las ilustraciones de la Jerusalén Celeste cuadrada (en el Beato Morgan, f. 223, y en el Beato de Valcavado, f. 183) y las tablas de los nombres del Anticristo, que es una especie de Jerusalén especular negativa[56], todas con el principio de organización de los laberintos. Asimismo, tal como señala Francisco Prado-Vilar, ya Escoto Eriúgena proclama la equivalencia entre un espacio arquitectónico existente —la capilla palatina de Santa María de Compiegne— y otros sacados de visiones bíblicas, como el templo de la visión de Ezequiel y la Jerusalén Celeste, bajo el concepto de aula sideral (*Aulae sidereae*)[57]. Allí se habría dado, según el poema de Escoto, una materialización de lo cósmico, que se trasunta en las cualidades de brillo y luz del edificio, posibles gracias al tránsito de la luz del sol y el descenso del Logos a la carne, mediado por el misterio de la Encarnación[58]. Prado Vilar señala que esta

Figura 17.
Laberinto doble «Santa Eclesia», San Reparatus, El Asnan, Argelia. Foto: Lived Ancient Religion in North Africa, LARNA[48].

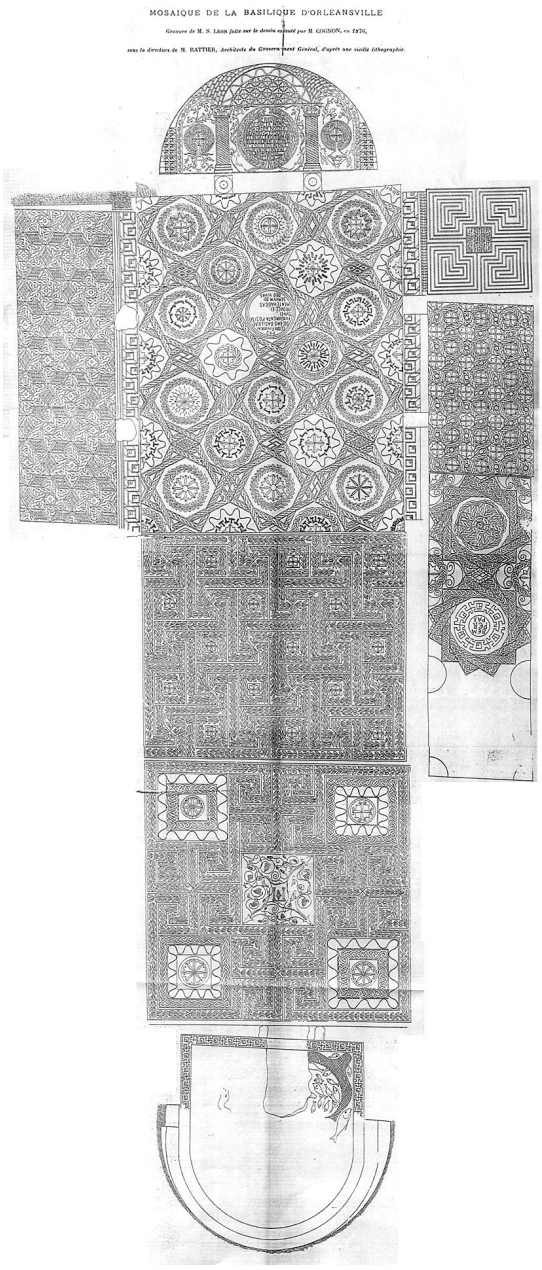


Figura 18.
Reconstrucción del plano de la basílica de San Reparatus[49].

equivalencia también se puede llevar al espacio gráfico, dada la señalada correspondencia entre un libro sagrado con una iglesia[59]. Si bien no se pueden proyectar directamente las conclusiones de Werckmeister respecto de la relación entre el laberinto de Saint Sever y el espacio litúrgico a los laberintos de los beatos del siglo X, la misma inscripción de Valcavado referida al abad Sempronio, las formas que toma esta inscripción, la presencia de elementos simbólicos comunes que hemos ido analizando (rombos entretejidos en forma de estrellas o de cuadrados con centros de cruz flor, las equis y las representaciones vegetales y animales alusivas a la vida), todo ello sumado a la memoria del concepto de espacio sagrado en la tierra como aula sideral y su posibilidad de realizar la representación gráfica a través de diagramas como la cruz de la Biblia de la Cava[60] o de estos laberintos geométricos, nos remite cada vez más profundamente a una visión no solamente alegórica, sino probablemente también anagógica de estos laberintos en Valcavado y Morgan, porque, así como se trata de recorrer estos espacios en las basílicas tardoantiguas buscando la transformación del caminante, su elevación, en los códices hay un llamado a la reproducción de dicha experiencia. Hay un sentido simbólico en que el que penetra en un laberinto se convierte en peregrino, pero también se da una acción que mueve no solamente al que penetra en el laberinto de una iglesia, sino también al que se pone en acción para desentrañar las palabras y los sentidos de ellas que hay en un laberinto de letras.

Los laberintos de letras de los beatos como paratextos

Los laberintos constituyen parte de un contexto de folios preliminares, tanto en los beatos como en los otros libros mozárabes, y, por su función de presentación del libro, son parte de los paratextos de entrada a los códices a los que pertenecen. En el estado actual del Beato Morgan, el laberinto ocupa el primer folio, antes de la serie de los Evangelistas (f. 1v.-4), y en el Beato de Valcavado es el segundo, después de la cruz (figura 19).

Elisa Ruiz define la palabra *paratexto* como «el conjunto de recursos verbales y/o icónicos que se añaden al texto principal con la finalidad de situar el libro en un plano de interpretación dado»[61]. Helena Carvajal amplía incluso más la utilización del concepto de paratexto diciendo que son «todas aquellas manifestaciones —textuales e icónicas— que complementan el contenido del texto principal, con el fin de clarificarlo, estructurarlo o enriquecerlo de diversos modos»[62]. Y, finalmente, Mathew Crawford, a propósito de su estudio de las tablas de Eusebio en la Antigüedad tardía, define los paratextos como mediadores entre el texto y el lector, siguiendo la perspectiva semiótica de Gerard Gennette y sus continuadores[63]. Con esta perspectiva, entiende que los paratextos que estudia habían estructurado la experiencia del lector del texto de los evangelios. En el caso de los laberintos hispanos de letras, especialmente cuando están al comienzo del códice, lo presentan y lo dedican, son paratextos que cumplen con lo planteado por Ruiz, en el sentido de aportar un sesgo interpretativo, tanto por la forma como por el contenido de estos laberintos, como se ha ido mostrando, pero como no son exclusivamente

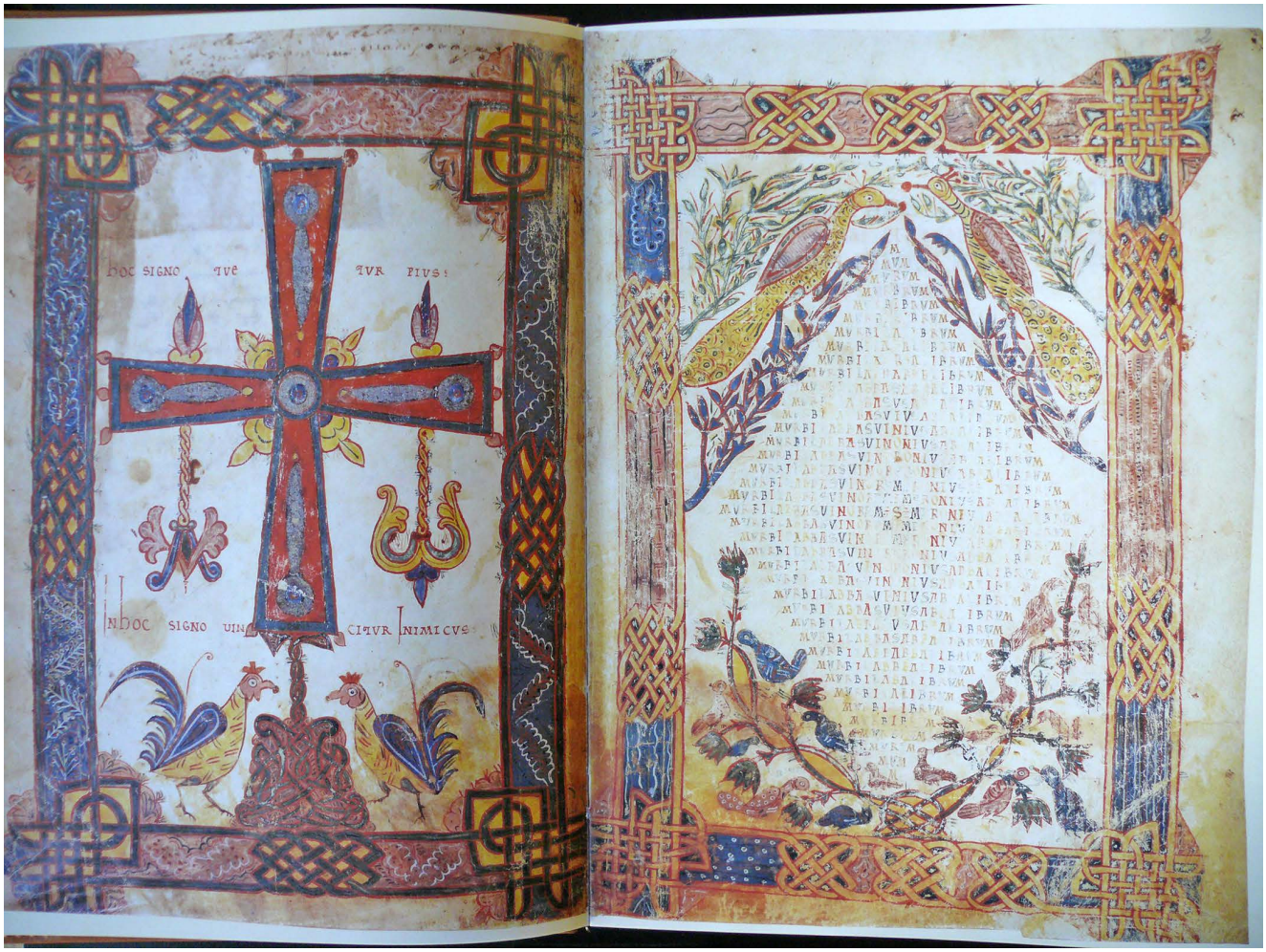


Figura 19.
Cruz y laberinto del Beato de Valcavado, f. 1v.-2.

textos, sino diagramas, cabe ampliar el concepto como lo hace Carvajal. Sin embargo, la definición de Crawford basada en Gennette se hace necesaria en tanto muestra un énfasis en el modo de la lectura propuesto, no solamente en la interpretación de ella. Hasta ahora hemos señalado cómo se propone aquí, al comienzo del texto, una entrada en que el lector se entrega a moverse en el laberinto, jugando con las letras y los caminos, a la vez que interpretando el sentido santo de la obra que abre. Ahora veremos cómo esta propuesta se refuerza, en el caso del Beato de Valcavado, con una página con la cual hace pareja[64].

El ejercicio de imaginar la serie completa con el esquema de alfa, cruz y laberinto es de utilidad para contextualizar al laberinto como parte de un conjunto de folios preliminares que tenían una función determinada como tal conjunto. De allí surge la pregunta sobre la influencia de la tradición romana de los laberintos musivarios en la incorporación de laberintos en los comienzos de libros que buscan autorrepresentarse como manifestaciones materiales de la creación, lugares donde está la verdad revelada de Dios, la historia —el tiempo— y el cosmos —el espacio creado—. Ese lugar de intersección entre el cielo y la tierra que hemos mencionado antes que se puede estar manifestando en cada una de dichas representaciones, sean la cruz, lo que está entre alfa y omega, la rosa de los vientos o el laberinto.

En este contexto, la cruz de Valcavado (f. 1v.) merece un análisis un poco más exhaustivo. La página de la cruz enfrentada a la del laberinto es una *crux gemmata*, con un marco complementario al del laberinto que combina trenzados y motivos vegetales y que introduce dos gallos en la parte baja, flanqueando la base de la cruz que también está trazada como entrelazos, haciendo un símil con un montículo que recuerda probablemente al Gólgota[65]. En Valcavado esta cruz es el comienzo absoluto del códice, lo que obliga a considerar los significados y usos de estas figuras en dicho contexto. Kühnel menciona la forma general del laberinto del Beato de Valcavado y sus elementos decorativos, para dar lugar a una posible interpretación paradisíaca en el contexto de

relación con la cruz en el folio enfrentado[66]. A esta interpretación podemos agregar el ascenso que hay entre las representaciones fitozoomorfas inferiores y las superiores, lo que indicaría el ascenso desde la tierra hasta el paraíso, refrendado por la imagen de la cruz con unas letras alfa y omega colgantes al modo de lámparas, corroborando así el sentido de totalidad espacial y temporal del conjunto. Ciertamente, una cruz enfrentada a un rectángulo donde pavos reales comen olivas, ambos símbolos de la vida, sobre todo en el contexto apocalíptico, pueden asociarse con el triunfo cristiano de la vida sobre la muerte, tema que también es el del laberinto, pero aquí dando un contenido mucho más específico, al relacionar la cruz con Cristo. La investigación realizada hasta ahora, al estudiar las cruces en frontispicios o en cubiertas de libros, ha diferenciado entre las que son fundamentalmente icónicas y aquellas fundamentalmente geométricas y anicónicas. En ambos casos, se han hecho interpretaciones simbólicas, pero en la actualidad se ha ampliado este marco interpretativo para abarcar otras funciones, como su papel como mediadoras entre este mundo y el mundo trascendente, introduciendo la autorreferencialidad del propio libro como encarnación de la sagrada escritura, cuando se trata de la cruz anicónica de las cubiertas[67]. Dentro de la heteroglosia de la cruz como símbolo[68], en este contexto comenzando el libro y acompañada del laberinto y a veces de la letra alfa o de la rosa de los vientos, el sentido que se impone es el de lugar de convergencia de todos los lugares, como el centro del mundo en una idea universalista del cristianismo y como centro para el recorrido vital del que camina por su salvación[69].

En el contexto escatológico de los beatos y del Antifonario de León, este sentido de equilibrio del universo representado por la cruz y el laberinto es indiscutible, pero también su ubicación en las primeras páginas le da al propio libro su sentido de mundo, de lugar donde se manifiesta el plan divino, con lo cual el códice como objeto se entiende como sagrado. En los casos donde la cruz es antecedida por la letra alfa y la última página del códice es la omega, vemos que primero está el Logos, Dios, luego su creación, el universo manifestado a través de la cruz. Así, se puede concebir al laberinto como la representación del pequeño mundo de la comunidad monástica, el mundo del lector espectador y del que este individuo forma parte. Y que la cruz es, como dice Mary Carruthers, una alegoría, un adorno que inicia el pensamiento meditativo, situando al receptor en el lugar desde el que parte su camino, su camino de lectura, su camino de salvación[70]. Otro ejemplo de este uso dado es el de las páginas tapices figurando cruces en los evangelios de Lindisfarne (British Library, Cotton Ms. Nero D IV, f. 2v.), donde la cruz es lo primero que el lector ve, pero que luego debe ir descifrando de a poco. En el caso de las cruces frente a los laberintos que estamos analizando, es como si se separaran los dos trabajos del lector: ve primero la cruz y luego hace el trabajo de desciframiento a través de la dilucidación del laberinto. Esta forma de lectura ligada de las dos figuras se percibe también a través de la estructura de los marcos de ambas composiciones de Valcavado, con el diseño de entrelazos mediante espacios decorados con alusiones a la naturaleza. Estos trenzados de la periferia, junto con las gemas, las cadenas, los vegetales y también los trenzados de la cruz, son parte del ornamento de esta figura. David Ganz, siguiendo a Jean-Claude Bonne, menciona la importancia de los elementos ornamentales como forma de realización de la figura que lo lleva, el uso de los adornos para marcar el umbral entre lo profano y lo sagrado a través del seguimiento de patrones impenetrables y la relevancia de la dedicación del trabajo de fabricación y de seguimiento de estos patrones como parte de la meditación[71]. Estos objetos, como las páginas tapices irlandesas, se asocian a trenzados, que es un modo visual de repetir, siguiendo la línea que establecen los nudos. Un modo paralelo de *catenae* que no se recita, sino que se ve y, como la *catenae*, es de libre asociación y se mira desde cualquier punto hacia cualquier punto. Las cruces de Oviedo que enfrentan los laberintos también refieren a objetos de visualización y devoción, donde se conjugan las mismas relaciones de las formas entre el centro y las formas que rodean al centro, de cuadrados y círculos. Este sentido de totalidad que da la cruz, con sus cuatro vértices, con su punto central, marcando las partes del mundo, así como al humano mismo, es el elemento de comunicación entre el folio anterior al laberinto que es la cruz, y el laberinto, haciendo un juego por contigüidad entre ambos elementos. Todo ello da cuenta de que esta parte de dichos códices está confeccionada para el uso personal, privado y en silencio, es un espacio para ser visto, en oposición al texto que se escucha, tal como señala Jean-Claude Schmitt respecto de los poemas figurados en forma de cruz de Rabano Mauro[72]. Pero se trata, también y por lo mismo, del lugar de encuentro entre la propuesta del diseñador del códice, con su bagaje de significaciones y de signos, y el receptor que pone en movimiento sus propios saberes y deseos. Esta conjunción va de la mano de los lugares comunes de los que ambos participan, es el encuentro entre los tiempos pasados de la historia de Cristo como Salvador, el futuro escatológico que se proclama como resolución de esta historia y el presente eclesiológico en el que están sumidos, en la tarea individual y colectiva de la salvación de la que participan.

Los laberintos de letras como artefactos literarios

Estas páginas de entrada que combinan letras y figuras son nombradas de diversas maneras por los estudiosos de los códices medievales, dependiendo de si enfatizan su función —como exlibris o dedicación—, su forma —como laberinto— o, desde la historia de la literatura, su género como poesía figurativa. Desde este último punto de vista, se les ha llamado acrósticos o caligramas[73].

John Williams, al comentar el laberinto de Saint Sever, lo relaciona con los *carmina figurata* del mundo clásico recogidos en la Edad Media. Los menciona como parte de la tradición de «ocultar» una inscripción y asegura que la forma de rombo que asume en varios beatos es propia de esa tradición[74]. En el comentario al facsímil del Beato Morgan lo define como un acróstico enmarcado por un rombo, «un capricho heredado del mundo clásico»[75]. Alfonso García Leal, en el Libro de Estudios de la edición facsímil del Beato de Fernando I y doña Sancha, recuerda que el acróstico se remonta a los enigmas antiguos, juegos de ingenio literarios desde los egipcios, los hebreos y los griegos, y que luego fueron usados por militares romanos como modo de encriptar información[76]. María de los Ángeles Sepúlveda a su vez, subraya que, en el caso de los beatos y de los laberintos de letras mozárabes, se trata de un juego basado en la geometría, porque se componen las letras de un modo tal que, al formarse las palabras o las frases, se van creando figuras geométricas[77]. Tanto de acuerdo con estos autores como a raíz de las descripciones de los laberintos estudiados que hemos hecho antes, hay que concluir que los laberintos de letras, además de enraizarse en la tradición «laberíntica» de la Antigüedad, se conecta con la tradición de los juegos, especialmente de los de ingenio basados en palabras, y, además, de los juegos matemáticos, numéricos y geométricos, los cuales ponen en acción al lector, convirtiéndolo no solamente en un receptor, sino también en un operador, porque tiene que interactuar con un tipo de construcción que le presenta alternativas de lectura y donde debe escoger y construir. Este papel le permite ordenar el mundo gracias a los principios de orden impuestos por la figura, que es un orden que se condice con las leyes del pensamiento de la mente humana[78]. Hemos visto algunos de estos principios de orden en los apartados anteriores (proporciones aritméticas y geométricas, el principio del centro y de la *gramma meson*, de los límites del conjunto, el movimiento y la convergencia), que crean la posibilidad de ampliar las significaciones del discurso lineal hacia uno donde, como diría Jeffrey Hamburger, convergen formas y contenidos gracias a la presencia de textos figuras donde se cruzan diferentes tiempos y espacios[79]. Hamburger habla acerca de la intersección entre juego, diagrama y poesía en la Edad Media, indicando que no solamente los juegos se prestan para ser diagramados —lo que induce a la teoría de juegos actual—, sino que son en sí mismos acertijos para ser manipulados por la mente humana de acuerdo con las reglas propias de ella y, además, los juegos tienen piezas que interactúan, y esas interacciones siguen reglas semejantes a los diagramas en movimiento, por lo que cuentan con elementos temporales y espaciales. Todas estas condiciones de los juegos que están presentes en los poemas figurados, continúa Hamburger, dando como ejemplo los poemas de la cruz de Optaciano Porfirio, ponen en actividad al usuario a partir de interacciones en cuadrículas y crean significados a través de la unidad entre forma y contenido. Así, estos poemas tienen un fundamento en los diagramas y constituyen juegos interactivos que posibilitan la construcción de discursos no lineales, sino a veces tipológicos, donde convergen los diferentes tiempos[80].

Esta tradición literaria romana y su potencialidad de creación de significados complejos puede haber incidido en la inclinación de san Agustín de considerar como único recurso a los enigmas para hablar de Dios (*De Trin*. 15.9, 15-16), reconociendo así las limitaciones del lenguaje humano. Aquí puede estar la razón de la existencia de estos enigmas en el comienzo de un libro de estudio y meditación sobre Dios. Es importante considerar también que Elisa Ruiz, cuando se refiere a los caligramas y su forma de recepción, indica que «obligan al usuario a practicar una lectura analítico-discursiva y, asimismo, otra sintético-ideográfica», con lo que el significado del texto se ve enriquecido[81]. La lectura sintético-ideográfica, explica Ruiz, se origina en la distribución armónica de los espacios que origina una interpretación «gestáltica» del conjunto. Así, los espacios —blancos— se vuelven tan significativos como la escritura y cobran un sentido. Para Ruiz, en el caso de los laberintos de los beatos y los libros mozárabes, «se trata de la combinación de un laberinto como figura literaria y uno como figura gráfica»[82]. Coincidiendo con el aserto de Ruiz, y habiendo revisado los aspectos relativos a las formas involucradas en estos laberintos de los beatos Morgan y de Valcavado, debemos pasar a revisar los antecedentes literarios para comprender cuál es la forma específica que muestra el laberinto de los beatos respecto del género.

Aunque los poemas figurados tienen antecedentes en los oráculos de números y de palabras que se dan en el Cleóbulo griego[83], de época tan remota como el siglo VI a. C., y que se van incorpo-

Figura 20.
Cruz de letras con rombo central. Rabanus Maurus, *De laudibus sanctae Crucis*, s. ix. Universidad Complutense, BH Ms. 131, f. 16v.

rando en autores latinos como Cicerón, Virgilio, Petronio y Quintiliano[84], los que tienen relación más directa con los beatos fueron aquellos vinculados a esta poesía desde la época helenística hasta la Antigüedad tardía y que específicamente crearon *carmina figurata* geométricos. Así, se puede decir que los grandes hitos de la poesía figurativa anterior al siglo x son, en orden cronológico, la helenística, que se desarrolla entre los años 325 a. C. y 200 d. C.[85]; luego, las Tabulae Iliacae, que se producen entre los siglos i a. C. y i d. C., romanas, pero escritas en griego y con tema troyano[86], y, posteriormente, en el siglo iv, el mencionado Publilio Optaciano Porfirio, romano africano, quien elaboró jeroglíficos, emblemas, laberintos y algunas formas de acróstico e impuso la moda de estos poemas en el mundo imperial romano. Ya en época merovingia, el monje Venancio Fortunato[87] siguió a Porfirio con caligramas y laberintos[88], entre los que se puede señalar uno que está inscrito en una cruz con los brazos ensanchados en las puntas y con un rombo en el centro marcado como elemento principal al pintarse de otro color, en el que se pueden corroborar las similitudes que tiene con los laberintos con formas de rombo de los beatos y otros libros del siglo x hispano[89]. Finalmente, mucho más cercanos a los beatos, tanto desde el punto de vista cronológico como contextual, son los *carmina figurata* carolingios[90], entre ellos, el conjunto de poemas figurados dedicados a la cruz, parte de la obra *De laudibus sanctae Crucis*, de Rabano Mauro (figura 20), en los cuales se manifiesta claramente la influencia formal de Porfirio y Venancio, con fórmulas como subrayar parte de un texto por un motivo figurativo o geométrico para formar versos independientes con las palabras entresacadas.

En el caso de los cuadrados mágicos de las *Tabulae Iliacae*, de los *carmina figurata* carolingios y también de los exlibris mozárabes, hay una reflexión sobre la espacialidad de la palabra escrita, al formar figuras, convirtiendo así a los lectores en lectores visualizadores. Es justamente la base de cualquier trabajo de literatura figurativa el pensar en la forma como ruptura de la «transparencia» del contenido. Negando la secuencialidad lineal de las palabras, dibujando imágenes con los textos, se obliga no solamente a leer, sino también a visualizar[91]. Así que cabe la pregunta de si los autores como Maius u Obeco, teniendo la conciencia de sí mismos como artistas, simplemente repetían modelos o también estaban embarcados en una reflexión acerca de la relación entre forma y contenido. Lo que es seguro es que en los laberintos de Morgan y de Valcavado hay una relación bien pensada entre el diagrama y la imagen representativo-simbólica, una relación entre el contenido textual y la imagen que constituía un espacio de creación de cada ilustrador, pues todas las propuestas, teniendo una base común, se diferenciaban sustantivamente en los diseños y en la iconografía, recogiendo de diversas tradiciones e innovando a la vez.

Conclusiones

Los diagramas se caracterizan por anular el tiempo narrativo y permitir una lectura y una visualización de los datos presentados de una manera más abierta y activa. No solo permiten esta forma de acercamiento al mensaje del diagrama, sino que también lo estimulan a través de diseños que promueven el movimiento del cuerpo y la actividad mental, donde el usuario debe tomar decisiones, resolver problemas e interpretar símbolos. Como, además, esos diagramas se presentan en interacción con imágenes y textos, se potencia y se abre la intelección del lector. Cuando estos diagramas se presentan al comienzo, como parte de las imágenes iniciales, sin abrir el texto que anuncian, se convierten en paratextos de apertura, preparan el ánimo de la lectura y su función

es permitir que el lector se posicione en el lugar en que está, que es un lugar sagrado. El principal mensaje es, aquí: «este libro es sagrado». Desde este punto de vista, todas las ilustraciones preliminares constituyen un umbral para ese espacio donde el propio libro se convierte en la Iglesia de Cristo. Estos efectos se construyen a través de conjuntos como son las imágenes preliminares de un códice, subconjuntos como las dos o tres imágenes que convergen en un tema o función —como son las cruces con los laberintos— e individualmente, porque hay imágenes y diagramas que preparan al lector, que introducen al lector, que mueven al lector o que lo instalan en un estado perceptivo de un tipo diferente.

Los laberintos de Morgan y de Valcavado tienen formalmente una estructura derivada del antiguo laberinto cretense, que parte desde una cruz central y marca los puntos cardinales, marcando los cuatro cuadrantes. Además, a través de la disposición de las letras en forma de cruces o aspas, plantean la cuestión de la introducción del círculo a partir del movimiento de esas aspas dentro de ese cuadrado. En dicho lugar, los monjes en su ortopraxis son los constructores y los usuarios de estos aparatos que dan coherencia al mundo, al pequeño mundo de este libro específico que se inicia, el un poco menos pequeño mundo de San Miguel, que es el monasterio en el que nace y donde vive este libro, o el monasterio de Valcavado, cuyo abad es su promotor, o sea, es también el mundo donde el libro que se presenta va a habitar; también el mundo es la Iglesia, la comunidad a la que pertenece el libro, pero es también la ciudad, la civilización humana y la tierra, que pertenece al universo gobernado por Dios. Si asimilamos la forma del losange al mundo, como hemos mostrado que es posible que sea la intención del uso de esta forma, nos encontramos con una graduación de menor a mayor de rombos concéntricos que otorgan sentido a todos los niveles mencionados, unos dentro de otros, dándose que, en el punto central de la cruz formada por las primeras letras, estaría la bendición al lector que parte su recorrido desde allí, por los caminos que marcan las palabras, el camino de esa vida. En un contexto apocalíptico como es el del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, todos estos mundos están asociados a la historia humana, a su comienzo y a su fin regido por la revelación del sentido de ella a través de las Escrituras, y asociados al fin de la vida de cada monje, que depende de su comprensión de ese sentido y de los actos que haga para conectarse con él.

A su vez, el laberinto es una entrada grandilocuente que primero se mira y después se lee y, al final, interactúa con el usuario. Este se encuentra con un frontispicio que le indica que está en el portal de un lugar sagrado, por lo tanto, lo prepara para el ingreso cambiando la actitud cotidiana por una que le lleva a la meditación, pero especialmente claro es que le indica las dificultades con que se va a encontrar y que debe poner esfuerzo intelectual y espiritual a partir de ahora. Le presenta una visualización general y de detalles que provoca asociaciones rápidas, y le presenta un trabajo, un juego, para desplegar la conciencia y la concentración en el descubrir y asociar. Por lo tanto, le plantea al lector un papel activo, no solamente respecto del libro específico que lee, sino también frente a la Escritura, pues en este libro está el plan divino de las Escrituras. Aquí se presenta una suerte de llamadas de atención al lector sobre el libro que se va a leer y ese lugar, ese libro, se convierte en un espacio construido con una puerta de entrada por la cual ingresar, con una contextualización de quién y dónde lo hizo, que lo sitúa, y, finalmente, ese lugar se transforma en un espacio sagrado donde van a perdurar los actores de dicho entorno: el santo al que se invoca, el obispo o señor comitente, el pintor o calígrafo que es como el arquitecto dentro de las catedrales con laberintos posteriores, son protectores y serán protegidos, como es común para la función apotropaica de los laberintos de las iglesias y también de los exlibris. Porque si asociamos el espacio interior del laberinto con la Iglesia, es esta autorrepresentación la que permite disfrutar de un poder apotropaico, porque la Iglesia es guardiana de la verdad y recorrerla es llegar a la verdad. Cuando el lector realiza el trabajo que le exige el laberinto, se eleva y traspasa el umbral. Los lectores son coautores porque trazan patrones propios a partir de las señales que se les presentan. Ellos elaboran los contenidos. Se lee por libre asociación, entonces tiene ciertos elementos de las *catenae* como guía para la lectura. Además, la sensación de interdependencia entre estabilidad y movimiento, especialmente en el caso de Valcavado, permiten esa armonía entre lo cuadrado y lo redondo, la conciliación de las formas, con lo que el lector puede ascender a las cosas del cielo, la armonía del universo que se expresa en la armonía de los evangelios —por lo que se agregan las imágenes de los Evangelistas que aquí no hemos podido atender— y por eso en el Beato de Gerona se puede reemplazar el laberinto por la *Maiestas Domini*.

La cruz al frente del laberinto parece un *alter ego*. También es un mundo de cuatro partes que marca el centro, que es el lugar de partida para la salvación, es también mediadora entre la tierra y el cielo y entre el pasado y el futuro, por lo que abarca el todo en términos temporales y espaciales, y es también el tiempo de cruce de la historia individual y la colectiva. Es una forma de subrayar todos los elementos que se han vertido

en el laberinto, es un lugar de convergencia pero sin oscuridad. En la cruz todo es claro y manifiesto. Tanto la cruz frente al laberinto como la cruz que insinúa el laberinto, pero sobre todo esta última, se adaptan a las formas de la *rota* isidoriana, expresando el orden divino y la unidad de la creación. En esto también participa el crismón y la cruz decusata, que mantiene unido al mundo. En el contexto escatológico, la cruz y la X dan ingreso al libro planteando el equilibrio del universo y del libro en cuanto mundo equiparado a la Iglesia. Por otra parte, es significativa la entrada al libro en la secuencia que integra una letra alfa —que representa el Logos—, la cruz —que representa a Cristo y a partir de él la creación— y el laberinto —que representa el microcosmos, el micromundo que hemos mencionado antes—. Hay libros en los que incluso se llega a desplegar la serie alfa, cruz, laberinto, rosa de los vientos y meses. La diferencia entre estos conjuntos y los preliminares de los beatos estudiados es que en los beatos están estos elementos, pero no separados. O sea, en un solo folio, o a veces en dos, se integra la idea de la cruz, del laberinto y de la rosa de los vientos, todos reforzando la idea de mundo. En el caso de la letra alfa, es la apertura de la historia que se cierra con la letra omega, al final del libro, de modo que todos estos elementos redundan en el posicionamiento del lector en el tiempo y en el espacio humanos en relación con los divinos.

Pero también este diagrama se presenta como artefacto literario y de juego. El juego que implica el poema figurado crea una zona de interacción y de ordenamiento del mundo, a partir de una disposición de los elementos en el espacio que se basa en los principios de orden del razonamiento humano: el principio del centro, los límites, el movimiento y la convergencia. Con esto, el discurso no se limita a su dimensión lineal, textual, sino que se amplía hacia un discurso en el que convergen formas y contenidos, donde se cruzan tiempo y espacio y que permite, por ejemplo, el tiempo tipológico que conlleva una interpretación del todo que es la primera mirada, o la mirada larga de la observación que abre los sentidos y evoca recuerdos y asociaciones. Por otra parte, la tradición de los *carmina figurata* geométricos que parten desde los mismos principios —como el de la letra del medio— abren también el orden de la lectura a amplias alternativas, de acuerdo con las experiencias del lector y el punto de encuentro entre el diseñador y el usuario. Ello provoca que los lectores jueguen con cierta libertad, pero se les condiciona para que miren de determinada manera, dirijan la vista desde el centro, vean las figuras geométricas insinuadas, con un modo de visualización multidireccional. El hecho de que los laberintos de letras conviertan a estas en letra imagen, regidas por patrones de simetría, les confiere un poder doble, tanto por el discurso textual, al que nos hemos referido, como por el lugar de ubicación, de lo que también hemos hablado, y por el poder de síntesis y de materialización que da la imagen.

De las tres vías de expresión (palabra, imagen de referencia e imagen geométrica de sus letras), el usuario infiere la cruz, lo religioso, el contenido. Es, además, una frase que resuena. Se arman y se relacionan con los diferentes registros del lenguaje.

Hay que subrayar la calidad de diagrama de estas figuras que hemos llamado *laberintos de letras*. Los diagramas se ven, se observan, son lugares para detenerse y contemplar desde arriba, un espacio diseñado de modo global, apelando a una mirada de síntesis, donde el tiempo se detiene. Es que los diagramas tienen un lenguaje propio, basado en un tipo de pensamiento, como dice Jean Claude Schmitt, «per figura», que reduce el tiempo de la mirada y la decodificación y se diferencia del pensamiento lineal de la lectura discursiva que necesita del tiempo para desplegarse sucesivamente. Pero, a la vez, los diagramas tienen letras para ser leídas. En el caso del laberinto, luego de esta mirada amplia que atrapa al visualizador, ocurre una caída en el diagrama, que se lee recorriéndolo y ocupándolo como juego, creando caminos, eligiendo alternativas, ocupando el ingenio y el sentido de espacialidad para armar figuras. Son, como plantea Hamburger, herramientas de pensamiento creativo, tanto por parte de sus hacedores como de sus usuarios. Los diagramas de los beatos del siglo x han sido concebidos y utilizados por monjes que viven la lectura y la elaboración de los códices sagrados como parte de una ortopraxis, como señala Mary Carruthers. Podemos establecer entonces que los diagramas que se desarrollaron en los libros medievales dieron lugar a la generación de pensamientos donde se encuentran la visualidad, la emoción y la corporalidad.

1. La autoría de este códice ha estado en discusión. Los historiadores del arte en general lo aceptan de modo pragmático, y los historiadores y los filólogos lo siguen discutiendo. Si bien Díaz y Díaz lo cuestionó fuertemente en el Simposio de 1976 y siguió pensando igual incluso en 2002 y en 2009 E. Ruiz García, dice que la atribución no es segura y Gryson, en 2012, estima que no hay ningún motivo para cuestionarla. Ver, entre otros, M. C. Díaz y Díaz (2002), «El Beato de la Academia: Aspectos textuales y codicológicos», en *El Beato de San Millán de la Cogolla (libro de estudio del facsímil)*, Madrid, Testimonio, p. 5-57; E. Ruiz (2009), «Beato de Liébana Testigo de su Tiempo (siglo viii)», en *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos vi-x)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 215-237, y R. Gryson (2012), *Beati Liebanensis: Tractatus de Apocalipsin*, Turnhout, Brepols, p. xi-cxlviii.

2. Veintitrés sin considerar los fragmentos. Sobre el corpus de Beato de Liébana, sus diferentes redacciones y filiaciones, ver R. Gryson (2012), *Beati Liebanensis*…, op. cit. A pesar de algunas discrepancias de Gryson, no se puede descartar la taxonomía de P. Klein, que considera los rasgos de las ilustraciones y ordena a los beatos en tres ramas (I, IIa y IIb) y considera las mezclas y las variables que hay entre ramas textuales e ilustrativas, especialmente en el caso del Beato de Saint Sever (S), que, desde el punto de vista textual, pertenece a la rama I, y, desde el ilustrativo, sigue el patrón de la rama IIa, pero a veces también de la rama IIb. P. Klein (1980), «Tradición pictórica en los Beatos», en *Simposio sobre los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, Madrid, Grupo de Estudios de Liébana, Joyas Bibliográficas, tomo ii, p. 83-106. También P. Klein (2014), «The Role of Prototypes and Models in the Transmission of Medieval Picture Cycles: The Case of the Beatus Manuscripts», en *The Use of Models in Medieval Book Painting*, dir. M. E. Müller, Cambridge Scholars Publisher, p. 1-27.

3. *Mozárabe* es un término acuñado por Gómez Moreno en 1913 y defendido por Nordenfalk en 1957, por Titus Burckhardt, en 1962, y por Fontaine, en 1977, pero ya cuestionado por Camón Aznar en 1963. Ver, sobre este punto, J. Yarza Luaces (1985), *Arte asturiano, arte mozárabe*, Salamanca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, p. 24-25, y H. García-Aráez (1994-1995), «El 'scriptorium' de Tábara en la alta Edad Media (y los códices de Beato de Liébana)», *Brigecio: Revista de Estudios de Benavente y sus Tierras*, 4-5, p. 143-166, esp. p. 147-150. Ver, además, Bango como el más firme opositor al uso del término, en I. Bango Torviso (1996), *Historia Universal del Arte*, tomo 3: *El Románico: Arte de la Alta Edad Media*, Madrid, Espasa Calpe.

4. Las modificaciones del siglo x que dan curso a la rama II, además de una redacción diferente, implican la adición de libros completos, como el *Comentario de San Jerónimo al Libro de Daniel* y algunos pequeños libros de san Isidoro, así como series ilustrativas preliminares que permiten distinguir con facilidad entre las dos ramas. Ver R. Gryson (2012), *Beati Liebanensis*…, op. cit. En la rama IIb usa el mismo texto que en la IIa, pero aumenta las ilustraciones iniciales y tiende a hacerlas de mayor tamaño, utilizando más las de doble folio, además de realizar ciertos cambios en la iconografía.

5. Ellos son el Beato de Fernando y Sancha (f. 7), del siglo xi, y el Beato de Silos (f. 6), del siglo xii. Se ha mencionado antes que el Beato de Saint Sever, del siglo xi, se comporta ilustrativamente al modo de la rama IIa y tiene también una portada laberinto (f. 1). La rama IIb reemplaza el laberinto por un Cristo en Majestad en un folio enfrentado al lábaro, tanto en el Beato de Gerona como en las sucesivas copias de esta tradición hasta el siglo xiii.

6. J. Baschet (1996), «Introduction : L'image-objet», en J. Baschet et al., *L'image : Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, París, Le Léopard d'Or, Cahiers du Léopard d'Or, 5, p. 7-26.

7. M. Camille (1985), «Seeing and reading: Some visual implications of medieval literacy and illiteracy», *Art History*, 8(1), p. 26-49.

8. G. Didi Huberman (2009), *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada.

9. Entre otros, para el Beato de Silos, véase M. Vivancos (2003), «Consideraciones Históricas y Codicológicas en torno al Beato de Silos», en *Beato de Liébana: Códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, Barcelona, Moleiro, p. 18-69; para el Beato de Valcavado, véase P. Rodríguez y M. Herrero (1993), «Comentario a las miniaturas del Beato», en *Beato de Valcavado: Estudios*, Valladolid, Universidad de Valladolid, p. 157-176; para el Beato Morgan, véase J. Williams (1991), «Estudio de las Miniaturas», en *El Beato de San Miguel de Escalada: Manuscrito 644 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York*, Madrid, Casariego, p. 165-222, esp. 167.

10. J. Domínguez Bordona (1935), «Exlibris mozárabes», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 32(11), 153-162, esp. 156.

11. Una opinión similar tuvo en su momento Ambrosio de Morales. Ver *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias, para conocer las reliquias de santos, sepulcros reales, y libros manuscritos de las catedrales y monasterios*, editado por Enrique Flórez, Madrid, 1765, p. 110. Es también una minusvalía que ha sufrido en general la literatura «de ingenio» a través de la historia.

12. K. Poole (2006), *Visualizing Apocalypse: Image and Narration in the Tenth Century Gerona Beatus Commentary on The Apocalypse* [Tesis doctoral], Ohio, Ohio State University. Poole no estudia los laberintos, sino las otras ilustraciones preliminares «extraapocalípticas» del Beato de Gerona. En cambio, las otras autoras sí se preocupan específicamente, aunque de manera acotada, de los laberintos de letras de los beatos. M. A. Sepúlveda (1987), *La iconografía del Beato de Fernando I: Aproximación al estudio iconográfico de los beatos* [Tesis doctoral], Madrid, UCM, p. 267-346; M. Mentré (1994), *El Estilo Mozárabe*, Madrid, Encuentro, p. 120-136;

B. Kühnel (2003), *The End of Time in the Order of Things: Science and Eschatology in Early Medieval Art*, Regensburg, Verlag Schnell & Steiner, p. 212. Son de utilidad para el conocimiento de diversos laberintos de letras de los beatos los trabajos de W. Neuss (1931), *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration*, Múnich, Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung I; J. Domínguez Bordona (1935), «Exlibris mozárabes», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 32(11), p. 153-162, y P. Klein (2012), «Comentario», en *Beato de Saint-Sever: El Beato de Saint Sever y su influencia en el Guernica de Picasso*, Valencia, Patrimonio, p. 103-309, esp. p. 148-151.

13. O. Werckmeister (2012), «El comentario de Beato y la iglesia abacial», en *Beato de Saint-Sever: El Beato de Saint Sever y su influencia en el Guernica de Picasso*, Valencia, Patrimonio, p. 13-50. Para este autor ambas obras fueron empresas concurrentes de un programa centrado en la exaltación del abad Gregorio Montaner.

14. K. Böse (2019), «In Between, Center, and Periphery: The Art of Illumination on the Early Medieval Iberian Peninsula Authorship and Ornament», en *Between, Center, and Periphery: The Art of Illumination on the Early Medieval Iberian Peninsula*, editado por Beatrice Kitzinger y Joshua O'Driscoll, Berlín, Boston, De Gruyter, p. 400-432.

15. H. Kern (2000), *Through the Labyrinth: Designs and Meanings Over 5000 Years*, Múnich, Prestel, p. 23.

16. Para Kern (*Through the Labyrinth*…, op. cit., 2000, p. 23), muchas veces los laberintos son confundidos con otras formas gráficas como espirales, meandros (incluidos todo tipos de nudos) y círculos concéntricos. El autor explica las similitudes y diferencias entre estas figuras y los laberintos, y se podría agregar que, en el caso estudiado aquí, estas figuras están asociadas por contigüidad a los laberintos de letras.

17. H. Kern (2000), *Through the Labyrinth*…, op. cit., p. 24.

18. Ibídem, p. 30-31.

19. J. Fontaine (1978), «Fuentes y tradiciones paleocristianas en el método espiritual de beato», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, Madrid, Joyas Bibliográficas, Grupo de Estudios de Liébana I, p. 75-101, esp. p. 79-80.

20. H. Kern (2000), *Through the Labyrinth*…, op. cit., p. 25 y 85.

21. Ver, por ejemplo, el laberinto romano musivario, o «Laberinto de Teseo», de la Villa Loigerfelder (Salzburgo), siglo iv d. C., en Kunsthistorisches Museum Wien, <https://www.khm.at/en/object/52079/>.

22. Un principio de lectura promovido en la Antigüedad, según D. Petrain (2016), *Homer in Stone: The Tabulae Iliacae in their Roman Context (Greek Culture in the Roman World)*, Cambridge University Press, p. 67. Petrain estudia el principio de la lectura a partir de la *gramma meson* como fórmula impulsada desde los cuadrados mágicos en época helenística, como en el caso de las Tabulae Iliacae.

23. E. Cirlot (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, p. 199-200. Cirlot anota que este símbolo gráfico es muy potente, porque integra la cruz griega y los cuatro ejes en una misma dirección rotatoria. Agrega que, según Colley March, la esvástica es un signo específico de la rotación axial y que en la Edad Media se interpreta como movimiento y como la fuerza solar.

24. Hay que considerar que leer se asocia a recorrer, lo que se manifiesta con claridad en los poemas figurados tardomedievales y carolingios. Ver R. de Cozar (2014), «Apuntes para una prehistoria de la vanguardia», *Experimental. II. Estudios*, número extraordinario, p. 3-30, y P. Zumthor (1975), «Carmina figurata». *Langue, Texte, Énigme*, París, Seuil, p. 25-35.

25. <https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>.

26. En este códice el escriba Totmundo hace su trabajo para el abad Ikila. Ver, al respecto, J. Asencio (2014), «El Antifonario de León: La joya de los antifonarios latinos», *Ateneo Leonés*, 1, p. 139-168, esp. p. 143. Sobre sus antecedentes en el siglo vii, ver M. A. Sepúlveda (1987), *La iconografía*…, op. cit., p. 268-269.

27. Copia digital, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Archivos Estatales, 2010. En <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=449895>.

28. Mosaico romano del Museo Arqueológico Nacional, izq, n.º 38304 bis, sala 22. <https://ceres.mcu.es/pages/Main>.

29. Sobre esta forma en el Beato de Saint Sever, ver P. Klein (2012), «Comentario»…, op. cit., p. 149. Sobre esta forma de estrella de ocho puntas compuesta por un rombo inscrito en un rectángulo, ver H. Kessler (1977), *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, NJ, Princeton University Press.

30. Al respecto, ver E. Cirlot (1992), *Diccionario*…, op. cit., p. 199-200; H. Kessler (1977), *The Illustrated*…, op. cit., y O. Werckmeister (2012), «El comentario…», op. cit.

31. Sobre el contexto de lectura de los beatos, ver J. Fontaine (1978), «Fuentes y tradiciones…», op. cit.; O. Werckmeister (1980), «The First Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death», en *Actas del Simposio para el estudio de los Códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana II*, Madrid, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, p. 165-192.

32. P. Lo Cascio dice que el nudo de Salomón se ha convertido en el símbolo de un vínculo indisoluble con el Ser Superior. Al respecto, ver P. Lo Cascio (2014), *Il nodo di Salomone: Il simbolo millenario della storia dell'uomo. Cordoni Legature e Trecce nella simbologia etnostorica siciliana (dai secc. ii-iii d.C. fino al se. XX)*, Palermo, Edizioni Del Mirto, p. 19-20. En el prefacio de ese mismo libro, Tomás Román (2014, p. 15) menciona la tradición de lo que se conoce como la «cadena de oro» representada como un conjunto de anillos que atan la fuerza a la liviandad, lo material a lo inmaterial, la tierra y el cielo.

33. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ancient_Roman_Mosaics_Villa_Romana_La_Olmeda_007_Pedrosa_De_La_Vega_-_Salda%C3%B1a_(Palencia).JPG>.

34. J. Guilman (1960), «Interlace Decoration and the Influence of the North on Mozarabic Illumination», *The Art Bulletin*, 42(3), p. 211-218, esp. 214-215.

35. H. Kessler (1977), *The Illustrated*…, op. cit., p. 51-52, provee del dato de que Alcuino, en el siglo viii, ya había identificado al rombo con el mundo, aunque tiene cierta cautela en la identificación de los marcos romboidales con el orbe antes del siglo ix.

36. El *tetragonus mundus* como forma de esquematizar al mundo en cuatro partes determinadas por los puntos cardinales, pero también relacionada con los cuatro elementos y otras condiciones, fue sistematizado por Aristóteles, pero tiene un origen incluso anterior.

37. J. O'Reilly, C. Farr y E. Mullins (2021), *Early Medieval Text and Image. 1. The Insular Gospels*, Londres, Routledge, p. 76-78.

38. Original en inglés.

39. Para el uso del comentario de Beato de Valcavado al Apocalipsis en el contexto de la *Lectio Divina*, ver J. Fontaine (1978), «Fuentes y tradiciones…», op. cit.

40. Identificación dada por F. Díez (2002), «Breviario de imágenes paganas: La iconografía de los dioses y el mito en la Galicia romana», *Semata: Ciencias Sociais e Humanidades*, 14, p. 204-251, esp. p. 245.

41. Fotografías del mosaico de Lugo tomadas por Patricia Melian. Con permiso.

42. H. Kern (2000), *Through the Labyrinth*…, op. cit., p. 85.

43. O. Werckmeister, «The First Romanesque…», op. cit., y O. Werckmeister (2012), «El comentario…», op. cit.

44. E. Ruiz (2009), «Beato de Liébana: Un testigo de su tiempo», en *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, Área de CC. y TT. Historiográficas de la Universidad Complutense de Madrid, 18 de marzo de 2009, UCM, p. 215-237, y E. Ruiz (2002), «La Escritura: Una Vox Dei (siglos x-xiii)», en *I Jornadas sobre Documentación jurídico-administrativa, económico-financiera y judicial*, p. 71-92.

45. Sobre el humanismo agustiniano, ver H. Leal (2014), «Autognosis en las *Confesiones* de San Agustín», *Veritas*, 31, p. 161-178.

46. P. Henriet (2012), «Coping with the Future in High Medieval Spain. Beatus of Liébana, Eschatology and Ecclesiology, or a non-historicist View of the Present», *Text and Pictures, in Fate (International Consortium for the Research in Humanities)*, 4(9), p. 9-10.

47. H. Kern (2000), *Through the Labyrinth*…, op. cit., p. 207.

48. <https://m.facebook.com/LARNA.Lived.Ancient.Religion.in.North.Africa/posts/mosaic-with-a-labyrinth-from-castellum-tingitanum-within-the-central-square-ther/397655470863818/>.

49. Dibujo original en Duval y Fevrier (1973), redibujado por E. Brown en R. M. Jensen (2015), «Recovering Ancient Ecclesiology: The Place of the Altar and the Orientation of Prayer in the Early Latin Church», p. 109, *Worship*, 89(2), p. 99-124.

50. Ver, sobre este punto, S. Sáenz (2011), «"Peregrinatio in stabilitate": La transformación de un mapa de los Beatos en herramienta de peregrinación espiritual», *Anales de Historia del Arte*, 21 (extra II), p. 317-334.

51. Ver dibujo en R. M. Jensen (2015), «Recovering…», op. cit., p. 111.

52. O. Werckmeister (2012), «El comentario…», op. cit.

53. Que pone el nombre del abad Gregorio de Montaner (Gregorius Abba Nobil(is)), colocando la G en el centro y formando cruces y rombos, igual que en los beatos estudiados.

54. O. Werckmeister (2012), «El comentario…», op. cit., p. 26.

55. Ibídem, p. 31-34.

56. En el Beato de Valcavado, f. 142. También en Beato A1 (BNE, Ms. VITR. 14-1), f. 121v.; en el Beato E (Escorial), f. 115; en el Beato U (Seo de Urgel), f. 151; en el Beato T (Tábara), f. 114, y en el Beato G (Gerona), f. 186.

57. F. Prado-Vilar (2020), «Aula sidérea: Arquitectura, transfiguración y escatología en la catedral de Santiago», en *El Pórtico de la Gloria: Arquitectura, materia y visión*, Madrid, Fundación General UCM, 29-46, esp. p. 31-32, y J. Escoto Eriúgena (2007), *Sobre las Naturalezas (Periphyseon)*, Navarra, EUNSA Ediciones de la Universidad de Navarra, p. 80 y 835.

58. Es relevante para la historia del arte medieval en España reconocer la influencia del pensamiento de Escoto Eriúgena (y, a partir de él, el de Dioniso Aeropagita) en el pensamiento de los religiosos que estaban influyendo en la producción de objetos de alto valor estético y simbólico, ya fueran edificios, libros u objetos litúrgicos. Esta influencia ha sido reconocida, sobre todo a partir del siglo xii, con el desarrollo del concepto de *transitus* (J. Baschet [1996], «Introduction…», op. cit., p. 8), pero en la Alta Edad Media es más difícil establecer un vínculo directo, salvo en algunos casos, como este del ámbito monárquico en la esfera carolingia y poscarolingia, donde la figura de la *Maiestas Domini* recoge este sentido de luz asociado al poder regio. Sin embargo, es innegable el efecto, sea directo o indirecto, sobre las cruces y las *Maiestas Domini* de los siglos ix y x hispanos. Ver A. C. Esmeijer (1978), *Divina quaternitas: A preliminary study in the method and application of visual exegesis*, Assen, Van Gorcum; L. Velázquez, «Introducción», en J. Escoto, *Sobre las naturalezas*…, p. 37-66, y A. Puigarnau (2000), «Neoplatonismo e iconografía en la Europa medieval», *Anuario Filosófico*, 33, p. 655-673. Asimismo, hay que considerar la influencia de Isidoro en la idea de que es posible ascender a través de la página hacia las cosas del cielo y la influencia de este pensamiento en el Beato de Liébana y su visión espiritual. Al respecto, ver J. Fontaine (1978), «Fuentes y tradiciones…», op. cit.,

y J. Fontaine (2002), *Isidoro de Sevilla: Génesis y originalidad de la cultura hispánica en tiempos de los visigodos*, Madrid, Ediciones Encuentro.

59. F. Prado-Vilar (2020), «Aula sidérea…», op. cit., p. 32, menciona el *Codex Aureus* de San Emerano de Ratisbona como ejemplo paradigmático de esta posibilidad de llevar la idea de aula sideral a un espacio gráfico, en especial la doble página que representa a Carlos entronizado contemplando la gloriosa visión de la Adoración del Cordero. Allí afirma: «El códice abierto se convierte en una pantalla para la transfiguración de la imagen de un edificio perdido, en la que el lector puede sumergirse visualmente, pasando a habitar por un momento un entorno donde las figuras cobran vida, flotando en una nube de destellos dorados». M. Acevedo (2023), *Ver, leer y recorrer: Diagramas de pensamiento de los Beatos del siglo x* [Tesis doctoral], Universidad de Santiago de Compostela, p. 131, señala que esa misma correspondencia se encuentra de modo anicónico en la cruz de estrellas de la Biblia de la Cava, del siglo ix.

60. Biblia de la Cava dei Tirreni, Cava de' Tirreni, Biblioteca statale del Monumento nazionale della Abbazia Benedettina della Ss. Trinità, Codices Cavenses, Cod.1 Biblia Sacra, f. 143-143v.

61. E. Ruiz (2014), «*Arma regis*: Los libros de Fernando I y doña Sancha», *Lemir*, 18, p. 137-176, esp. p. 141.

62. H. Carvajal (2016), «Escritos e imágenes al filo del texto», en *Los paratextos y la edición en el libro medieval y moderno*, editado por Helena Carvajal, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, p. 11-13. Si bien Carvajal trabaja libros posteriores con unos paratextos mejor estructurados que los altomedievales, hay que tener en mente esta ampliación para reflexionar sobre los paratextos que nos interesan aquí.

63. M. Crawford (2019), *The Eusebian canon tables: Ordering Textual Knowledge in Late Antiquity*, Oxford Scholarship Online, <https://doi.org/10.1093/oso/9780198802600.001.0001>, p. 20-21, y G. Genette (1989), *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

64. Ver, en M. Acevedo (2023), *Ver, leer y recorrer…*, op. cit., p. 134-138, un análisis de los distintos conjuntos de las páginas preliminares de las cuales son parte los laberintos altomedievales hispanos. Allí se concluye que lo más probable sea que el laberinto fuera parte de una serie constituida por una cruz de Oviedo, una letra alfa monumental, que algunas veces se reemplazan o se complementan con una *Maiestas Domini* o una rosa de los vientos.

65. P. Rodríguez y M. Herrero (1993), «Comentario a las miniaturas…», op. cit., p. 59.

66. B. Kühnel (2003), *The End…*, op. cit., p. 212.

67. D. Ganz (2017), «The Cross on the Book: Diagram, Ornament, Materiality», en *Graphic Devices and the Early Decorated Book*, editado por Michelle P. Brown, Ildar Garipzanov y Benjamin Tilghman, Suffolk, The Boydell Press, p. 243-264, esp. p. 252-259.

68. Heteroglosia en el sentido que Batjin da a la coexistencia de distintos discursos en contradicción, dentro de un único código lingüístico, dando cuenta de la oposición entre fuerzas centrípetas que se convierten en los sentidos dominantes y otras que actúan en direcciones múltiples y diversas. Ver, en V. Sisto (2015), «Batjin y lo social: Hacia la actividad dialógica heteroglósica», *Athenea Digital*, 15, p. 1 y 3-29, esp. p. 16.

69. P. Rypson (1986), «The Labyrinth Poem», *Visible Language XX*, 1, p. 65-95, esp. p. 66-77.

70. M. Carruthers (1998), *The Craft of Thought: Meditation, rhetoric and the making of images 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 168-169.

71. D. Ganz (2017), «The Cross…», op. cit., p. 259-261, y J. C. Bonne (2015), «Ornementation et représentation», en Jérôme Baschet et al. (1997), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, p. 185-219, esp. 199-212.

72. J. C. Schmitt (2019), *Penser per figure Du compas divin aux diagrammes magiques*, París, Arkhè, p. 70-71.

73. M. Maniaci (1996), *Terminologia del libro Manoscritto*, Milán, Istituto Centrale per la Patologia del Libro Editrice Bibliográfica, p. 174. Define *acróstico* como un conjunto de líneas de escritura, generalmente en verso, cuyas letras iniciales, medias o finales se pueden leer verticalmente para formar sustantivos o palabras, mientras que un caligrama es un texto figurado. Desde esta consideración, los laberintos que hemos descrito y estudiado desde el punto de vista de las formas se corresponden más con el segundo concepto que con el primero. De hecho, hay acrósticos propiamente tales en los beatos, como el famoso acróstico de Maius.

74. J. Williams (1986), «Láminas», en Luis Revenga (ed.), *Los Beatos: Exposición Junio-Septiembre 1986*, Madrid, Biblioteca Nacional, p. 28.

75. J. Williams, «Estudio de las Miniaturas», en *El Beato de San Miguel de Escalada. Manuscrito 644 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York*, Madrid, Casariego, p. 165-222, esp. p. 167.

76. A. García (2007), *Beato de Fernando I y doña Sancha. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vits. 14-2: libro de estudios*, Madrid, Valencia, Club Bibliófilo Versol, p. 76-77.

77. M. A. Sepúlveda (1987), *La iconografía…*, op. cit., p. 290.

78. A. Damasio (2018), *El extraño orden de las cosas: La vida, los sentimientos y la creación de las culturas*, Barcelona, Destino.

79. J. Hamburger (2022), «The Codex in the Classroom: Practical Dimensions of Medieval Diagrams», *Panizzi Lectures II*, British Library, <https://www.youtube.com/watch?v=izz0omhIU2M&list=RDCMUC-75_Zh-CLF7hN8dM4EGEGA&index=2>.

80. J. Hamburger (2022), «The Codex…», op. cit.

81. E. Ruiz (2002), *Introducción a la Codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupérez, p. 278.

82. E. Ruiz (2002), *Introducción…*, op. cit.

83. Según Diógenes Laercio (I, 89-93), Cleóbulo fue un filósofo y poeta del siglo vi y escribía adivinanzas, lo mismo que su hija Cleobulina, que escribía enigmas en hexámetros.

84. M. Bernasconi (1970), *Histoire des énigmes*, París, Presses Universitaires de France.

85. D. Higgins (1987), *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, Nueva York, State University of New York Press, p. 5.

86. D. Petrain (2016), *Homer in Stone…*, op. cit., y M. Squire (2010), «Texts on the tables: The Tabulae Iliacae in their Hellenistic literary context», *The Journal of Hellenic Studies*, 130, p. 67-96.

87. Venancio es un poeta que vivió en Tours, de origen africano y que fue muy popular en el siglo vi. Ver, al respecto, L. Pégolo (2016), «Poesía, dogma y política en la Antigüedad Tardía: El caso de Venancio», *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 50, p. 55-122.

88. R. de Cozar (2014), «Apuntes…», op. cit., p. 9-11.

89. Cruz de letras con rombo central. Venancio Fortunato, *De Signaculo Sanctae Crucis*, St. Gallen, Stiftsbibliothek / Cod. Sang. 196, f. 40.

90. D. Higgins (1987), *Pattern Poetry…*, op. cit., p. 28-29, hace un inventario con bibliografía comentada de las obras carolingias con *carmina figurata* o sus formas específicas.

91. M. Squire (2010), «Texts on the tables…», op. cit., p. 82, sostiene que los cuadrados mágicos serían entidades intermedias entre palabras e imágenes.

https://doi.org/10.5565/rev/locus.524 LOCVS AMŒNVS 22, 2024 29 - 49

I miracoli della pittura: las demostraciones pictóricas de Leon Battista Alberti en el contexto del nacimiento de la perspectiva

Joan Carles Oliver Torelló
Universitat de les Illes Balears
joancarles.oliver@uib.es

Recepción: 25/07/2024, Aceptación: 02/12/2024, Publicación: 24/12/2024

Resumen

Según narra Leon Battista Alberti en su autobiografía, se calificaron como *miracoli della pittura* algunas demostraciones ópticas exhibidas en Roma, hechas para ser contempladas «en el interior de una pequeña caja cerrada a través de un minúsculo orificio». Estas *dimostrazioni* fueron realizadas por el propio Alberti entre 1432 y 1434. Han sido interpretadas desde distintos ámbitos, tanto en la historiografía general del primer Renacimiento como en estudios relacionados con la historia de espectáculos visuales, y se han apuntado diversas hipótesis acerca de ellas para descifrar su sentido, características y funcionamiento, entre las que proponemos nuestra propia interpretación. Frente a los argumentos que pretenden relacionar las experiencias narradas por Alberti con el uso de una cámara oscura o bien justificar su relación con diferentes procedimientos geométricos, establecemos la hipótesis de su vinculación directa con las experiencias de Filippo Brunelleschi, aunando el uso del espejo, la voluntad de naturalismo y la concreción de un artificio de ilusionismo visual. Nuestra propuesta se inscribe en el largo debate que vincula los métodos primitivos de construcción de la perspectiva y sus primeras aplicaciones pictóricas.

Palabras clave:
L. B. Alberti; F. Brunelleschi; perspectiva; espectáculo óptico; cámara oscura; Renacimiento; tablas demostrativas; *miracoli*

Abstract

I miracoli della pittura: The pictorial work of Leon Battista Alberti in the context of the birth of perspective

According to Leon Battista Alberti in his autobiography, some works that he showed in Rome, made to be seen "inside a small enclosed box, through a tiny hole", were described as *miracoli della pittura*. These *dimostrazioni* were made by Alberti himself between 1432 and 1434, and have been analysed from different perspectives, both in the general historiography of the first Renaissance and in studies of the history of visual spectacle. Various hypotheses have been put forward to unlock their meaning, characteristics and workings, including our own hypothesis which we put forward here. Disregarding arguments that link the experiences narrated by Alberti to the use of the camera obscura or to various advanced geometric procedures, we argue that there is a direct link with the experiments of Filippo Brunelleschi combining the use of the mirror, the desire for naturalism and the depiction of optical illusion. Our contribution is part of the long debate that links early attempts to depict perspective with its first use in drawing and painting.

Keywords:
L. B. Alberti; F. Brunelleschi; perspective; optical peepshow; camera obscura; Renaissance; demonstrative tablets; *miracoli*

© del autor

Las demostraciones ópticas de Alberti

Leon Battista Alberti explica en su autobiografía[1] que, durante su primera estancia en Roma, entre 1432 y 1434, realizó algunas demostraciones donde enseñaba imágenes «en el interior de una pequeña caja cerrada, a través de un minúsculo orificio»[2]. Admirados por el resultado, sus amigos las calificaron como *miracoli della pittura*. Alberti se refiere a estas experiencias en la primera versión del tratado *De pictura*, escrito en latín en 1435, así como en la traducción posterior de 1436 escrita en fiorentino vernacular y dedicada a Filippo Brunelleschi, aunque las dos versiones muestran alguna diferencia. En la posterior autobiografía también menciona las demostraciones de forma más extensa, describiendo no tanto su estructura y funcionamiento, sino los elementos iconográficos que se contemplaban en ellas. En los tres testimonios se evidencia que se refiere a un mismo artificio, aunque la información es escueta y tan solo deja entrever algunas características, especialmente en *De pictura*.

La construcción de cajas con un agujero para mirar las pinturas de su interior antecede a un consejo posterior apuntado por Leonardo:

> Si quieres simular una cosa de cerca que haga el mismo efecto que las cosas naturales […] en el punto donde te situaste al hacer esa perspectiva [coloca] un agujero [para mirarla], hará el efecto del natural y no te podrías persuadir de que fuese cosa pintada[3].

Leonardo era consciente de la similitud entre la visión monocular de un espacio tridimensional a través de un agujero y una imagen plana representando el mismo espacio. De este modo podía engañar al ojo. Por ello afirmaba que, mirando una perspectiva a través del agujero practicado en una tabla, se lograba que una pintura plana igualase a la realidad contemplada con un solo ojo; la única condición consistía en situar el agujero en el punto de vista utilizado al realizar la perspectiva. Estas características geométricas ya eran conocidas por Alberti cuando afirmaba que «ninguna cosa pintada y copiada del natural se puede ver y distinguir bien, como no esté colocada con la debida distancia respecto a la vista»[4]. A propósito de ello, ha de recordarse que la primera pintura demostrativa de la perspectiva, realizada en la década anterior por Brunelleschi, también se tenía que observar a través de un pequeño agujero practicado en la propia tabla para verla reflejada en un espejo. Por todo ello, la principal consideración es la suposición de un cálculo geométrico preciso entre la posición del punto de vista y la imagen pintada, controlando el tamaño de esta a través del sucesivo acercamiento y alejamiento del espejo hasta que la medida de la imagen pintada coincidiera con la real.

En sus breves comentarios, Alberti da a entender que podría añadir más aspectos sobre algunas cuestiones relacionadas con sus demostraciones. En la traducción italiana del *De pictura* se refiere a las *dimostrazioni* en relación con el comportamiento de los rayos de luz y su reflejo:

> Los rayos interceptados se reflejan en algún sitio o regresan sobre sí mismos. Por ejemplo, sufren una reflexión cuando rebotan sobre la superficie del agua y se dirigen a los techos de las casas, y como lo demuestran los matemáticos, la reflexión de los rayos siempre tiene lugar formando ángulos iguales. Más se podría decir acerca de esta reflexión y de los milagros de la pintura que muchos de mis amigos me

han visto realizar recientemente en Roma. Pero estos son asuntos que se refieren a otros aspectos de la pintura[5].

El autor volvió a comentar en *De pictura*, con relación a las demostraciones, que los rayos visuales se reflejan con ángulos iguales, recordando el teorema de la reflexión especular en los espejos planos, uno de los aspectos por el cual podemos suponer la utilización de un objeto de este tipo.

Sobre las características materiales y el funcionamiento de las demostraciones, Alberti solo indica la utilización de una caja con un agujero como punto de vista para observar las imágenes pintadas, que provocan una espectacular sensación perceptiva, «milagrosa», según quienes las miran. El resto de las cualidades materiales, así como otras cuestiones técnicas o formales, exceptuando los aspectos iconográficos de las pinturas, únicamente pueden deducirse de su relación con el contexto de experimentación perspectiva y las innovaciones artísticas de la época, relacionándose, a nuestro entender, con la primera tabla demostrativa de la perspectiva realizada por su admirado Filippo Brunelleschi, a quien, en su elogiosa dedicatoria de la traducción toscana *Della pittura*, Alberti le pide: «Si encuentras algo aquí que sea necesario enmendar, corrígeme»[6]. Como ya apuntaba Julius von Schlosser enfatizando la importancia de estas demostraciones, las experiencias ópticas de ambos autores avanzaban a la par[7].

El antecedente de la *tavoletta* de Brunelleschi, sobradamente conocido, se suele definir como «primera pintura demostrativa de la perspectiva» y fue realizada en torno a una década anterior que los *miracoli* de Alberti. Según el testimonio de su biógrafo, Antonio de Tuccio Manetti, Brunelleschi mostró en ella «questo caso della prospettiva nella prima cosa in che e' lo mostrò», calificándola como «cosa meravigliosa»[8]. Se trataba de una tablilla cuadrada en donde había pintado, sobre un espejo de plata bruñida, el Baptisterio de Florencia, una obra que debería mirarse reflejándose en otro espejo. Aunque no ha llegado hasta nuestra época[9], se conoce con detalle a través de la minuciosa descripción de Manetti: «e io l'ho avuto in mano e veduto piú volte a'mia dí, e possone rendere testimonanza»[10].

La *tavoletta*, de forma cuadrada, de media braza florentina de lado (29 cm × 29 cm ≈), mostraba la iglesia de San Giovanni de aquella ciudad, conocida más tarde como el Baptisterio, tal como se veía desde el interior del Duomo a unas tres brazas del umbral de la puerta central. La pintura estaba realizada sobre un espejo de plata bruñida, algo que puede interpretarse como el deseo de que la obra produjese la sensación de estar ante el propio Baptisterio visto en un espejo, o como

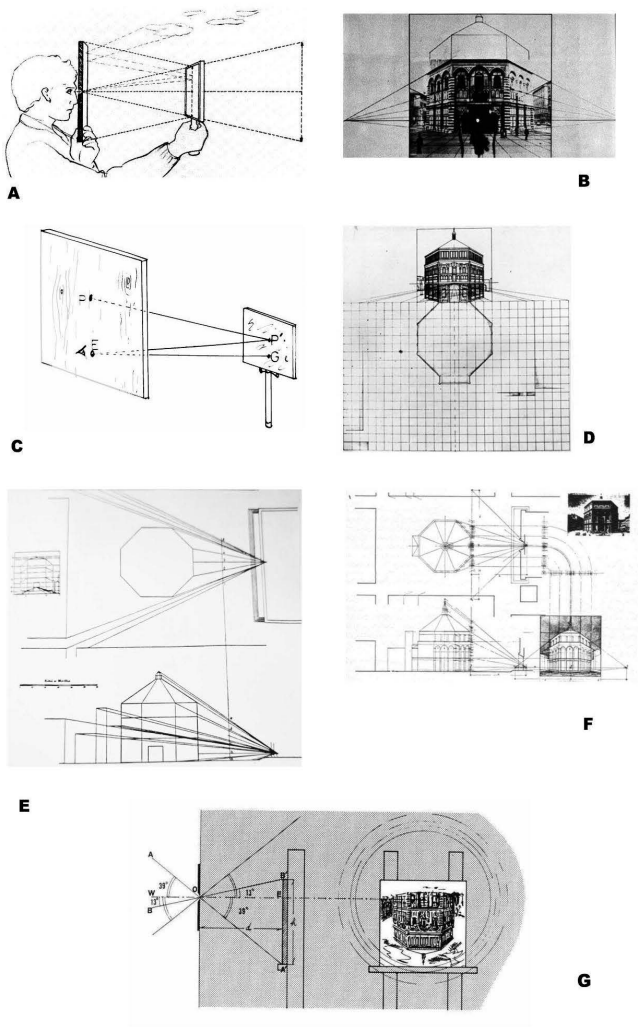


Figura 1.
Diversas hipótesis de visualización y construcción geométrica de la primera tablilla de Filippo Brunelleschi: A (Parronchi, 1964); B (Edgerton, 1973); C (Kemp, 1990); D (Parronchi, 1958); E (Krautheimer, 1956); F (Vagnetti, 1959), y G (Tsuji, 1990). Montaje de los autores.

consecuencia de la hipotética utilización de un espejo en su realización. Según el biógrafo, el espectador tenía que situarse detrás de la tabla para mirar a través de un orificio practicado en ella y ver, reflejándose en otro espejo, la pintura de la superficie delantera de la misma tabla. Era importante que se colocara convenientemente para poder comparar y observar también, directamente, el Baptisterio real pintado en ella. El cielo, sin pintar, era el propio espejo de plata. En este se reflejaba el cielo real por encima del templo. Sobre la tablilla, el biógrafo comenta: «pareva che si vedessi'l propio vero»[11].

La detallada descripción ha permitido en varias ocasiones reconstruir la tablilla y el proceso de visualización que implicaba, tal como ejemplificamos en la figura 1. Estas interpretaciones están amparadas en un consenso generalizado sobre su aspecto y sus características materiales, algo que deja poco margen para interpretaciones contra-

Figura 2.
Ejemplo de caja óptica y esquema de su funcionamiento. Exterior, interior, vista desde el orificio y esquema gráfico. Elaboración propia.

dictorias. Tanto los materiales (tabla cubierta con un espejo de plata bruñida) como las dimensiones han permitido realizar numerosas reconstrucciones. Con ellas se puede comprobar la distancia necesaria entre el segundo espejo y la tabla, para poder abarcar, bajo un ángulo vertical de unos 45 grados, tanto la pintura reflejada como la altura del Baptisterio contemplado desde la puerta del Duomo, el lugar desde el que se podía ratificar el naturalismo y la fidelidad de la pintura. Efectivamente, la posición del punto de vista se conoce con precisión (tres brazas al interior del umbral de la puerta central del Duomo de Santa María del Fiore). Esta circunstancia también posibilita la realización de fotografías semejantes a la pintura hoy perdida y utilizarlas en las reconstrucciones para simular la tabla pintada. No obstante, el mayor problema de interpretación de la experiencia de Brunelleschi no es la propia tabla, sino la determinación del método utilizado para realizarla, algo totalmente silenciado por el biógrafo, una incógnita similar al de las *dimostrazioni* de Alberti.

Mientras que la demostración de la *tavoletta* de Brunelleschi pretendía comparar la visión directa del Baptisterio real con su representación pintada, como una diferencia fundamental, los *miracoli* de Alberti no se comparaban con la visión de un escenario real; eran las pinturas de unas vistas ideales, alojadas en el interior de una caja, buscando producir la sensación de inmersión óptica, «milagrosa».

La sensación producida por los *miracoli* de Alberti se podría evocar con la fascinación hacia las «cajas ópticas» o *titirimundis*, que consistían en un espectáculo popular ambulante, provisto de una modesta tecnología óptica o mecánica. Estos se conocerán más tarde, con especial incidencia en los siglos XVII y XVIII, mediante las denominaciones *totilimundi*, *mundinovi* o *mundonuevo*, entre otras. Su presencia en el ámbito español ha sido objeto de un estudio reciente[12]. En 1760, Bernardo Monton los describía en su tratado *Secretos de Artes Liberales, y Mecánicas, recopilados, y traducidos de varios, y selectos Autores, que tratan de Phisica, Pintura, Arquitectura, Optica, Chimica, Doradura, y Charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas*:

> Para construir un Gavinete, ó en su lugar una máquina de Optica, que representará Alamedas, Palacios, y Jardines, etc. Mandarás hacer una caxa quadrada de pie y medio, ó dos, esto no importa; pondrás en cada parte perpendicular interior unas lunas, ó espejos, y al lado de estas caras harás dos, ó tres agujeros redondos, ó un solo largo, y estrecho en la madera […] para poder mirar en el fondo de la caxa; dentro de esta pondrás los objetos que gustares, como Jardines, Calles, Alamedas, etc., y así lo que quisieres representar, ya sea de relieve, ó pintado»[13].

Asimismo, en un breve *excursus*, también se puede recordar el zograscopio, un dispositivo óptico popularizado en el siglo XVIII y utilizado para potenciar, con un espejo y una lente, la sensación de profundidad de una imagen plana, mejorando la percepción espacial al minimizar la incidencia de otras referencias visuales. Con él, la imagen se magnifica aparentando un ángulo visual similar al implícito en la escena representada. En el zograscopio la lente refracta los rayos de luz que proceden de la imagen impresa, de manera que, en lugar de parecer originados en la superficie del papel, llegan a los ojos como si surgiesen de una distancia mayor.

En el caso de las *dimostrazioni* de Alberti no es posible suponer la existencia de una lente como las usadas más de dos siglos después en el zograscopio. Tan solo se utilizaría un espejo, al precisar en la autobiografía que en ellas la visión de la imagen se realiza a través de un simple agujero («per foramen ostenderet»), sin mencionar lente alguna (figura 2). Sería posible que el efecto óptico se produjese incluso sin la necesidad de espejo. Es evidente que en la época de Alberti no era posible fabricar unas lentes con el tamaño, la calidad ni las características de las utilizadas en un zograscopio del siglo XVIII, aunque los espejos planos de metales bruñidos en el siglo XV sí eran habituales y de gran calidad.

Contexto y antecedentes de las *dimostrazioni*

En cuanto al contexto de las *dimostrazioni*, ha de considerarse la potente formulación del tratado *De pictura* de Alberti, en donde el método de perspectiva es indisociable de su teoría general de la pintura, que, a su vez, depende de su teoría de la visión natural: «y donde la pintura estudia re-

presentar las cosas vistas, estudiamos de qué manera se ven las cosas»[14]. Para ello, al concebir la pintura como una reconstrucción de la imagen visual, Alberti se sirve del modelo de la ciencia para comenzar su texto afirmando: «Habiendo de escribir acerca de la pintura en estos breves comentarios, tomaré de los matemáticos, para hacerme entender con más claridad, todo aquello que conduzca a mi asunto». En consecuencia, formulará su famosa definición de la pintura como *intersegazione* de la pirámide visual:

> La pintura […] no será otra cosa que la intersección de la pirámide visual, según una determinada distancia, una vez fijado el centro y establecida la luz, representada artificiosamente con líneas y colores sobre alguna superficie[15].

No obstante, el autor no se limitaba a realizar una formulación matemática, ya que abordaba su relación con la práctica avalándola desde su propia experiencia al pintar:

> Hasta aquí hemos hablado de casi todo lo que pertenece a la virtud de la vista y al conocimiento de la sección de la pirámide visual, pero como conduce mucho a nuestro propósito el saber cuál sea esta sección, y de qué modo se hace, falta explicar la manera y el arte con que se expresa en la pintura. Para esto me parece mejor decir lo que yo hago cuando me pongo a pintar[16].

El procedimiento utilizado por Alberti se describe como una fórmula práctica en el Libro I, tras advertir que «aquí diré solamente lo que hago cuando pinto, dejando de lado todo lo demás», declarando así expresamente el método de la *intersegazione* como una invención propia[17].

Posteriormente, en el Libro II, Alberti divide la pintura en tres partes: *Circumscriptione*, es decir, contorno de los cuerpos, en donde describe el velo como un instrumento para trazar contornos precisos; *Compositione*, es decir, composición de los planos, en donde trata de las proporciones, y *Receptione di lumi*, que trata de tonos y tintas, para referirse fundamentalmente al relieve. En ese planteamiento describe el «velo», al que se considera el primer «instrumento perspectográfico».

> La obra depende de la circunscripción, y para tenerla bellísima estimo que nada puede resultar más adecuado que el velo que suelo llamar intersección entre mis amigos íntimos, de cuyo uso soy el primer descubridor[18].

Tras exponer en el libro primero el método geométrico de construcción de escenarios ideales para la composición de las historias, en el segundo libro refiere la copia directa del natural utilizando el velo inventado por él.

En muchas obras de ese momento, como sucede en los paneles de las puertas de Ghiberti, convive la invención de escenarios ideales en rigurosa perspectiva con la incorporación de elementos tomados del natural, como las figuras humanas. Se trata de dos cuestiones tratadas por separado en el *De pictura*. Del mismo modo, y con idéntico orden, en el tratado posterior de Filarete, en el libro vigésimo tercero, se explica en primer lugar «cómo se trazan las líneas para hacer un edificio y también cualquier otra cosa, puesta en su lugar», y a continuación, en el libro vigésimo cuarto, se enseña el «método para aprender a copiar bien del natural y también del relieve». Este orden se corresponde con un proceso habitual en la pintura renacentista para la composición de las historias, a modo de puesta en escena teatral: primero se construye el escenario y después se disponen los personajes y el resto de los elementos que intervienen en la historia.

Sobre ello, Alberti precisa que la «regla de dividir el pavimento pertenece particularmente a aquella parte de la pintura que se llama composición», conforme a un proceso que, en sus propias obras y según declara: «empiezo por los fundamentos». Para la representación de las historias, la cuadrícula base del pavimento se utiliza a modo de entarimado de teatro para situar los personajes en diferentes lugares, algo que Filarete describe al abordar «cómo se deben componer las historias, y también las actitudes que deben tener las figuras según nuestro propósito»[19]. Este planteamiento, ciertamente escenográfico, se relaciona con las pinturas diurna y nocturna de los *miracoli*.

Hipótesis de métodos de realización

En cuanto a las perspectivas en general, puede recordarse que estas suelen definirse como representaciones de objetos y escenarios con la forma y la disposición tal como aparecen a la vista, con independencia de que lo representado pueda ser algo real o solo imaginado, aunque, ciertamente, no es lo mismo representar en perspectiva algo que se tiene ante la vista que visualizar algo ideal concebido en la mente. Asimismo, también se sabe que, mientras que para conocer el método de Brunelleschi únicamente existen testimonios indirectos, en el caso de Alberti conocemos sus propias palabras escritas en *De pictura*:

> Me parece mejor decir lo que yo hago cuando me pongo a pintar. Para pintar, pues, una

> superficie, lo primero hago un cuadro o rectángulo del tamaño que me parece, el cual me sirve como de una ventana abierta, por la que se ha de ver la historia que voy a expresar[20].

La voluntad de «expresar una historia» es diferente de la intención de «representar algo visto». Por ello, la fórmula albertiana de la *intersegazione* consistirá en preparar el cuadro conmensurable, con un sistema de referencias óptico-métricas que permitan al pintor mostrar exactamente, en el lugar adecuado y mediante las proporciones debidas, todos los elementos de la escena proyectada, componiendo la *istoria* con cualquier cosa real y presente, o inventada y verosímil; figuras, arquitecturas u objetos, escenarios urbanos o paisajes. Esto podría considerarse un lugar común, aplicable tanto a cualquier pintor de su tiempo como a sus *dimostrazioni*.

En *De pictura*, tras definir la pintura en términos matemáticos, como *intersegazione* de la pirámide visual, el paso inicial es el trazado de la cuadrícula base de la escena, en donde, al determinar la separación entre las transversales de la cuadrícula, contrasta su sistema con la fórmula artesanal de la proporción *superbipartiens* (cualquier unidad más dos tercios), argumentando que esta no tiene en cuenta la «debida distancia respecto a la vista». De esta manera demostraba la conciencia de relacionar la representación pictórica con la fijación del punto de vista del observador, un requisito que cumplían sus *dimostrazioni*.

> Añádase a esto que dicha regla sería falsa siempre que colocasen el punto del centro más alto o bajo de lo que fuese la altura de las figuras; pues todos los inteligentes convienen en que ninguna cosa pintada y copiada del natural se puede ver y distinguir bien, como no esté colocada con la distancia debida respecto a la vista[21].

La relación entre la posición del punto de vista y la construcción de la escena era una cuestión fundamental. El principal problema en el estudio, tanto de la *tavoletta* de Brunelleschi como de las *dimostrazioni* de Alberti, así como la relación entre ambas, consiste en determinar el método utilizado para realizarlas, aunque ha de tenerse muy presente una diferencia importante: mientras en la *tavoletta* se pintó algo real (el Baptisterio), en las *dimostrazioni* se representó algo inventado. Respecto a esta cuestión, las principales hipótesis sobre los métodos utilizados se pueden resumir en tres categorías: 1) construcciones geométricas relacionadas con la perspectiva artificial y la óptica geométrica; 2) utilización de espejos, y 3) utilización de una cámara oscura u otro artificio óptico.

En cuanto a la perspectiva geométrica, el escollo principal es la idea, muy arraigada, aunque pocas veces cuestionada, de que Brunelleschi pintó el Baptisterio en perspectiva con el método geométrico conocido como la *costruzione legittima*, para «levarla con la pianta e profilo e per via della intersegazione», según las palabras que Vasari escribiría más de un siglo después de la realización de las tablas. No obstante, es evidente la ausencia de informaciones o indicios inequívocos acerca de algún método geométrico que, hipotéticamente, habría utilizado Brunelleschi para pintar sus «tablas demostrativas», algo que avala las hipótesis de que podría haber recurrido a la imagen reflejada en un espejo y vista desde un punto de observación previamente bloqueado.

La hipótesis de la *construcción legítima* atribuida por Vasari se puede cuestionar con varios argumentos: en primer lugar, de ser cierta, la perspectiva de las tablas de Brunelleschi no se derivaría de los datos visuales obtenidos directamente, sino de una elaboración intelectual y técnica a partir de la planta y el alzado del Baptisterio. En cualquier caso, el debate sobre este método queda distorsionado por el desconocimiento de los orígenes de la propia «construcción legítima» que se le atribuye, con lo que se otorga un protagonismo absoluto a la representación técnica de la arquitectura y se relega a la pintura a un papel subsidiario. Asimismo, no es descartable que se hubiese atribuido a Brunelleschi un método formulado después de él.

Consideramos que, en cualquier caso, el método de la *costruzione legittima* atribuida a Brunelleschi de ninguna manera inicia, sino que culmina en torno a seis décadas después de la realización de las tablas, el proceso de maduración científica de la perspectiva geométrica con la contundente formulación recogida en el tratado de perspectiva de Piero della Francesca. A pesar de todas las objeciones, continúa admitiéndose, mayoritariamente, que la invención de la *perspectiva artificialis* quedó determinada en el momento de formular la *construcción legítima*, y que las tablas de Brunelleschi, consideradas como demostración de la invención, se realizaron aplicando este método.

En el caso de la *intersegazione* de Alberti, esta se basa en modelos geométricos de la visión. Por otra parte, en *De pictura* parecen contemplarse ciertas prácticas espaciales, si no propiamente perspectivas, más o menos correctas visualmente. En definitiva, sea cual sea su deuda hacia el supuesto descubrimiento de Brunelleschi, se debe reconocer que la invención de Alberti es el único procedimiento geométrico basado en una teoría visual que, sin solución de continuidad, se conoce como *construcción perspectiva legítima*.

En esas circunstancias, en la formulación teórica de la perspectiva, el clima de competencia y progreso en el primer Renacimiento también se manifiesta en la autobiografía de Ghiberti, quien ayuda, a través de sus palabras, a comprender el desarrollo de los acontecimientos en el proceso de teorización de la perspectiva: «he procurado investigar de qué manera se comporta la naturaleza en el arte, y cómo podría yo acercarme al arte, cómo llegan las imágenes al ojo y en qué medida actúa la facultad visual, y cómo funciona lo visual»[22]. El afán de Ghiberti no era el único ni el primero, y algunos interpretan, aunque con escaso rigor, su *terzo commentario*, el último de los tres escritos, dedicado en gran parte a la óptica, como el inicio de un intento inacabado por parte de Ghiberti para encontrar una respuesta teórica de la perspectiva.

No obstante, el reto para Ghiberti, de ser cierto, habría sido imposible desde la impecable formulación teórica dada a conocer por Alberti quince años antes en su *De pictura*, y alcanzada tras una elaboración sistemática expuesta a sus contemporáneos, por lo que se puede deducir de sus propias palabras: «de los triángulos, de la pirámide, de la sección y de todo lo demás […] solía yo hablar con mis amigos más difusamente con reglas geométricas, haciendo en su presencia la demostración de todo»[23].

En cuanto a la racionalización, cuando Filarete atribuye a Brunelleschi el mérito de la invención perspectiva, afirma: «Verdaderamente fue una cosa sutil y bella que encontrase por medio de la razón aquello que el espejo te muestra»[24]. Sobre ello se puede advertir de la diferencia entre *mostrar* y *demostrar*. Posiblemente, además de mostrar las tablas a sus contemporáneos, la demostración «con ragione» de Brunelleschi habría quedado circunscrita a muy pocos, de forma similar a lo relatado por Alberti en su tratado cuando, según sus palabras, hacía «demostración de todo» a su círculo de amigos. Al parecer, mientras Brunelleschi «mostró» con el espejo, Alberti también «demostró» con la geometría.

Espejos, cuadrículas: el antecedente de realización de la primera tablilla de Brunelleschi

Respecto al uso de espejos por parte de Alberti, sabemos que, utilizados en las técnicas de medición, aparecen en su obra *Ludi rerum mathematicarum*, escrita en 1450. Anteriormente, para las técnicas de levantamientos topográficos, tenemos constancia de las habilidades planimétricas de Brunelleschi, quien, en su primer viaje a Roma, dibujó y midió edificios antiguos, anotando las medidas en tiras de pergamino para utilizarlas

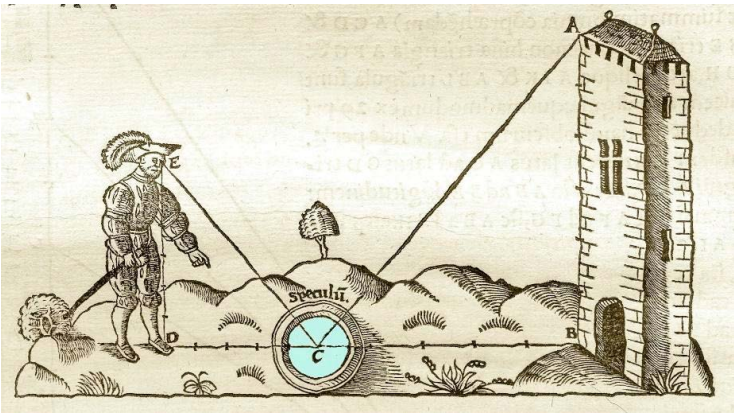


Figura 3.
Oronce Finé (1532), *Protomathesis*.

como escalas gráficas al modo de los troncos de leguas que se venían usando en las cartas náuticas; según el biógrafo, «colocando en las tiras de pergamino que se construyen para medir las cartas con números de ábaco y señales que Filippo entendía para sí mismo»[25]. Brunelleschi midió edificios antiguos utilizando, con toda probabilidad, la comparación de triángulos semejantes, basándose en el teorema de Tales. Tanto este teorema como el concepto de escala son dos elementos explicados por Alberti en el *De pictura*, relacionándolos con los principios en que basaba su método de perspectiva.

La utilización de un espejo para la medición topográfica, descrita por Euclides en la proposición XIX de su *Óptica*, está recogida por Alberti en su *Ludi matematici* para resolver «Come possa mai misurarsi l'altezza d'una torre» valiéndose de un espejo horizontal o de la lámina de agua de un recipiente (figura 3).

Con un espejo o un recipiente oscuro de metal o cerámica lleno de agua, en cuya superficie se refleja con total nitidez la imagen invertida del edificio que se quiere medir, se consigue realizar el propósito con una gran precisión. Por ello es fácil suponer la hipótesis de que esta experiencia pudo haber sido el detonante que derivó en su adaptación y aplicación en el artificio para dibujar el Baptisterio.

En caso de haber sido este el origen, si tenemos que interpretar la idea de Brunelleschi que le llevó a aplicar a una pintura las imágenes del espejo en un método de medición con espejos, conocido y utilizado desde el año 300 aC, coincidiremos con la opinión de la historiadora Svetlana Alpers cuando se refería, a propósito de la relación entre la cámara oscura y la pintura holandesa del siglo XVII, a la «fascinación generalizada de los holandeses por la capacidad de la cámara oscura para producir imágenes como las que ellos mismos producían»[26]. Del mismo modo que un pin-

tor holandés podía reconocer en las imágenes de la cámara oscura unas características propias de las obras de su tiempo, para Brunelleschi y los pintores contemporáneos la imagen reflejada en un espejo se mostraba como el modelo de la perfección buscada para la pintura de su propio tiempo.

El «paradigma del espejo» de la pintura del primer Renacimiento se puede ilustrar con el mito de Narciso mirándose reflejado en el agua y recordado por Alberti en *De pictura*:

> […] el inventor de la pintura fue sin duda aquel joven Narciso que fue convertido en flor: porque siendo la pintura como la flor de todas las artes, parece que se puede acomodar sin violencia la fábula de Narciso a ella, porque: ¿qué otra cosa es pintar que tomar con el auxilio del arte la superficie de la fuente?[27].

Al definir Alberti en estas poéticas palabras el acto de pintar como «tomar con el auxilio del arte la superficie de la fuente», ha de entenderse que relaciona la pintura con el modelo de las imágenes reflejadas en los espejos. Abundando en la misma idea, más adelante atribuye al espejo el papel de juez de la pintura, afirmando que «no hay juez como el espejo, en donde mirada una pintura bien hecha, adquiere otra tanta más gracia»[28]. Con la misma opinión Leonardo equiparaba la imagen del espejo a la propia pintura escribiendo lo siguiente: «Al espejo has de tener por tu maestro, es decir, el espejo plano, porque sobre su superficie mucho se asemejan los cuerpos a la pintura»[29].

En el caso de la *tavoletta* de Brunelleschi la incógnita sobre el método utilizado ha dado pie a la elaboración de diferentes hipótesis. Nuestra propuesta se inscribe en ese largo debate. Para nosotros, la relación de acontecimientos es clara: la experiencia de la tabla se inscribía en un clima propicio definido por unos antecedentes que valoraban el naturalismo en la pintura basado en la intuición visual y la amplia experiencia de los talleres, un naturalismo cada vez más convincente, en donde la imagen de los espejos se reconocía como modelo visual de la realidad, lo que motivaba a los artistas a realizar pinturas semejantes a las imágenes reflejadas en los espejos.

En paralelo a la experimentación técnica se irían formulando las leyes y los teoremas de la *perspectiva artificialis*, fundamentados en el discurso axiomático de la geometría clásica y en la tradición de los sistemas geométricos de medición. En ese sentido, aunque con matices, suscribimos en gran medida la opinión de Decio Gioseffi cuando escribía su lúcida intuición: «El espejo fue primero y la geometría después […] Por lo tanto, del espejo y no del velo, se sirvió primeramente Filippo Brunelleschi. Y su primera perspectiva no fue construida de ningún modo, porque fue calcada pintando sobre el espejo»[30].

Nuestra hipótesis está en sintonía con la intuición de Gioseffi, aunque con alguna diferencia, al considerar el uso de dos espejos conforme al consejo de Filarete: «si tienes dos [espejos], reflejándose el uno en el otro, te será más fácil copiar lo que tengas que hacer». No ha de olvidarse, como algo fundamental, que el testimonio de Filarete es el más cercano en el tiempo y el primero que sugiere el procedimiento utilizado por Brunelleschi, además de ser muy explícito en sus detalles:

> Si quieres copiar cualquier cosa por vía más fácil, toma un espejo y tenlo delante de la que quieras dibujar; y mira en él y verás los contornos de las cosas más fácilmente, y las que están lejos de ti parecerán disminuir. Y verdaderamente de este modo creo que Filippo di Ser Brunellesco encontró la perspectiva[31].

Otro argumento que puede avalar nuestra hipótesis, además de la referencia de Filarete, es el testimonio del biógrafo Manetti acerca del funcionamiento de la tablilla demostrativa del Baptisterio, en donde se utilizan dos espejos similares en tamaño y disposición a los que, en nuestra hipótesis, también se habrían usado en el instrumento para la realización de la pintura. Para nosotros es irrefutable la total identidad entre el instrumento de dibujo que proponemos y la demostración con dos espejos descrita por Manetti, algo que ayudaría a resolver la incógnita de la complejidad demostrativa de la tablilla que ha dado pie a interpretaciones muy alambicadas (figura 4).

Aunque se ha planteado muchas veces la hipótesis del espejo en la «invención» de la perspectiva, recogida en el texto de Filarete y los indicios derivados de la descripción de Manetti, otras veces se ha cuestionado, aunque nunca respecto a la solución que proponemos. Los autores más conocidos en la defensa de las hipótesis del uso de espejos han sido Decio Gioseffi y Samuel Y. Edgerton. El primero concluía en 1947 afirmando lo siguiente:

> Brunelleschi pintó [la primera tablilla] sobre una superficie reflectante, calcando —tras haber fijado el punto de vista con cualquier sistema— la imagen reflejada […] el descubrimiento fue más satisfactorio para la sutileza de su ingenio. Por lo tanto, del espejo y no del velo, se sirvió primeramente Filippo Brunelleschi. Y su primera perspectiva no fue «construida» de ningún modo, porque fue calcada pintando sobre el espejo[32].

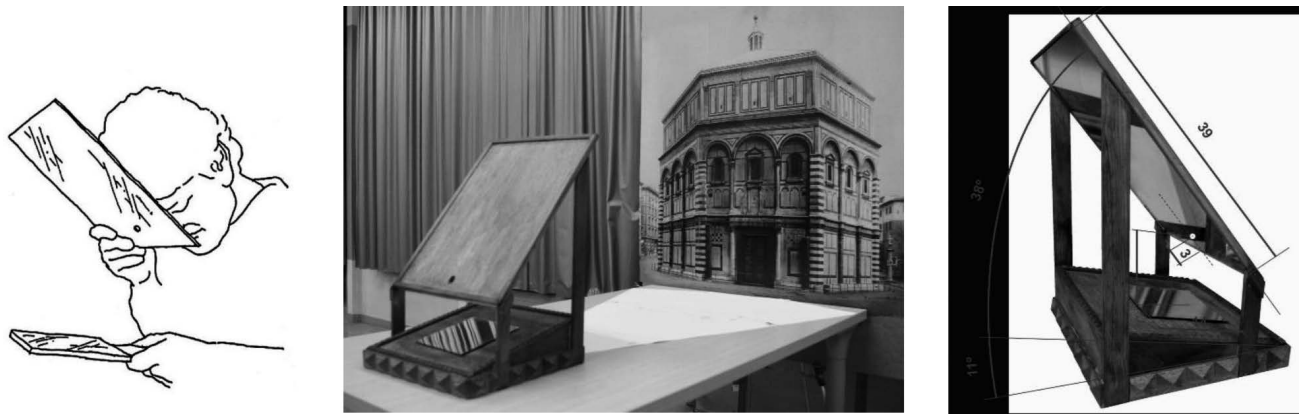


Figura. 4.
Hipótesis demostrativa de utilización de dos espejos para la realización de la primera tablilla de Filippo Brunelleschi. Elaboración propia.

Para Edgerton la realización de la pintura no se habría hecho directamente sobre el espejo, sino sobre un panel del mismo tamaño, en donde se habrían trasladado los datos del espejo con la ayuda de un compás[33].

Nuestra hipótesis surge del reto de pintar una réplica de la primera tablilla, para lo cual construimos una tabla del mismo tamaño descrito por el biógrafo y con una superficie reflectante de plata bruñida en la parte ocupada por el cielo[34]. A la vez, con un espejo de igual tamaño, pudimos comprobar las dificultades y la casi imposibilidad de copiar directamente sobre su superficie el modelo que situábamos frente a él, certificando así las objeciones planteadas a este procedimiento. El uso de un solo espejo para pintar sobre él implica problemas técnicos evidentes que han servido a autores como Martin Kemp[35] para refutar esta posibilidad. La hipótesis de un solo espejo se ha de desechar, debido a que la cabeza y la mano del pintor enmascararían una gran parte de la vista. Otra objeción se plantea ante la posibilidad sugerida por Gioseffi de inclinar el espejo para no obstaculizar la visión de todo el Baptisterio con la cabeza del dibujante.

Sobre esta posible solución Hubert Damisch advertía certeramente de las deformaciones que se producirían, contrarias a la pretensión de Brunelleschi.

Para no obstaculizar la imagen reflejada con la cabeza del dibujante, una solución consiste en situarse detrás del espejo y mirar, a través de un agujero practicado en él, la imagen del espejo reflejada en el otro más pequeño. De este modo, valiéndonos de dos espejos, uno agujereado para mirar el otro espejo a través de él, pudimos encontrar en un tanteo experimental la inclinación y la distancia más adecuadas entre ellos para ver el Baptisterio en su totalidad, sin obstaculizar su visión con el espejo pequeño y sin deformación alguna. Una vez encontrada la inclinación idónea, además de la separación y de los tamaños más adecuados de los espejos, realizamos un instrumento con las medidas y la posición óptimas de uso. Una vez construido el instrumento, comprobamos su eficacia elaborando un dibujo con él. Asimismo, para darlo a conocer, publicamos un croquis con los detalles de su estructura, algo que permite reproducirlo con total exactitud. Parece evidente que el interés de Brunelleschi consistía en pintar en la *tavoletta* de plata bruñida la imagen reflejada en el espejo, de manera que el espectador recibiese la misma sensación que la producida por un espejo normal. En cuanto al funcionamiento, para trasladar a la pintura la imagen reflejada en el segundo espejo, lo hemos cuadriculado como la tablilla, para copiar cuadrado a cuadrado toda la estructura del Baptisterio reflejada en el espejo pequeño.

Ante esta hipótesis consideramos que la ausencia de descripciones contemporáneas se debe, en primer lugar, a la gran dificultad para describir un instrumento de estas características solo con la palabra.

Pudimos comprobar la eficacia del instrumento con el dibujo realizado por una estudiante del primer curso de Bellas Artes, sin más instrucciones que la de proponerle copiar lo que veía con él. Una vez finalizado el dibujo en perspectiva constatamos la gran diferencia que existe entre dibujar el Baptisterio a la vista del propio edificio o tener que levantarlo, punto a punto, a partir de plantas y alzados (figura 5).

Tras la aplicación satisfactoria de los espejos con este instrumento, se puede entender el método del velo albertiano como una derivación lógica y una simplificación del anterior, al sustituir con una cuadrícula de hilos, interpuesta entre el ojo y el objeto real, la cuadrícula del segundo espejo utilizado para copiar la imagen virtual reflejada en él.

La mayor dificultad práctica en el uso del instrumento consiste en enfocar alternativamente la

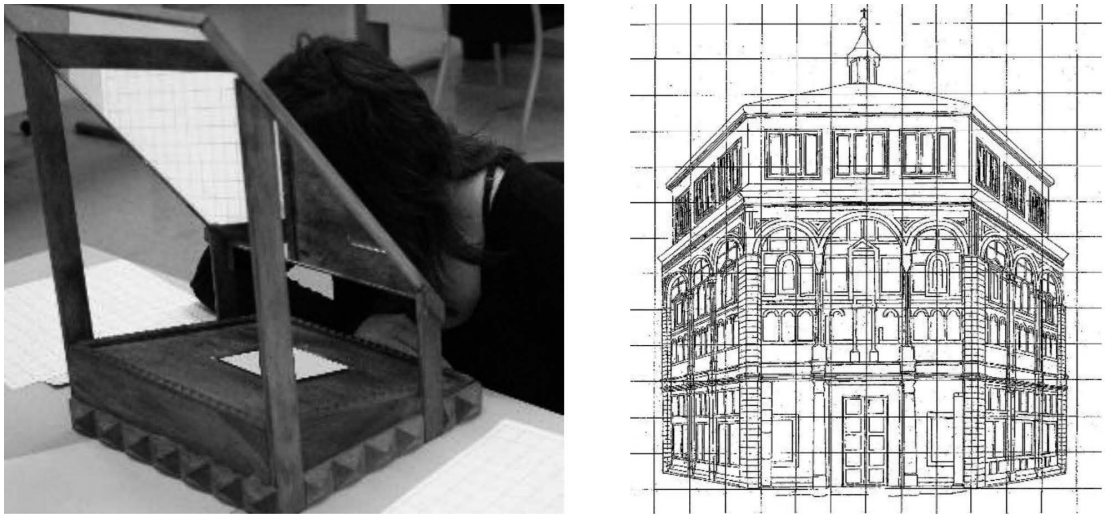


Figura 5.
Proceso y resultado demostrativo del uso de dos espejos para la realización de la primera tablilla de Filippo Brunelleschi. Elaboración propia.

vista en la cuadrícula grabada en el espejo pequeño y en la imagen virtual más lejana del Baptisterio reflejada en él, algo más sencillo con la cuadrícula del velo de Alberti, más fácil de enfocar al no estar tan próxima al ojo. De este problema se puede advertir que, en las fechas de la realización de las tablas, Brunelleschi aún no habría cumplido los 40 años, por lo que no padecería de la presbicia (vista cansada) que dificulta la visión cercana, algo que sucede casi siempre después de los 45 años.

Consideramos que, en nuestra hipótesis, lo más sorprendente es comprobar la extraordinaria similitud entre la sensación obtenida al observar el Baptisterio con el instrumento de dibujo y la idéntica sensación producida al mirar la tabla demostrativa. A través de orificios iguales, tanto en el instrumento como en la tablilla, vemos un espejo pequeño del mismo tamaño[36] en donde también se refleja el ojo del observador que asoma detrás de agujeros idénticos. La diferencia consiste en que los espejos pequeños reflejan, en el primer caso, la imagen del Baptisterio en el espejo grande agujereado y, en el segundo, la pintura realizada sobre un espejo también agujereado. Aunque parezca una apreciación sutil, se diría que Brunelleschi no se propuso pintar la visión directa del Baptisterio, sino la sensación de espejo reflejándolo, algo que justificaría a su vez el «cielo de espejo» de la tabla.

Tal como adelantamos, cualquiera que compruebe el uso del instrumento propuesto entenderá la relación entre el método del velo albertiano con el funcionamiento de aquel. En efecto, en lugar de copiar la imagen reflejada en el espejo cuadriculado, se interpone directamente una cuadrícula entre el ojo y el objeto visto. En definitiva, el método del velo propuesto por Alberti dos décadas más tarde, cuando declara ser autor de esta invención. Ha de recordarse que Alberti denomina el velo mediante las palabras *intercisionem* o *taglio*, en las versiones latina e italiana respectivamente. El velo suponía la simplificación del instrumento de Brunelleschi, de más difícil manejo y complejidad de construcción, además de ser más costoso por precisar dos espejos de metal bruñido, razones que provocaron su abandono y olvido.

No obstante, como testimonio más cercano en el tiempo a estos acontecimientos, el tratado de Filarete, al explicar los métodos para «copiar bien del natural», recomienda los dos instrumentos, describiendo primero el de Alberti construido con un «bastidor hecho con cuatro tiras de madera» e «hilos de red o alambres finos de cobre», para referir a continuación que «También es bueno copiar en el espejo, como te he dicho, y si tienes dos, de modo que se reflejen el uno en el otro, te será más fácil copiar lo que tengas que hacer»[37].

Más allá de la cuestión del método de realización de la *tavoletta* de Brunellescchi y las *dimostrazioni* de Alberti, así como la relación entre ambas, es evidente que, además de compartir su amistad, ambos evidenciaban en sus obras una «voluntad demostrativa» utilizando unos recursos similares: la contemplación de las pinturas desde un punto de vista fijo, situado en un agujero practicado en el instrumento, y la visión de una imagen reflejada en un espejo.

El problema de la cámara oscura

La *tavoletta* de Brunelleschi se miraba a través de un agujero cónico del que se conoce el tamaño con detalle: «pequeño como una lenteja en el lado

del cuadro, y en el reverso se ensanchaba piramidalmente, como un sombrero de paja de mujer, hasta el tamaño de un ducado o un poco más»[38]. Con el tamaño de una lenteja, en ese momento, es disparatado suponer la posibilidad de fabricación y utilización de una lente, así como poco factible imaginarla en el contemporáneo *foramen* de la caja de Alberti. Por ello, consideramos como algo imposible la interpretación de la caja de los *miracoli* como una cámara oscura, que requeriría el uso de una lente.

En nuestra hipótesis entendemos que, en ambas demostraciones, la ausencia de lentes avala la interpretación del uso exclusivo de un espejo, y para comprobar esta posibilidad hemos construido una hipotética caja óptica de Alberti con un espejo, a fin de justificar su eficacia. No obstante, muchas interpretaciones han querido identificar la caja de Alberti y el agujero por donde miran los espectadores con una cámara oscura, pretendiendo que los *miracoli* fuesen el primer testimonio de utilización de dicha cámara, más allá de usos científicos, astronómicos o de la pura constatación del fenómeno físico. A pesar de ello, la confusión entre las cajas ópticas y las cámaras oscuras ha propiciado estas interpretaciones.

No se debe confundir un agujero para mirar una pintura en el interior de una caja («per foramen ostenderet»), tal como relata Alberti, con una lente que proyecta sobre una superficie los objetos iluminados en el exterior. Obviamente, las lentes de las cámaras oscuras no sirven para mirar el interior a través de ellas, sino para proyectar sobre una superficie, y a una distancia focal concreta, una imagen que no se podría ver correctamente con el ojo dispuesto sobre la lente.

La interpretación del artificio de Alberti como cámara oscura surge el siglo XIX, partiendo de un comentario recogido en ediciones de las *Vite* de Vasari. Concretamente, algunos autores se refieren a un fragmento de la edición ampliada de las *Vite* en 1568, donde se sugería el papel de Alberti en una invención paralela a la de los tipos móviles de Gutenberg:

> Luego, en el año 1457, cuando el alemán Giovanni Guittembergh encontró el modo utilísimo para imprimir libros, Leon Batista encontró, de forma semejante a un instrumento, el modo de *lucidare* las perspectivas naturales y disminuir las figuras, así como el modo de reducir las cosas pequeñas a una forma mayor y hacerlas más grandes; todas las cosas caprichosas, útiles para el arte y absolutamente bellas[39].

Tanto Girolamo Tiraboschi en su *Vida de Vasari*, publicada en 1804, sobre las traducciones de Cosimo Bartoli (1568), como William Roscoe, en su biografía de Lorenzo de Medici, publicada por primera vez en 1795, fueron los primeros en interpretar este párrafo como una referencia a la cámara oscura, legitimando esta idea «bajo la autoridad de Vasari»[40] y dando por supuesto que se trataba del artilugio de las demostraciones descritas en la biografía. En realidad, probablemente sea primero Tiraboschi quien, al intentar aclarar el párrafo de Vasari sobre el *strumento* para «lucidare le prospettive naturale», lo compare inmediatamente con la (entonces recién publicada) autobiografía, citando literalmente el párrafo de las demostraciones traducido al italiano. De este modo, una vez conjugados los dos párrafos, el de Vasari con el de la autobiografía, el autor aventura que:

> Parece que esta descripción no puede ser entendida de otra manera que como cámara oscura, la cual convengo en atribuir a Alberti, y no a Giambattista Porta en el siguiente siglo, quien suele ser considerado su inventor[41].

A nuestro entender, la repetición del desacertado equívoco se basa en la interpretación de la frase italiana «[…] il modo di lucidare le prospettive naturali e diminuire le figure […]», en donde *lucidare* debería interpretarse como 'perfeccionar' y literalmente 'perfilar', algo logrado indiscutiblemente con la cuadrícula del velo que posibilita «potere ridurre le cose piccole in maggior forma e ringran'dirle». Del mismo modo, es evidente el sentido de la etimología de *lucidare*, palabra derivada del latín *lucidus* ('expresado claramente').

Roscoe, por su parte, se mantenía en el mismo equívoco, complicando la interpretación al sugerir la posibilidad de una «máquina para exhibir dibujos», en cuya definición no aclaraba si quería seguir siendo una explicación de la utilidad de la cámara oscura u otro instrumento similar:

> Bajo la autoridad de Vasari, podemos atribuir a Alberti el descubrimiento de la cámara oscura, cuya invención es generalmente atribuida a Della Porta cien años más tarde […] la invención de la máquina óptica para exhibir dibujos con el fin de imitar a la naturaleza es indudablemente suya. Opera ex ipsa arte pingendi effecit inaudita & spectatoribus incredibilia[42].

La asociación de las demostraciones de Alberti con la cámara oscura, basándose en la autobiografía y las referencias sobre *riflessioni* y *distanza* citadas en el *De pictura*, potenciará desde entonces las especulaciones en los comentarios a las obras de Alberti, por ejemplo, en la *Opere volgari* de Bonucci[43] o en las notas de Francesco de Sanctis en las *Pagine scelte* de Alberti[44]. Entre todos, el texto que tal vez ha sido más utilizado

en el estudio de la prefotografía y la historia de la cámara oscura se encuentra ya en el siglo XX, formulado por Kenneth Clark: «Para concentrar estas experiencias visuales, Alberti inventa una especie de cámara oscura, cuyas imágenes llamaba *miracoli della pittura*»[45]. Asimismo, Clark aventura la relación de las descripciones de los *miracoli* con el nacimiento del género de paisaje y en su importancia para los escenarios en la pintura del primer Renacimiento, por parte de pintores como Baldovinetti o Pollaiuolo. Para ello invocaba el argumento de la visión de la cámara oscura como el detonante que determina una nueva impresión de la naturaleza, más ilusionista o naturalista, insinuando la alambicada posibilidad de que Piero della Francesca, habiéndose relacionado con Alberti, conocería la cámara oscura que influiría en el tratamiento paisajista de los fondos de los retratos de los duques de Urbino[46]. G. Arrighi recogerá también una interpretación de las demostraciones, distinguiendo entre las experiencias basadas en las *riflessioni*, referidas en la edición italiana, y la narrada en la edición latina, interpretando que esta última, a diferencia de la primera, se podía referir a una cámara oscura[47].

Las obsesivas interpretaciones forzadas de las *dimostrazioni*, basadas en la cámara oscura, se vuelven mucho más problemáticas al intentar explicar o proponer hipótesis técnicas y de funcionamiento, en las cuales, inevitablemente, se tiende a forzar la conjunción entre la idea de una «máquina de ver» con la de una «máquina de producir imágenes». Esto puede ejemplificarse con la descripción de Eric Renner, al situar las imágenes de Alberti en los inicios de la representación de la cámara oscura. Renner sugiere que Alberti pudo realizar su «vista diurna» de un «paisaje conocido» igual a como se podría contemplar en la cámara, sugiriendo que esta primera vista se habría proyectado en el interior de la cámara oscura para dibujarla primero y redibujarla posteriormente, a fin de corregir la inversión que producía la cámara. Según esta hipótesis, que no compartimos, la imagen final también se habría adosado en una de las paredes traslúcidas de la cámara, logrando suficiente iluminación para contemplarse dentro de la caja[48].

Otras atribuciones de la invención de la cámara oscura a Alberti no se basan tanto en la semejanza tecnológica del artificio como en su imaginario papel en el desarrollo del paisaje «de fondo» vinculado a una concepción más naturalista, asimilando así la imagen de la cámara, nuevamente, a un sentido realista de la representación. En realidad, muchas de estas propuestas se asemejan a los procedimientos descritos por Shigero Tsuji en su hipótesis de utilización de la cámara oscura en la primera tablilla de Brunelleschi, extrapolándose a las demostraciones de Alberti. La utilización de la cámara para el dibujo *in situ* y su posterior analogía con un *peep show* o zograscopio, como menciona Tsuji[49], en el sentido de equiparar el proceso de visión y de representación en la cámara oscura, también podía ser atribuida al ámbito de la pintura.

El problema de la adjudicación de una posible cámara oscura en las demostraciones de Alberti ha sido también tratado de forma específica[50], aunque no se ha relacionado directamente, con el mismo entorno experimental de Brunelleschi. Por otra parte, la presencia de la cámara oscura en el proceso de concreción de la perspectiva renacentista, como indica J. M. Gentil (2011), fue apuntada por William Ivins Jr. (1881-1961), interpretando nuevamente el fragmento de la autobiografía[51].

A nuestro modo de ver, la comparación entre el modo de referirse a las imágenes de la cámara oscura en el contexto de la historia de los espectáculos visuales ha contribuido, al mismo tiempo, a identificarla con las *dimostrazioni*. Existen similitudes evidentes con el primer texto conocido en donde la imagen de la cámara oscura pasa a considerarse un entretenimiento, abandonando así su carácter científico o puramente físico. Se trata de las descripciones de Giovanni della Porta, quien, en su *Magia Naturalis*, obra más de cien años posterior a las demostraciones, aborda algunas cuestiones muy próximas a las impresiones que narra Alberti: de nuevo la idea de una representación virtual, de confusión entre realidad e imagen: «[…] todo cuanto se quiera imaginar con tanta claridad y nitidez que será como si lo tuviésemos ante los ojos»; su equiparación con la imagen mágica, con la «maravilla», el milagro visual, o con el sentido de artificio oculto que será revelado para explicar o demostrar alguna cuestión de orden físico[52]. Daniele Barbaro se refería a estos mismos aspectos en *La pratica della perspettiva* (1569)[53].

Iconografía, paisaje y construcción temática de los miracoli

Al referirse a sus *miracoli* en un pasaje de su autobiografía, más allá de hacer una consideración puramente demostrativa del artificio, Alberti los presenta como espectáculos ópticos, realizando una descripción más extensa y detallada de los elementos mostrados en las pinturas. Su descripción contiene varios puntos comunes con la historia de los discursos acerca de la impresión generada por estos espectáculos. Alberti menciona las demostraciones como ejemplo de sus trabajos pictóricos, exaltando en su descripción la fórmula retórica del juicio que confunde realidad y representación, visión y pintura, recurriendo a un

argumento de legitimación naturalista, también clásico y en uso en el contexto de su tiempo: el «engaño al experto». En esta ocasión, el carácter de artificio y la ocultación de lo tecnológico dejaban paso a la presentación del artista mago, algo que vincula esta utilización ilusionista de la pintura con la historia de los primeros medios de comunicación, de las máquinas y espectáculos ópticos. En tercera persona, se refiere así en la autobiografía:

> Escribió los opúsculos *De pictura*; y también del mismo arte pictórico realizó obras inauditas e increíbles para los espectadores, las cuales, además, mostraba en el interior de una pequeña caja cerrada a través de un minúsculo orificio. Allí hubieras visto montes altísimos y vastos territorios rodeando la inmensa hondonada del mar, incluso regiones muy alejadas a la vista, hasta las tan remotas que fallaba la agudeza visual del observador. A estas cosas las llamaba *dimostrazioni*, y eran de tal modo que expertos e inexpertos rivalizaban en considerarlas no como cosas pintadas, sino como las mismas cosas reales de la naturaleza[54].

A este fragmento le sigue una descripción del tipo de demostraciones, con referencias narrativas, haciendo énfasis en el aspecto dinámico de la representación[55]. Como si se tratase del primer precedente conocido de lo que serán las preferencias temáticas de las posteriores vistas o cajas ópticas, Alberti demuestra a sus espectadores un mundo recluido en una pequeña caja, un lugar —y creemos que esto es especialmente significativo en la concepción pictórica albertiana— donde se pierden las referencias para comparar pintura y realidad, puesto que la caja impone unos límites a un espectador que no puede abandonar la representación.

El sistema de conocimiento por comparación y referencias es fundamental en todo el *De pictura*, articulado en base a cierto relativismo de lo visual en función de su concepción accidental, en términos aristotélicos, y que acaba desembocando en el famoso argumento de Protágoras, en la adquisición de la figura humana como la que, siendo la más conocida, se puede utilizar como primer sistema de referencia:

> Finalmente, a todo esto se debe añadir aquella opinión de los filósofos que dice: si el cielo, las estrellas, los mares y los montes, los animales y últimamente todos los cuerpos se hicieran la mitad menores de lo que son, no parecería que se había disminuido cosa alguna del tamaño que ahora tienen; porque la magnitud, pequeñez, longitud, altura, profundidad, estrechez y latitud, la oscuridad, claridad, y las demás cosas que se pueden hallar o no hallar en todo, las llamaron los filósofos accidentes, los cuales son de tal manera, que solo se les puede conocer exactamente por comparación[56].

La descripción de los *miracoli* conjuga esta obligación de mantener una distancia entre el ojo y la pintura, de ofrecer un intervalo determinado, con la pérdida de una referencia real y la generación de su propio sistema de comparaciones, una suerte de derivación magnificada de la función del marco y de su sentido como elemento para recrear un espacio encerrado en sí mismo[57]. Al mismo tiempo, Alberti hace hincapié en alguno de los elementos que no dejarán de repetirse en siglos posteriores como aspectos característicos de las vistas ópticas: el énfasis en la representación atmosférica, las temáticas de navegación y la distinción entre escenas nocturnas y diurnas:

> Había demostraciones de dos clases, una diurna y otra nocturna. En las demostraciones nocturnas veías a Arturo, a las Pléyades, a Orión y otras estrellas brillantes similares, y la luna empieza a brillar surgiendo de las cimas de los acantilados y de las cimas de las colinas, y brillan los astros precursores del alba. En las demostraciones diurnas, el resplandor irradia por doquier y copiosamente, el inmenso globo terrestre, aquel que, según cuenta Homero, refulge tras la aurora que ilumina los colores del arco iris[58].

En el texto manuscrito de la *Vita*, Alberti no precisa a qué escena o fragmento se refiere tal descripción. Sin embargo, es frecuente encontrar referencias en alguna de las ediciones de las *Vitas* de Vasari, desde principios del siglo XIX, incluyendo una referencia directa a la mención de la *Aurora* en el canto I, verso 477 de la *Iliada*: «irradiat immensum terra Orbem is qui post erigeniam ut ait lliad I vers 477 auroram ful»[59].

Aun así, esta concreción añadida en la descripción de Alberti es en cierto modo arbitraria, dadas las frecuentes menciones que del tema se hacen en la *Ilíada* y de sus asociaciones con las partidas y las llegadas de embarcaciones. La forma en que Alberti cita este «fulgor de la Aurora» parece referirse, más bien, al sentido general y descriptivo que esta llega a adoptar en sus poemas; como traduce Mancini, «por decirlo con Homero»[60]. Así pues, aunque en su contexto cronológico pueda resultar especialmente problemático, la falta de referencias iconográficas concretas, el carácter puramente descriptivo de la narración y su vinculación a una demostración pictórica no parecen dejar otra opción que una relación con la representación del «país» como protagonista. Resulta factible que las primeras

tentativas de cierta autonomía en el género de paisaje se pudiesen dar, junto a otros factores, en el contexto de experimentación perspectiva de mediados del siglo XIV[61], como ámbito en el que llegar a la misma sensación visual mediante estrategias más intuitivas y empíricas, aunque las referencias al tratamiento del paisaje, aún como elemento de fondo, son inexistentes en el *De pictura*. De una u otra manera, la ausencia —o la falta de descripción— de elementos arquitectónicos o de características geométricas en los *miracoli* hace pensar en un tipo de representación que ilustraba el mismo sentido ilusionista de la tablilla de Brunelleschi sin manifestar una idea de rigor perspectivo o conjunción geométrica entre realidad y representación. Desde nuestro punto de vista, estas dos descripciones merecen ser contempladas como precedentes de un sentido autónomo de la visión paisajística, más allá de su concepción de historia con su «país».

Lo mismo sucede en la demostración nocturna, la cual parecería mostrarse, en una primera impresión, asociada a la iconografía astronómica y celeste propia del primer Renacimiento. Faltan datos para hacerlo así, aunque esta haya sido utilizada en dicho contexto por parte de autores como James Beck para adjudicar a Alberti la planificación de los frescos de la cúpula del cielo nocturno de San Lorenzo[62]. Su comparación con esta última muestra dos formas muy distantes de concebir la representación de las constelaciones: alegórica y en cierto modo topográfica, la primera, empírica y, podríamos decir, más contemplativa, la segunda. Entendemos que no se trata de la representación de un programa celeste y le adjudicamos este sentido de percepción a pie de tierra, cuando Alberti nos describe como «la luna empieza a brillar surgiendo de las cimas de los acantilados y de las cimas de las colinas». Su concepción visual es más cercana a una vista óptica o a un panorama visual que a un sentido de narración histórica o país de fondo a una temática mitológica. Creemos que esta última concepción tampoco encaja perfectamente con la que seguramente ha sido la interpretación más concreta, en cuanto a cuestiones iconográficas se refiere, de las demostraciones de Alberti: Anthony Grafton relaciona directamente los *miracoli* de la autobiografía con las miniaturas ejecutadas por Giovanni Bettini da Fano ilustrando las *Hesperis* de Basinio da Parma, insistiendo en las analogías formales que podrían existir entre ambas representaciones[63]. El argumento de Grafton versa en la forma en que Da Fano habría seguido determinados preceptos del *De pictura* como la reflexión en el mar de las estrellas o el interés y la forma en que aparecen elementos marítimos, atmosféricos y de navegación, los que relaciona con este último fragmento de las demostraciones:

> Despertó gran admiración en ciertos griegos ilustres que tenían bastante experiencia con el mar. Cuando les mostró esta enorme cantidad virtual de agua a través de un pequeño agujero y preguntó qué vieron, «¡Oh!», dijeron ellos, «vemos una flota de barcos en las olas; estará aquí antes del mediodía, a menos que las nubes y una terrible tormenta que se avecinan en el oriente se lo impidan; vemos que el mar está agitado y hay señales de peligro, porque el mar refleja rayos demasiado cegadores[64].

Miracoli, espectáculos ópticos y recreaciones visuales

Las connotaciones temporales y narrativas de este último fragmento nos permiten enlazar con aquellas hipótesis que han planteado la tecnología de estas demostraciones, ya que son, entre otros factores, estas impresiones precinematográficas las que podían llevar a confusión comparándolas, por ejemplo, con las famosas descripciones de Della Porta en los espectáculos de la cámara oscura[65].

Resulta significativo observar que las interpretaciones que creemos más acertadas de lo que podríamos llamar *concepción óptica y técnica de las demostraciones de Alberti* provienen del círculo de comentarios a la autobiografía y a la obra de Alberti en el siglo XIX, en un contexto cercano al desarrollo y a la utilización de nuevas formas de entender esta «concentración» óptica. Dichas interpretaciones poco tienen que ver, en cuanto a su funcionamiento y tecnología, con una cámara oscura, aunque se vinculan a ella dirigiendo su atención a la misma esfera de la prefotografía o de la precinematografía, desenvolviéndose en un sentido más general en torno a la historia de los espectáculos ópticos o «magia óptica», tal como los agrupa Martin Kemp[66].

El sentido de espectáculo, vinculado a la acción de acotar o ampliar la visión y a los tópicos discursivos acerca de la confusión entre realidad y pintura, así como la sensación de inmersión óptica y el choque entre las dimensiones de la caja y la «magnitud» de la visión, daban pie a que, en el siglo XIX, los *miracoli* fuesen entendidos bajo estos parámetros. A título de ejemplo vemos como, en una edición de 1868 del *De pictura*, el editor añade una pequeña biografía donde adjudica a Alberti la invención del diorama, relacionando la impresión que produjeron estos espectáculos en «griegos ilustres»[67]. En la misma línea, Girolamo Mancini comentaba a pie de página, en la edición de la autobiografía de 1882, que las demostraciones citadas por Alberti podían haber sido de gran importancia para los pintores y para el desarrollo de los paisajes, vinculándolas directamente con la

«óptica aplicada a la pintura»[68]. Mancini entiende que, en este contexto, las demostraciones son un claro precedente de los «teatrini di vedute ottiche matematiche», donde los temas relacionados con los combates navales o la llegada a los puertos eran habituales, al tiempo que se atreve a formular, comparándolos con las «fantasmagorías», la hipótesis de un funcionamiento por combinación de varios espejos[69].

Así pues, las demostraciones serían el primer ejemplo descrito de una caja o vista óptica entre los precedentes directos de los fenómenos visuales desarrollados en el siglo XIX y hoy contemplados en el ámbito de la arqueología de los medios de masas. No obstante, esta denominación aparece sumamente ambigua, al abarcar gran variedad de artilugios, y la terminología que se ha formulado para nombrarlas, desde el siglo XVIII, no hace más que certificar tal disparidad.

Mirar por el agujero de una caja evitando toda referencia visual que perturbe la virtualidad de la imagen y predeterminar la distancia desde la que se ha de observar constituyen acciones comunes en muchos artificios, que comprenden desde las cajas anamórficas o cajas perspectivas hasta los llamados *cosmoramas*, incluyendo la variedad de artefactos que, ya en el ámbito de un consumo privado y burgués de imágenes, como los polioramas panópticos, las lunetas pintorescas o distintos tipos de visores, buscaban de nuevo exagerar la sensación de concentración visual del espectador. Aunque no existan noticias de ellos en los siglos XV y XVI, salvo alguna excepción, sorprende ver cómo se mantiene la idea presente en las demostraciones, en torno a la representación panóptica del paisaje y el interés por la combinación de vistas nocturnas y diurnas, así como por la representación de elementos atmosféricos, astronómicos y escenas de navegación.

No menos interesante es el giro conceptual que sufrirán este tipo de vistas, al perder completamente su carácter de demostración pictórica, como metáforas de un modo culto de explicar la cientificidad en el proceso de representación pictórica, para pervivir únicamente en su carácter perceptivo y espectacular.

Desde el ámbito de los estudios específicos en la historia de la cámara oscura o la historia de la prefotografía, los vínculos entre los «instrumentos de perspectiva» y la continuidad en el desarrollo de la cámara oscura en la invención de la fotografía se han mantenido prácticamente siempre en analogías conceptuales —precedentes ideológicos, como los llamaba Gisele Freund—, y no tanto tecnológicas, sobre el modo de representar o concebir el espacio en la fotografía y el cine, por lo que raras veces se le adjudica a Alberti un papel mayor en este clima de experimentación óptica e instrumental del cuatrocientos. John H. Hammond, entre otros, comenta brevemente esta confusión entre la cámara y la caja óptica, pero observamos que, para ejemplificar el uso de estos *show box*, recurría a la caja óptica de Gainsborough de mediados del siglo XVIII[70]. Existe una marcada imprecisión en la descripción de los modelos de funcionamiento, tal vez análoga al repertorio terminológico con que se suelen agrupar estas cajas[71], siendo mayor por la ausencia de casos descritos o imágenes concretas durante prácticamente dos siglos desde su utilización por parte de Alberti, y considerados en una suerte de periodo de incubación[72], donde su uso demostrativo no había derivado en la idea de juego visual[73], están por asentar como espectáculos populares y se mantienen a medio camino entre la experimentación óptica, el divertimento privado y la pintura de gabinete. En el recorrido que han trazado algunos historiadores sobre el desarrollo del *peep show*, ha de esperarse más de cien años para encontrar el ejemplo más inmediato de utilización de una caja para visualizar una pintura, y aun así no se trataría exactamente del mismo sistema, sino de cajas anamórficas como las descritas por Egnazio Danti en 1583 o las todavía muy posteriores referencias de Mario Bettini en 1642[74] y de las que conocemos alguna de sus relaciones con las cajas perspectivas de Samuel van Hoogstraten (1627-1678).

No obstante, es en las interpretaciones sobre las características materiales de las demostraciones, y no tanto en la explicación de su papel en el contexto de la invención y la difusión de la perspectiva, donde surge un mayor número de incógnitas. La simple asociación técnica con las características de la cámara oscura no explica el funcionamiento real del artificio. Es poco probable que podamos conjugar la tenue imagen de una pequeña cámara oscura, a la que en ese momento no se puede suponer el uso de ninguna lente, con una imagen nocturna donde, además, se describe una iconografía tan concreta y minuciosa. Del mismo modo, resultaría todavía más difícil pensar en una imagen obtenida al reflejar una pintura exterior en el interior de la cámara, impensable por la poca luz que esta podría reflejar aún situándose a pleno sol. La hipótesis de fusión entre una imagen real y una imagen pictórica, aunque se quiera justificar por sus afinidades conceptuales con la primera tablilla de Brunelleschi, es también difícil de concebir mediante la cámara oscura, así como por las características de las escenas descritas en la autobiografía. Uno de los problemas para explicar las experiencias consiste en la iluminación de las imágenes encerradas en la caja (o reflejadas en ella), para lo cual, extrapolando los sistemas de iluminación de las vistas ópticas y los *peep show* posteriores, se ha

especulado acerca de iluminaciones de vela sobre pinturas en cristal, papeles aceitados, aperturas laterales o imágenes superpuestas.

Ante esto, creemos que la mejor vía para interpretar estas demostraciones de Alberti y sus procedimientos es considerar que este procedió de forma paralela a la utilizada por Brunelleschi en su primera tablilla, y más allá de presuponer el reflejo modificado de una escena real proyectada, estaba clara una construcción pictórica que debía ser interpretada y codificada según reglas artísticas. Contextualicemos este aspecto en un periodo donde es plausible la voluntad de encontrar principios homogéneos y universales que sirvieran tanto en la representación espacial de las historias conforme a la locución horaciana *ut pictura poesis*, demandada a las artes, como con la representación visual al servicio del conocimiento de la naturaleza. Estas condiciones requerían la regularidad instrumental del artificio, por lo que el contexto de esta tecnología, aun con toda su carga ideológica y estética, era también de orden metodológico, demostrativo.

Este marco metodológico permite que se establezca la analogía entre la máquina entendida como demostración y la máquina vista como herramienta o instrumento para «guiar» la práctica o servir de apoyo metodológico y conceptual a la misma. En la primera tablilla perspectiva de Brunelleschi, la demostración manifiesta, en gran medida, el instrumento con que se ha realizado, de manera que, a través de su visualización, de la comprensión de su funcionamiento, se puede inferir una regla, un sistema al que recurrir para generalizar veracidad en la representación, tanto si esta parte es una imitación de la naturaleza como si dispone las figuras a la manera de los «cuadros de historia». En todo caso, la interpretación que podemos hacer en la actualidad de los aparatos perspectivos deviene más compleja al apartarse de las nociones, tan frecuentes en el ámbito de la prehistoria de la fotografía y los medios de comunicación, de «dibujo fácil» y primer eslabón de la creciente mecanización gráfica, y lo hace de forma más evidente en aquellos artefactos que empiezan a ser descritos a mediados del siglo XV, donde la interpretación siempre tiende a oscilar entre el terreno de la práctica artística, la constatación empírica de unos preceptos estéticos y la ejemplificación constructiva de unas premisas geométricas que se suponen contenidas en ella. Entendamos que esta tecnología perspectiva originaria no debe ser simplemente concebida como un simple receptáculo o explicación visual de un orden científico previo, sino que, de ella misma, de su práctica experimental y constructiva, se genera y se modifica con posterioridad este mismo saber científico.

* Este artículo está vinculado a los resultados obtenidos en el proyecto I+D+i *El paisaje que habla. Marco teórico y referencias culturales interdisciplinares. México, Portugal y España como escenarios* (PID2020-120553GB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033.

1. El manuscrito *Vita anonima*, al que nos referiremos a lo largo del texto, fue publicado por primera vez en 1751, en la compilación de Ludovico Antonio Muratori y Leonis Babtistae Alberti (1751), «Commentarius de coniuratione Porcaria», en *Rerum Italicarum Scriptores*, XXV, p. 309-315. Actualmente se acepta en la mayoría de los estudios críticos que fue escrito por Alberti hacia 1437-1438. La autobiografía se difundió posteriormente en A. Bonucci (1843), *Opera volgari di Leon Battista Alberti*, Florencia, Tipografia Galileiana. En este trabajo hemos utilizado su compilación en el estudio crítico y la transcripción latina de R. Fubini y A. Gallorini (1972), «L'autobiografia di Leon Battista Alberti: Studio e edizione», *Rinascimento*, XII, p. 21-78. A efectos prácticos, nos basamos en el texto italiano de la moderna edición crítica bilingüe de Cecil Grayson, establecida a partir de todos los manuscritos conocidos: L. B. Alberti (1973), *Opere volgari*, III, editado por C. Grayson, Bari, Laterza & Figli. Algunos fragmentos han sido extraídos de L. B. Alberti (2012), *Autobiografia e altre opere latine*, editado por L. Chines y A. Severi, Milán, Rizzoli. El fragmento en cuestión citado en esta edición se refiere a las demostraciones en estos términos: «Circa a queste riflessioni si potre' dire più cose, quali appartengono a quelli miracoli della pittura, quali più miei compagni videro da me fatti altra volta in Roma […] Ma di questo diremo sue ragioni, se mai scriveremo di quelle dimostrazioni quali, fatte da noi, gli amici, veggendole e meravigliandosi, chiamavano miracoli. Ivi Ciò che sino a qui dissi molto s'appartiene», L. B. Alberti (2012), *Autobiografia e altre opere*… op. cit., p. 19. En la edición de L. B. Alberti (1843), *Vita (Opere volgari)*, Florencia, Bonucci, 1, p. cii-civ, se indica la referencia de este modo: «Scripsit libellos de Pictura, tum et opera ex ipsa arte pingendi efficit inaudita, et spectatoribus incredibilia, quae quidem parva in capsa conclusa pusillum per foramen ostenderet […] Has res demonstrationes appellabat, et eran ejusmodi, ut periti imperitique non pictas, sed veras ipsas res naturae intueri».

2. «Scrisse un'operetta De pictura; inoltre, grazie ai suggerimenti della stessa arte pittorica, realizzò opere straordinarie e incredibili alla vista, che mostrava attraverso un foro, chiuse in una piccola scatola; lì si potevano scorgere monti smisurati e sconfinate terre che abbracciavano un immenso golfo marino, poi, in prospettiva, sul fondo, regioni remote, talmente lontane da sottrarsi allo sguardo. Queste egli chiamava «dimostrazioni», ed erano di tal genere che tanto gli esperti quanto gli inesperti pensavano di osservare non pitture ma reali elementi della natura. Le dimostrazioni erano di due generi, una che definiva diurna, l'altra che definiva notturna. Nelle dimostrazioni notturne si vedono Arturo, le Pleiadi, Orione e altri simili astri lucenti, la luna risplende sorgendo dalla sommità delle rupi e dalla cima delle alture e brillano le stelle mattutine. Nelle dimostrazioni diurne una luce diffusa ovunque irradia l'immenso globo terrestre, quella che, come dice Omero, 14 rifulge dopo l'Aurora che accende i colori dell'iride. Suscitò grande ammirazione in certi illustri greci che del mare avevano non poca esperienza. Quando mostrò loro questa enorme quantità virtuale di acqua attraverso un piccolo foro e chiese cosa mai vedessero, Oh! dissero quelli vediamo una flotta di navi fra le onde; sarà qui prima di mezzogiorno, a meno che non glielo impediscano le nuvole e una terribile tempesta che si stanno avvicinando a oriente; vediamo che il mare si è agitato e ci sono segnali di pericolo, perché il mare riflette raggi troppo accecanti.» Véase L. B. Alberti (2012), *Autobiografia e altre opere latine*, op. cit., p. 82 y 83.

3. «Se vorrai figurare una cosa da presso che faccia l'effetto che fanno le cose naturali […] over punto che situati al fare d'essa prospettiva: Onde bisognerebbe fare una finestra della grandezza del tuo volto o veramente uno buso, donde tu riguardassi detta opera; e se così farai sanza dubio nessuno l'opera tua, essendo bene acconpagniata d'onbra e di lumi, farà l'effetto che fa il naturale, e non ti potrai fare credere che esse cose sieno dipinte.» Véase J. P. Richter (1970), *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*, Nueva York, Dover Publications, I, p. 271.

4. D. A. Rejón de Silva (1784), *El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte que escribió Leon Bautista Alberti*, Madrid, Imprenta Real, p. 216. «E sappi che cosa niuna dipinta mai parrà pari alle vere, […] dimostrazioni quali, fatte da noi, gli amici, veggendole e meravigliandosi, chiamavano miracoli.» Véase L. B. Alberti (1973), *Opere volgari*… op. cit., p. 10, <https://it.m.wikisource.org/wiki/Della_pittura_(Alberti)/Libro_primo>.

5. «Il lume delle stelle fa l'ombra pari al corpo ma il fuoco le fa maggiori. Rimane ombra dove i razzi dei lumi sono interrotti. 1 razzi interrotti o ritornano onde vennono o s' raddrizzano altrove. Vedilo' addiritti altrove quando aggiunti alla superficie dell'acqua feriscono i travi della casa. Circa a queste riflessioni si potrà dire più cose quali appartengono a quelli *miracoli della pittura* quali più miei compagni videro da me fatti altra volta in Roma.» Véase L. B. Alberti (1435), Della pittura, *Opere volgari. A cura di Cecil Grayson*. Bari, Laterza, 1973, I, p. 11. <https://it.wikisource.org/wiki/Della_pittura_(Alberti)/Libro_primo>.

6. Traducido en L. B. Alberti (1998), *Tratado de pintura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, p. 41 y 42.

7. J. Schlosser (1976), *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, p. 115.

8. «E questo caso della prospettiva, nella prima cosa in che e' lo mostrò, fu in una tavoletta di circa mezzo braccio quadro, dove fece una pittura a similitudine del tempio (di fuori) di Santo Giovanni di firenze, e da quel tempio ritratto, per quanto se ne vede, a uno sguardo dallato di fuori: e pare ch'e' sia stato a ritrarlo dentro alla porta del mezzo di Santa Maria del Fiore, qualche braccia tre, fatto con tanta diligenza e gentilezza, e tanto apunto co' colori de' marmi Bianchi e neri, che non è miniatore che l'avessi fatto meglio;

figurandovi dinanzi quella parte della piazza que ricieve l'occhio, cosi verso lo lato dirimpetto alla Misericordia insino alla volte e canto de' Pecori, cosi da lo lato della colonna del miracolo di Santo Zanobi insino al canto alla Paglia; e quanto di quel luogo si vede discosto, e per quanto s'avava a dimostrare di cielo, cioè che le muraglie del dipinto scampassono nell'aria, messo d'ariento Brunito, acciò che l'aria e i cieli naturali vi si specchiassono drento; e così e nugoli, che si veggono in quello ariento essere menati dal vento, quand'e' trae. La quale dipintura, perché 'l dipintore bisogna che pesupponga uno luogo solo, donde s'ha a vedere la sua dipintura, si per alteza e bassezza e da' lati, come per discosto, acciò che non si potessi pigliare errore nel guardarlo, che in ogni luogo, che s'esde di quello, ha mutate l'apparizioni dello occhio, egli aveva fatto uno buco nella tavoletta dov'era questa dipintura, che veniva a essere nel dipinto dalla parte del tempio di Santo Giovanni, in quello luogo dove percoteva l'occio, al diritto da chi guardava da quello luogo dentro alla porta del mezzo di Santa Maria del Fiore, dove si sarebbe posto, si l'avesse ritratto; el quale buco era piccolo quanto una lenta da lato dalla dipintura, e da rovescio si rallargavana piramidalmente, come fa uno capello di paglia da donna, quanto sarebbe el tondo d'uno ducato o poco più. E voleva che l'occhio si ponessi da rovescio, dond'egli era largo, per chi l'avessi a vedere, e con l'una mano s'accostassi allo occhio e nell'altra tenessi uno specchio piano al dirimpetto, che vi si veniva a specchiare dentro la dipintura, e quella dilazione dello specchio dall'altra mano, veniva a essere la distanza vel circa di braccia piccoline; quando a braccia vere dal luogo dove mostraba essere stato a ritrarlo, per insino al tempio di Santo Giovanni; che al guardarlo, con l'altre circustanze dette dello ariento Brunito e della piazza ecc. e del punto, pareva che si vedessi'l proprio vero: e io l'ho avuto in mano e veduto più volte a' mia dì, e possone rendere testimonianza.» Véase A. Manetti (1976), *Vita di Filippo Brunelleschi*, Milán, Polifilo, p. 551-552.

9. La última noticia de la existencia de esta y otra segunda tabla aparece en un inventario de 1497, según G. Milanesi (1887), *Operette istoriche edite et inedite di Antonio Manetti*, Florencia, Successori Le Monnier, p. 86.

10. A. Manetti (1976), *Vita di Filippo Brunelleschi*…, op. cit., p. 552.

11. Ibídem.

12. C. Cuenca-Córcoles (2023), *La mirada óptica: Vistas ópticas y espectáculos visuales en España durante los siglos xviii y xix* [Tesis doctoral], Barcelona, Universitat de Barcelona, y J. Vega (2010), *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*, Madrid, CSIC.

13. B. Monton (1761), *Secretos de Artes Liberales, y Mecánicas, recopilados, y traducidos de varios, y selectos Autores, que tratan de Physica, Pintura, Arquitectura, Optica, Chimica, Doradura, y Charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas*, Barcelona, Imprenta de Joseph Girart, p. 60 y 61.

14. Un imprescindible trabajo, de gran rigor, es el de Joaquim Garriga Riera, quien ya menciona una bibliografía inicial de relación entre el pasaje de los *miracoli* y la cámara obscura. Véase J. Garriga (1994), «La intersegazione de L. B. Alberti», *D'Art*, 20, p. 11-57.

15. L. B. Alberti (1435), *Della pittura*…, op. cit., 1, p. 12: «I Sara adunque pittura non altro che intersegazione della pirramide visiva, sicondo data distanza, posto il centro e constituiti i lumi, in una certa superficie con linee e colori artificiose representata».

16. L. B. Alberti (1435), *Della pittura*…, op. cit., I, p. 10: «Persino a qui dicemmo tutto quanto apartenga alla forza del vedere, e quanto s'apartenga alla intersegazione. Ma poi che non solo giova sapere che cosa sia intersegazione, ma conviene al pittore sapere intersegare, di ciò diremo. Qui solo, lassato l'altre cose, dirò quello fo io quando dipingo».

17. Ibídem, I, p. 20, «Trovai adunque io questo modo ottimo».

18. L. B. Alberti (1999), *De la pintura y otros escritos sobre arte*, introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa. Madrid, Tecnos, p. 94.

19. A. Filarete (1990), *Tratado de arquitectura*, edición de Pilar Pedraza, Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte.

20. «Qui solo, lassato l'altre cose, dirò quello fo io quando dipingo. Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto.» L. B. Alberti (1435), *Della pittura*…, op. cit., I, p. 10.

21. «Aggiungi a questo quanto la loro ragione sia viziosa, ove il punto centrico sia più alto o più basso che la lunghezza del dipinto uomo. E sappi che cosa ninna dipinta mai parrà pari alla vera, dove non sia certa distanza a vederla.» L. B. Alberti (1435), *Della pittura*…, op. cit., I, p. 10.

22. «Ho cercato di investigare in che modo la natura procede in essa ed in che io mi possa apprestare a essa, come le specie venghino all'occhio e quanto la virtù visiva opera e come [le cose] visuali vanno.» Véase L. Ghiberti (1955), *Commentarii, en Prosatori volgari del quattrocento*, Milán, Riccardo Ricciardi, p. 338.

23. D. A. Rejón de Silva (1784), *El tratado de la pintura*…, op. cit., p. 219.

24. «E così credo che Pippo di ser Brunellesco fiorentino trovasse il modo di fare questo piano, que veramente fu una sottile e bella cosa che per ragione trovasse quello che nello specchio ti si dimostra.» Véase A. Filarete (1972), *Trattato di architettura*, Milán, Il Polifilo, p. 657.

25. «[…] e'ponevano insu striscie di pergamene che si lievano per riquadrare le carte, con numero d'abbaco e caratte[re], che Filippo intendeva per se medesimo.» Citado en M. Beltramini y Laura Cavazzini (2019), «l viaggio a Roma di Brunelleschi e Donatello nel racconto delle fonti», en *La linea d'ombra*, Roma, Galeria Nazionale di Balazzo Barberini nel 12-13 febbraio 2018, p. 425-440. Debido a que gran parte de la aritmética se realizaba en el ábaco, el término *ábaco* ha pasado a ser sinónimo de *aritmética*, y encontramos tal denominación en Leonardo de Pisa Fibonacci

(1170-1250) en su obra *Liber Abaci* escrita en 1202, que trata del uso de los números indo-arábigos.

26. S. Alpers (1987), *El arte de describir: El arte holandés en el siglo xvii*, Madrid, Hermann Blume, p. 47.

27. «[…] quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore: che già, ove sia la pittura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipingere, altra cosa che simile abbraciare con arte quella ivi superficie del fonte?» Véase L. B. Alberti (1973), *Opere volgari*, Bari, Laterza, p. 46.

28. «E saratti a ciò conoscere buono giudice lo specchio: né so come le cose ben dipinte molto abbino nello specchio grazia.» Véase L. B. Alberti (1973), *Opere volgari*… op. cit., III, p. 82.

29. «Lo spechio piano, ipero ch'i sulla sua superficie le cose anno similitudine colla pittura.» Véase Paul Richter (2012), *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Nueva York, Dover, p. 264.

30. D. Gioseffi (1994), «Perspectiva artificialis: Per la storia della prospettiva spigolature e apunti», en *Arte in Friuli: Arte in Triestre*, 14, p. 96.

31. «Se volessi ancora per un'altra più facile via ritrarre ogni cosa, abbi uno specchio e tiello inanzi a quella cotale cosa che tu vuoi fare. E guarda in esso, e vedrai i dintorni delle cose più facili, e così quelle cose che ti saranno più appresso, e quelle più di lunga ti parranno più diminuire. E veramente da questo modo credo che Pippo di ser Brunellesco trovasse questa prospettiva.» Véase A. Filarete (1972), *Trattato di architettura*, Milán, Il Polifilo, p. 657.

32. «Le conclusioni alle quali ci sembra si debba di necessità pervenire con queste: il Brunelleschi dipinse (nel primo caso) su di una superficie specchiante, ricalcando –doppo aver fissato in qualche modo un centro di mira– l'imagine che vi si specchiava […] E da ciò gli nacque l'idea di non dipingere il cielo: finite di segnar le architetture, si sarà pure accorto di quanto il cielo vero (quale l'intatto argento veniva specchiando tuttavia) avanzasse, nel rilevar gli edifizi a maraviglia, qui si fosse cielo dipinto: e la trovata era quanto mai congeniale alla sottilità del suo ingegno. Dello specchio quindi, non del velo, s'è servito primamente Filippo Brunelleschi. E la sua prima prospettiva non è stata in nessun modo «construita», poichè fu ricalcata dipingendo sopra lo specchio.» Véase D. Gioseffi (1994), «Perspectiva artificialis…», op. cit., p. 90.

33. S. Edgerton (1975), *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Nueva York, Basic Books.

34. Aunque nosotros realizamos el espejo de la reproducción en la tabla con «panes» de plata bruñidos sobre bol, pensamos que Brunelleschi habría utilizado una fina lámina de plata también bruñida, más fácil de pulimentar, para utilizarla como espejo.

35. M. Kemp (1999), *The Science of Art*, New Haven y Londres, Yale University Press, p. 13.

36. Medida propuesta por F. Camerota (2001) en *Nel segno di Masaccio: L'invenzione della prospettiva*, Florencia, Giunti, p. 33.

37. «Ancor c'è un altro modo a volere imparare bene a ritrarre del naturale, e così di rilievo. Vuolsi cavare uno quadro di mezzo braccio per ogni verso, di dueb terzi o d'uno braccio; e in questo telaio fatto di quattro righe di legno, o con fila di refe, o con fila di rame sottile, lotessi quadrato e compartito in certi quadretti di larghezza di due dita l'uno da altro. […] Ancora nello specchio è buono a ritrarre, come t'ho detto; e se n'hai due, che si presenti l'uno nell'altro, ti sará più facile a ritrarre quello che vuoi fare, cioè quello che vuoi ritrarre.» Véase A. Filarete (1972), *Trattato di architettura*…, op. cit., p. 677.

38. Véase la nota 9.

39. «L'anno poi 1457 che fu trovato l'utilissimo modo di stampare i libri da Giovanni Guittembergh germano, trovò Leon Batista, a quella similitudine per via d'uno strumento, il modo di lucidare le prospettive naturali e diminuire le figure, et il modo parimente da potere ridurre le cose piccole in maggior forma e ringran'dirle; tutte cose capricciose, utili all'arte e belle affatto.» Véase G. Vasari (1568), *Le Vite dei più eccellenti scultori, pittori e architetti*, Roma, Orsa Maggiore Editrice, 1991, p. 390-391.

40. Refiriéndose a una edición de Vasari de 1771: *On the autority of Vasari, we may attribute to Alberti the discovery of the camera obscura*. Véase W. Roscoe (1796), *The Life of Lorenzo de Medici, Called the Magnificent*, Londres, Bronson & Chauncey, 1, 1803, p. 130.

41. G. Tiraboschi (1804), «Vita de Leon Batista Alberti», en *Della Pittura e della Statua di Leon Batistta Alberti*, Milán, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani contrada di S. Margherita, p. xxiv. El autor prosigue: «Ma ancorché ella fosse invenzion di altro genere, così essa, come le altre sopraccennate, ci scuoprono che l'Alberti fu uno dei più gran geni che a questo secol vivessero, e ch'ebbe dalla natura un singolare talento per qualunque opera d' ingegno, a cui piacesse applicarsi».

42. W. Roscoe (1796), *The Life of Lorenzo de Medici*…, op, cit., p. 130. Roscoe continúa citando directamente el fragmento de las demostraciones en latín.

43. «E per quanto alla seconda risguardi, chi potrà non riconoscere dall'ingegno pure del nostro Alberti quella Camera ottica, detta ancora da altri di prospettiva e generalmente attribuita al napolitano Dalla Porta, vissuto un secolo appresso Leon Battista? chi, dicìam noi, dopo che nell'Anonimo abbia letto che a lui una cassetta si compose, dove poste pitture da esso fatte, e quelle per un pertugio offerte alla vista de' riguardatori, questi, e alti monti, e vaste regioni […].» Véase A. Bonucci (1843), *Opere volgari*, Florencia, Tipografia Galileiana, 1, p. 81.

44. «Parrebbe dunque che a lui vada riportata l'invenzione della camera oscura, e non a Leonardo da Vincu o Giovan Battista della Porta, come da molti è creduti e detto.» Véase L. B. Alberti (1900), *Pagine scelte, con un giudizio critico di Francesco de Sanctis, a cura de Stefano de Simone*, Turín, S. Lattes Editori.

45. K. Clark (1944), *Leon Battista Alberti on Painting*, Londres, Humphry Milford, p. 23.

46. K. Clark (1944), *Leon Battista Alberti…*, op. cit. El texto de Clark es recogido para explicar los *milagros de la pintura* en ediciones críticas del *De pictura*, equiparando la descripción del anónimo a «los elementos básicos de la cámara oscura», entre ellos el estudio preliminar de J. Rafael Martínez, en L. B. Alberti (1996), *De la pintura*, México, Mathema, p. 32.

47. Arrighi lo justifica por la concepción de Guglielmo Libri en su *Histoire des sciences Mathematiques*, al advertir que, aunque se adjudique a Della Porta, podía ser mucho más antigua. Véase G. Arrighi (1974), «Alberti e le scienze esatte», en *Convegno lnternazionale indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti,* Roma, Accademia Nazionale del Lincei, p. 177. Véase también R. Fubini y R. Nenci Gallorini (1972), «L'autobiografia di Leon Battista Alberti: Studio e edizione», *Rinascimento*, XII, p. 73. El argumento teleológico que parece aunar cámara oscura y visión tecnológica contemporánea parece completamente asumido en el ámbito de la historia de los medios de comunicación: «In a biography of Alberti there is a brief but telling description of a camera obscura one hundred years before Della Porta, who is normally credited with this invention. What, then, of the astonishing moment of the Brunelleschi painting? If Alberti knew of this device, could not Brunelleschi have shared this knowledge? What is the viewer doing but looking through a hole into another space, the exact mark of those reprographic and photographic processes we normally associate with eighteenth-century camera obscuras and the emergence of photographic processes in the nineteenth century?». Véase B. Winston (1987), «A Mirror for Brunelleschi», *Daedalus*, 116(3), p. 199.

48. E. Renner (2009), *Pinhole Photography: From historic technique to Digital Application*, Londres y Nueva York, Focal Press, p. 40.

49. S. Tsuji (1990), «Brunelleschi and the Camera Obscura: The Discovery of the Pictorial Perspective», *Art History*, 13(3) (septiembre), p. 276-292.

50. N. Pastore y E. Rosen (1984), «Alberti and the camera obscura», en *Physis: Rivista Internazionale di Storia della Scienza Firenze*, 26(2), p. 259-269, e Y. Hersant (2015), «Alberti et la camera obscura», *Albertiana*, XVIII.

51. J. M. Gentil (2011), *Sobre la supuesta perspectiva antigua y algunas consecuencias modernas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 246.

52. G. della Porta (1558), *Magiae naturalis sive de Miraculis rerum naturalium*, Nápoles, <https://archive.org/details/hin-wel-all-00002756-001/page/n11/mode/2up>.

53. D. Barbaro (1569), *La pratica della perspettiva*, Venecia, <https://archive.org/details/gri_33125008285765/page/n3/mode/2up>.

54. Traducción castellana de Joaquim Garriga a partir del original en latín. «Scripsit libellos De pictura; tum et opera ex ipsa arte pingendi effecit inaudita et spectatoribus incredibilia, quae quidem parva in capsa conclusa pusillum per foramen ostenderet. Vidisses illic montes máximos vatasque provincias sinum immane<m> maris ambientes, tum e conspectu longe sepositas regiones, usque adeo remotissimas, ut visenti acies deficeret. Has res demostrationes appellabat, et erant eiusmodi, ut periti imperitique non pictas, sed veras ipsas res naturae intueri decertarent. Demostrationum erant duo genera, unum quod diurnum, alterum quod nonturnum nuncuparet.» Véase R. Gallorini (1972), «L'autobiografia di Leon Battista Alberti Studio e edizione», *Rinascimento*, n. s., 12, p. 73.

55. G. Didi-Huberman (2003), «The Imaginary Breeze: Remarks on the Air of the Quattrocento», *Journal of Visual Culture*, 2, p. 275.

56. D. A. Rejón de Silva (1784), *El tratado de la pintura…*, op. cit., p. 214.

57. «Controlling the eyes by the infinite yet indefinite track of recession working behind the frame, the imaginative point at the center prevents de lateral move that would lead to the frame and eventually to *reality* adjacent to it.» Véase A. Procaccini (1981), «Alberti and the *Framing* of Perspective», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40(1), p. 35.

58. «Demonstrationum erant duo genera, unum quod diurnum, alterum quod nocturnum nuncuparet. Nocturnis demonstrationibus vides Arturum, Pleiades, Oriona et istiusmodi signa micantia, illucescitque excelso a rupium et verrucarum vertice surgens luna ardent que antelucana sidera. Diurnis in demonstrationibus splendor passim lateque irradiat immensum terrarum orbem is, qui post irigeniam, uti ait Homerus, Auroram fulget.» Véase R. Gallorini (1972), «L'autobiografia…», op. cit.

59. Encontramos este dato inserto en la descripción de Alberti en las ediciones de las vidas de Vasari posteriores a 1804, como la citada aquí, perteneciente a G. Vasari (1809), *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Milán, Società Tipografica dei Classici Italiani, p. 82.

60. G. Mancini (1882), *La vita di Leon Battista Alberti*, Florencia, G. C. Sansoni Editori, p. 111.

61. Este es el argumento defendido en D. Cosgrove (1985), «Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea», en *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, 10(1), p. 45-62. Otros autores, como Mario Coletta, relacionan directamente, suponemos que deducido de los comentarios de Kenneth Clark, los *miracoli* con la *camera obscura* y la idea de esta como agente activo en la creciente importancia del paisaje: «La *camera ottica* di Leon Battista Alberti, il principale teorizzatore delle regole prospettiche rese di immediata quanto felice prima applicazione da Paolo Uccello e Piero della Francesca, contribuisce ad aprire una nuova concezione della rappresentazione realistico scientifi ca del paesaggio *di sfondo* che nelle sperimentazioni di Alessio Baldovinelli e di Antonio e Piero Bencinetti (detto il Pollaiolo) decisamente superano il realismo intuitivo di derivazione Fiamminga per consolidare quello scientifi che dei grandi maestri del Rinascimento Italiano». Véase M.

Coletta (2008), «Il paesaggio nella storia, nella cultura, nell'arte e nella progettazione urbanistica; assunti teorici ed esperienze», *Territorio della Ricerca su Insediamenti e Ambiente: Rivista Internazionale di Cultura Urbanistica*, 2, p. 4-10. El primer texto que establece claramente esta relación es el de K. Clark (1949), *Landscape into Art*, Londres, John Murray.

62. «Orión, a constellation specifically singled out as appearing in the sky of one of Alberti's nocturnal demonstrations, wich has interesting parallels to the *cielo*, looks at the sun and, beyond it to the lion.» Véase J. Beck (1989), «Leon Battista Alberti and the *Night Sky* at San Lorenzo», *Artibus et Historiae*, 10(19), p. 22.

63. Grafton se refiere a las miniaturas de Giovanni Bettini da Fano en el manuscrito *Hesperis*, de Basinio Basini da Parma, llevado a cabo entre 1457 y 1468. «Like Giovanni da Fano illuminations, Alberti's demonstrations represented ships approaching at a great distance, in a way that satisfied experts mariners. They offered a convincing portrait of an approaching storm […] and they made a serious effort to show how ocean water reflects light. The illuminations offer a series of historically specific perspectival and coloristic effects, which correspond closely to Alberti's description. They give us the best sense we can have of what Alberti showed through the peephole in his box.» Véase A. Graffton (2002), *Leon Battista Alberti, Master Builder of the Renaissance*, Londres, Harvard University Press, p. 91.

64. «Quosdam Grecorum proceres, quibus mare foret percognitum, in sui admirationem pellexit. Nam cum illis mundi hanc fictam molem per pusillum, ut dixi, foramen ostenderet ac rogaret et quidnam vidissent, «Eia!» inquiunt illi «classem navium in mediis undis intuemur; eam ante meridiem apud nos habebimus, ni istic, qui ad orientem solem nimbus atque atrox tempestas properat, offenderit: tum et mare inhorruisse intuemur periculique signa sunt, quod a sole nimium acres mare advorsum iactat radios.» Véase R. Fubini y A. Gallorini (1972), «L'autobiografia…», op. cit.

65. G. della Porta (1558), *Magiae naturalis*… op. cit.

66. M. Kemp (1990), *The Science of Art*, New Haven y Londres, Yale University Press, p. 203.

67. «C'est ainsi qu'après un entretien chez un fabricant de lunettes, précieux instrument qu'avait inventé à Florence, quelque cent ans plus tôt, Guido Salvati, il découvre des lois d'optique à l'aide desquelles il fabriqué les premières diorama.» Véase L. B. Alberti (1868), *De la statue et de la peinture traités de Leon-Battista Alberti*, París, A. Lévy Éditeur, p. 59.

68. «L'ottica applicata alla pittura moltiplica i godimenti delle opere d'arte e della natura, trasporta, per cosi dire, i paesi stessi, gli abitanti, i costumi, i monumenti in regioni remotissime e stabilisce nel mondo una reciprocità de una comunanza di cognizioni che produce per le idee.» Véase G. Mancini (1882), *La vita di Leon Battista Alberti*…, op. cit., p. 122.

69. «Di questi miracoli che probabilmente avevano attinenza alla fantasmagoria, dei fenomeni ottici ottenuti colla combinazione di vari specchi, l'anonimo così descrive gli effetti.» Véase G. Mancini (1882), *La vita di Leon Battista Alberti*…, op. cit., ídem.

70. J. H. Hammond (1980), *The camera obscura*, Bristol, Adam Hilger Ltd., p. 11.

71. Hay una gran profusión terminológica sobre la concepción de las cajas ópticas: *cajas perspectivas*, *cajas anamórficas*, *tutti li mundi* (*titirimundi, totilimundi*), *vistas ópticas*, *máquinas de óptica*, *mondo nuovo* (*mundinovi*), *vistas ópticas*, c*osmorama portátil* y *gavinete óptico*. En otros idiomas la riqueza terminológica es semejante: *Rarekiek*, *show box*, *peep show*, *gokkasten*, *boite d'optique*, *realetti prospettive*, *opticaprent*. Sobre la terminología utilizada en estos artilugios en ámbito español, véase L. M. Fernández (2006), *Tecnología, espectáculo, literatura: Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela; J. Vega (2010), *Ciencia, arte e ilusión en la España Ilustrada*, CSIC, Madrid, y F. J. Frutos Esteban (2010), *Los ecos de una lámpara maravillosa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

72. E. Huhtamo (2006), «The Pleasures of the Peephole: An Archaeological Exploration of Peep Media», en: *Book of Imaginary Media*, editado por Eric Kluitenberg, Rotterdam: NAi Publishers, p. 74-155.

73. J. Elkins (1996), *The Poetics of Perspective*, Nueva York, Cornell University Press.

74. R. Balzer (1998), *Peep shows: A visual story*, Londres, Harry N. Abrams.

https://doi.org/10.5565/rev/locus.511 LOCVS AMŒNVS 22, 2024 51 - 86

Mobles amb marqueteria a Catalunya: noves consideracions sobre un grup de peces d'influència italiana (ca. 1515-1518)

Daniel Vilarrúbias Cuadras
Arxiu Comarcal de l'Alt Penedès
dvilarrubias@yahoo.es

Recepció: 14/11/2023, Acceptació: 15/10/2024, Publicació: 24/12/2024

Resum

Escampats entre Barcelona, Mallorca i València hi ha un grup de mobles amb marqueteria i unes característiques pròpies, entre les quals destaquen unes determinades dimensions i proporcions i uns repertoris decoratius que esdevenen distintius del taller. Els principals són una gerreta menuda amb una flor octagonal, el cordó llis amb dues mides de *nuades* i les *farfallete* o encenalls encadenats. Segurament es tracta d'un mobiliari d'importació, realitzat en terres italianes amb una certa seriació i personalitzat (un cop tenia destinatari conegut) amb peces heràldiques (sovint amb un perfil o cartutx italià) embotides sobre massís i a posteriori. Si fos així, es tractaria d'un mobiliari prêt-à-porter però de gran luxe, destinat a personalitats d'alt poder adquisitiu. Ho demostra l'espai reservat a heràldica, tant si s'ha conservat com si resta sense afegir. També aporten una valuosa informació aquelles peces que no s'han mogut de lloc (faristol de Pedralbes i caixa *de gros*). Aquest enfocament permetria igualment incloure dins aquest grup les dues caixes del Palau Davanzati i l'escriptori del Museu Horne de Florència.

Paraules clau:
Renaixement; mobles; tarsia; marqueteria

Abstract

Furniture with marquetry in Catalonia: New considerations on a group of pieces of Italian influence (ca. 1515-1518)

Dispersed across Barcelona, Mallorca and Valencia are various pieces of furniture decorated with marquetry and with particular characteristics, most notably their dimensions and proportions and their decorative motifs, which identify them with the same workshop. The most characteristic motif of this group is a small vase with an octagonal flower, a band with two sizes of knots and the linked bows or *farfallete*. The furniture was probably imported from Italy, made in series but personalised with heraldic pieces (often with an Italian outline or cartouche) inlaid on solid wood or added afterwards. If so, this would be ready-made but very luxurious furniture intended for very wealthy individuals. The space reserved for heraldic emblems demonstrates this, whether the heraldry remains intact or was never added. Some pieces that have not been moved (the Pedralbes lectern and the *caixa de gros*) also provide valuable information. This analysis would also allow the two chests from the Palazzo Davanzati and the writing desk from the Horne Museum in Florence to be included in this group.

Keywords:
Renaissance; furniture; inlaid; marquetry

© de l'autor

La tarsia o marqueteria a finals del segle XV

El període de la història del moble català que va des de l'inici de la desaparició gradual de les formes gòtiques i la lenta irrupció de les renaixentistes es troba sacsejat per l'emergència força sobtada, vers el darrer terç del segle XV, de mobles decorats amb el recurs de la tarsia o marqueteria. La tècnica més bàsica és la d'embotir una fusta clara (xiprer, boix, fruiter) sobre la superfície d'un tauló més fosc (usualment noguer) tot excavant-hi abans un alvèol o una caixeta on es pogués incrustar el fragment tallat a la mida del forat. La segona d'aquestes tècniques, anomenada *tarsia cartoixana* (o *alla certosina*), recorda la creativitat de l'abstracció geomètrica a la qual l'islam obliga tant sovint els seus artesans davant la manca de presència d'art figuratiu. Ja existia al segle XII, atès que en conservem una peça datada[1]. Ha sobreviscut fins a temps recents a la zona de Granada, per això quan és hispànica també se l'anomena *granadina*[2]. Fou apreciada dins i fora de les nostres fronteres: alguns estudiosos han detectat la plasmació iconogràfica d'elements de mobiliari netament ibèrics en pintures europees. Durant els segles XVI i XVII a Catalunya i Aragó es va trobar un estil propi, derivat de les tècniques mudèjars, que embotia petitíssimes peces d'os, de forma triangular o romboidal, damunt un tauló de noguera, sovint amb filets de boix o alguna fusta clara. Fou el que s'anomenà *tècnica del pinyonet*, *del pinyolet* o *del gra d'arròs*[3].

A la Itàlia del nord van funcionar, des del segle XIV, certs tallers que embotien decoracions geomètriques en forma de sanefes produïdes a base d'anar retallant seccions d'un bloc o conjunt de llistons (els *toppi*) degudament encaixats i encolats entre si, de manera que s'anomenava *tarsia a toppo*. Resulta un xic difícil de diferenciar de la tècnica cartoixana; si la trobem en mobles petits i alguna caixa o *cassone*, pot incorporar l'os o la banya i se la considera encara *certosina*. Els motius més recurrents són l'estrella de vuit puntes, derivada o no de dos quadres entregirats 45° i uns petits quadrets a base d'un menut escacat de nou peces. La tècnica en bloc a una escala més gran permetia reproduir grups de motius decoratius relativament elegants i refinats d'una manera seriada, sempre en el mateix ordre i amb les mateixes dimensions. Ben aviat es va assolir un variadíssim repertori de sanefes, a vegades relativament amples i tallades en blocs més grans (els *pani*). Aquestes sanefes, molt suggestives per la seva creativitat geomètrica, serien la base per a futures tècniques de marqueteria força més complexes. Se'n troben exemples a les regions de la Llombardia, la Toscana, el Vèneto, l'Emília-Romanya, etc. Segons Fedeli, a la Florència del segle XV, on la tarsia estava especialment de moda i la seva tècnica era molt estesa, la realització d'aquests *pani* es confiava a tallers especialitzats que els comercialitzaven; després eren acabats de treballar pels fusters i mestres de perspectiva[4]. Això ens porta a nous estadis evolutius: la tarsia perspectiva (*prospettiva* o *prospettica*) i la pictòrica, quan és figurada. Es podrien definir com un mosaic de fustes obtingut a partir d'un *dissegno* previ, sovint obra d'un pintor, dibuixant o tracista arquitecte molt notable. Calia, doncs, una doble expertesa: la del tracista i la del fuster executor.

Aquests ebenistes s'adaptaven perfectament a la teoria de la perspectiva i al gust italià de la segona meitat del segle XV. Les peces més emblemàtiques, al marge del famós i rar *sgabello* Strozzi (ca. 1490)[5] són alguns cadirats corals de seus episcopals o monestirs d'alta volada, tot i que també en destaquen importants mobles de

sagristia i, derivats d'aquests darrers, els despatxos o gabinets d'estudi dels nobles més adinerats. Hi trobem algunes escenes figuratives, sanefes d'una gran varietat i complexitat, enganys visuals o il·lusions òptiques diverses. Són conegudes la simulació de porticons d'armari oberts on sembla entreveure-s'hi tot tipus d'objectes amb veracitat i realisme: instruments de música, estris científics, llibres, gerros amb flors o animalons. Aquests mobles eren molt refinats i d'alt preu, encara que no tinguessin elements figuratius. Sovint s'hi observa la contradicció que les diferents peces d'una sanefa encaixen amb tota perfecció, però les juntes o arestes de les sanefes (colzes o cantonades) veuen sovint interromputs de manera brusca els elements que conformen el motiu decoratiu, com si això hagués preocupat poc a l'artesanat.

El veritable èxit d'aquestes produccions es devia al resultat final de gran impacte global, que provocaven un bon efecte a la vista i que responien a les demandes de consum de les classes benestants, perquè la tarsia a *toppo* en la seva variant geomètrica és una tècnica conceptualment més complexa i tècnicament menys mecànica i repetitiva que la cartoixana, encara que puguin tenir uns orígens comuns. Un repertori ornamental reeixit, pensat per ser treballat de manera seriada, optimitzat i repartit per àmplies superfícies del mobiliari no entrava en conflicte amb una demanda ni amb una alta valoració d'aquest tipus de manufactura. Ja s'intuïa a les arquetes del taller dels Embriachi i la munió d'imitadors que se'n succeïren. La qualitat del disseny i el desplegament decoratiu es devien considerar quelcom secundari. La fortuna d'aquestes peces de tarsia a *toppo* i tarsia *prospettica* bàsica requeia en unes fustes de qualitat i en uns acabats acurats, també en referència a la carcassa dels mobles, de gran solidesa i estabilitat, potser preparades a part i per un altre fuster. El prestigi venia donat per l'ús d'uns repertoris de moda i n'hi havia prou amb un efecte global molt ric i sofisticat i un impecable embotit de fustes nobles o de preu[6]. Està clar que tant la seriació com l'austeritat de repertoris de la marqueteria *certosina* queden lluny de la tarsia pictòrica (figurativa) i perspectiva, molt més refinades i sovint amb uns programes iconogràfics preestablerts. Totes dues tècniques comparteixen, però, un impacte general satisfactori, una execució precisa i el fet de jugar amb efectes il·lusionistes dins del rigor geomètric de la seva concepció.

Context i precedents dels mobles estudiats i altres tipologies *anòmales*

La marqueteria italiana sembla que té un primer ressò català al cadirat del cor de la catedral de Tarragona. Executat amb roure pel taller encap-

Figura 1.
Marqueteries del respatller del cadirat de la catedral de Tarragona, vers 1485. Foto de l'autor.

çalat per Francesc Gomar durant l'episcopat de Pedro Ximénez de Urrea entre 1478 i 1488[7], es troba encara emplaçat al mig de la nau central. Un cor italià d'aquesta envergadura hauria ubicat els plafons amb decoració de tarsia en els dorsals; en canvi a Tarragona les marqueteries es localitzen en els respatllers alts del cadirat sobirà, una banda d'un pam i mig d'amplada, de manera que la tècnica pot qualificar-se de marginal dins del conjunt de l'obra (figura 1). Amb tot, aquest contrast cromàtic degué suposar un joc estètic nou, que fins ara s'havia vist poc en mobiliari d'aquest tipus a casa nostra. Un encàrrec així hauria pogut contemplar perfectament la incorporació d'algun artesà procedent d'Itàlia, però no en sembla el cas pel fet que es tracta d'un parell de motius molt simples i, d'altra banda, perquè aquesta és una hipòtesi que ara excedeix el nostre objectiu. La tècnica de la tarsia és del tot inusual als cors catalans i resulta complex plantejar-se una influència mudèjar pel simple fet que Gomar realitzés altres cors amb anterioritat a l'Aragó (per exemple, a la seu de Saragossa), atès que no hi va emprar mai aquest recurs decoratiu[8]. De fet, la talla és també preponderant a molts cadirats del nord d'Itàlia. No pot dir-se el mateix, però, dels *studioli* ni de les sagristies, on els panys llisos oferien àmplies superfícies per embellir a través d'incrustacions de fustes en una ubicació no gaire allunyada de la vista de l'espectador.

Una peça domèstica destacada és la caixa conservada a Pedralbes, inventari 115.064 (figura 2). Obrada en fusta de bedoll, amida 70 cm × 166,5 cm × 68 cm[9]. Joaquim Garriga la considerà catalana de l'inici del segle XVI[10] i no sabríem trobar cap argument que pogués contradir-lo, excepte que per a nosaltres és un xic més anti-

Figura 2.
Caixa del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes, inventari MMP 115.064, vers 1490-1500. Foto de l'autor.

ga. Observem proximitat de motius amb el cor de Tarragona, les dents de serra i les cintes planes en espiral, així com la manera de disposar-les i d'entrecreuar-les. Alarcia la considerà italiana per similituds amb un *cassone* de Ferrara[11], el qual també juga a formar creuaments amb les sanefes, per bé que no amb els hexàgons allargassats d'aquí. Aquesta tipologia de caixa no és la que s'ha considerat prototípica de Catalunya, atès que té un tauló frontal en lloc de sòcol, no mostra els habituals «monjos» amb traceries i el bordó de les motllures no és arrodonit. Això no obstant, incorpora els quadres girats a 45° fets a base de llistons motllurats que acostumen a omplir els plafons de les caixes obrades a casa nostra, de les quals són un tret molt característic. El seu estat de conservació no permet ser concloent: si els motius del brocal de font de la faixa que fa de socolada remeten a repertoris italians, les sanefes de dents de serra es disposen formant hexàgons com moltes rajoles de paviment catalanoaragoneses. Escudero i Mainar relacionaren la marqueteria de la caixa de Pedralbes amb la que guarneix el gran faristol del cor alt del mateix monestir. No sabem veure cap vincle entre les dues peces que no sigui el d'una mateixa tècnica —la tarsia— i un mateix indret de destinació: el monestir de Pedralbes. Joaquim Garriga fou del mateix parer i especula que hi podria haver arribat força temps després de ser construïda a través d'un membre de la família Borja[12].

En canvi, és necessari remarcar l'estreta relació detectada per Eva Pascual entre aquesta caixa de Pedralbes i una arqueta conservada al Museu Marès de Barcelona (inventari 4386), procedent, segons sembla, del convent de Santa Clara de Vic[13], de la qual es parla poc. La coincidència en els repertoris decoratius com el brocal de font sisavada o les sanefes que dibuixen hexàgons allargassats i, sobretot, en la procedència comuna d'ambdós objectes de l'àmbit conventual de les clarisses obre la porta a especular sobre un corrent de gust per aquest tipus d'objectes en aquest orde mendicant, d'altra banda tan arrelada a la Mediterrània[14]. Volem creure que oferien uns acabats que els donaven un cert grau de distinció, sense entrar en conflicte amb la suposada austeritat que calia observar dins el clos monacal i les cel·les. Es considera, però, més acurada l'arqueta del Museu Frederic Marès, tot i el seu mal estat de conservació actual[15].

Hem d'admetre que no coneixem testimonis conservats de mobles decorats mitjançant la tècnica de la tarsia dels quals pugui garantir-se una manufactura catalana. Això no vol dir que no n'hi hagués, perquè Alarcia documenta l'existència de peces de mobiliari amb marqueteries a la Catalunya del segle XV[16]. L'única excepció seria la caixa de cabals i privilegis de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat, a la seu de Palma, datada el 1493 i obra de Jordi Dent[17]. En realitat, que la tipologia d'aquest moble no s'ajusti al model (definit de fa anys)[18] considerat com a més comú per a les caixes catalanes no implica forçosament que aquestes caixes de tarsia no poguessin ser fetes a casa nostra. Ultra les ja esmentades, podem citar diversos exemples més de mobles que no poden adscriure's al model més usual i que foren fetes a Catalunya. En primer lloc, la poc coneguda i impressionant caixa dels pobres vergonyants de la parròquia del Pi de Barcelona (amb una llarga inscripció feta de lletres embotides i amb una altra de datada el 1444, tot i que la tapa sigui posterior)[19].

En segon lloc, la caixa del Museu Episcopal de Vic[20], que es data el 1503 per una lectura errònia —segons Jaume Barrachina, opinió que compartim— del rètol que porta com a principal decoració. Es tracta d'una tipologia documentada com a existent a casa nostra sota el nom de *caixa enguixada amb títol*[21]. No veiem, doncs, excessius problemes a considerar la caixa de Pedralbes o l'arqueta del Museu Marès com a peces catalanes, encara que no tinguem elements per establir-ne vinculacions fiables. No totes les caixes catalanes eren decorades ni tingueren faldó, sinó que les que en tingueren han resistit millor el podriment a la part baixa.

El grup de peces de tarsia Barcelona-Mallorca-València

Les obres que analitza el present treball constituïen fins ara un grup de peces conservades als territoris de la Corona d'Aragó, quasi sempre de noguera densa, d'un gra molt fi, marqueteria de fustes de color molt regular i amb escuts d'armes que personalitzen la peça concreta. Arran del seminari sobre marqueteries del segle XVI, organitzat des de l'Associació per a l'Estudi del Moble, es feren algunes consideracions sobre aquest grup. S'ha dit que és deutor, almenys en allò que pertoca a la part de tarsia *prospettica* o arquitectònica (força residual) i a les grans rosàcies, de les obres de Lorenzo Canozzi da Lendinara[22]. Artífex reconegut a la seva època, Luca Pacioli en recorda la intervenció al cor dels *frari* de Venècia (es refereix als dissenys, atès que fou Marco Cozzi qui el va realitzar, signar i acabar el 1468, com també el del *duomo* de Spilimbergo, fet entre 1475 i 1477) afirmant que «Maestro Lorenzo Canozzo da Lendenara qual medesimamente in dieta facultà (prospettica) fò alli tempi suoi supremo che'l dimostrano per tutto le sue famose opere in tarsia del degno coro del Sancto a Padua e in Venezia a la Ca' Grande [es refereix a Santa Maria dei Frari]»[23]. És cert que algun dels plafons d'ambdós cors[24], d'aspecte un xic més aspre i menys dolç que les produccions del segle XVI, s'adiu molt amb el paisatge urbà de l'arqueta de Santa Magdalena de Palma, però, més que dels Canozzi, caldria parlar de tot un moment de gran efervescència d'aquestes tècniques. No podem obviar l'àmbit florentí a l'entorn de Guliano da Maiano amb les marqueteries del *duomo* de Florència (1463-1465)[25] o les que se li atribueixen de la sagristia de San Giovanni a Loreto (1485-1486)[26]. Hi ha encara altres noms italians, prou significatius, amb els quals pot establir relacions aquest grup de peces. Parlem, d'una manera especial, de Giovanni Maria Platina, autor del cor de la catedral de Cremona (1484) i de Bernardino Fossati da Codogno, autor del cadirat de la catedral d'Alba, al Piemont, datat entre 1512 i 1517 (figura 3).

Figura 3.
Cor de la catedral d'Alba (Piemont, Itàlia). Bernardino Fossati da Codogno, vers 1512-1517. Foto: Giorgio Olivero.

A la llista de les ja conegudes hi incorporem un seguit de peces que fins ara no s'havien tractat. N'hi ha dues (la caixa dels reis de Castella i l'arqueta de Santa Magdalena de Palma) que presenten algunes particularitats i que podrien pertànyer a un taller diferenciat, anterior de molt pocs anys. Contenen petites parts decorades amb unes vistes d'arquitectura urbana[27] on la perspectiva pròpia de finals de segle XV juga un paper més ric i variat. Aquest grup d'obres no té vincles amb l'àmbit germànic i constitueix, a parer nostre, un estadi intermedi entre la tarsia en bloc i la perspectiva, malgrat que algun dels motius decoratius sigui totalment compartit amb la tècnica cartoixana més atàvica. Casto

Figura 4.
Escriptori de la col·lecció Torelló Viticultors, vers 1510-1520. Foto de l'autor.

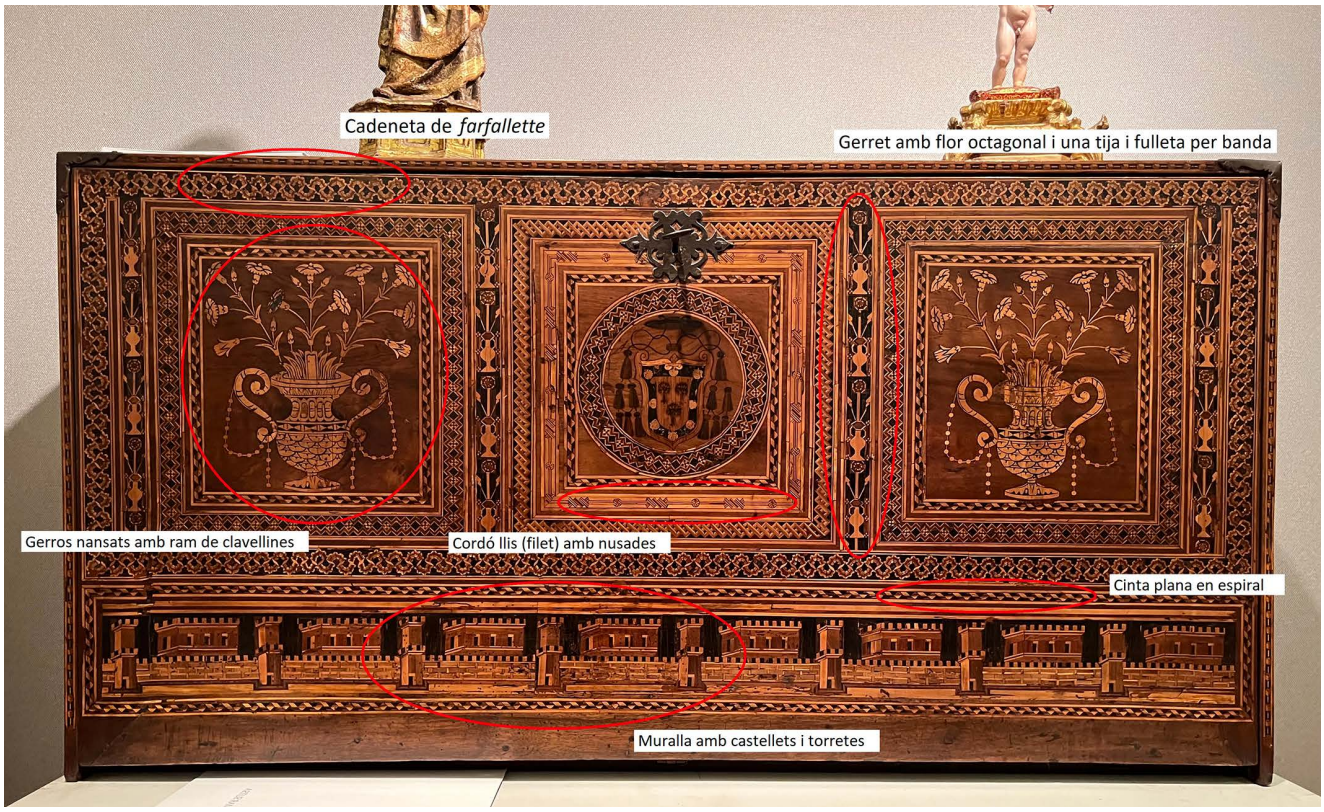
Castellanos ja manifestava el 2017 la seva incertesa sobre aquest aspecte, advertint —encara sense mencionar cap dels quatre escriptoris ni les peces conservades a l'estranger— que era un grup amb la majoria de peces inèdites o desconegudes i sense documentació coetània que permetés aclarir-ne l'origen.

Repertori de motius decoratius

Relacionem alguns dels repertoris decoratius propis d'aquest taller o entorn, especialment els que en semblen un tret diferencial. Això permetrà comprendre millor el treball referenciat, alhora que pot ajudar a identificar i posar en relació noves troballes futures. Hi ha motius ornamentals que, per la seves dimensions, ocupen un plafó sencer o n'esdevenen el centre i que anomenem *grans motius*. D'altres, de format molt menor, constitueixen les feixes de compartimentació decorativa de les cares vistes o bé en perfilen el perímetre, n'enquadren els plafons o n'encerclen els grans motius. Alguns dels motius, com ara l'estrella de vuit puntes, el fris de dents de serra o la cinta en espiral, no són específics d'aquest obrador (figures 4 a 8).

Grans motius
Rosetó de molinet de vuit aspes inscrites en octàgon.
Grans rosàcies de vuit puntes inscrites en octàgon o quadrat.
Gerros nansats amb ram de clavellines.
Grans rodes quadrades amb desfalc o gir de 45°.
Bordó gruixut a dos tons (socolades).
Franja de castellets i torretes.

Motius de petit format
Gerret amb flor octagonal i una tija i fulleta per banda, característic del taller.
Cordó llis (filet) amb nuades, també característic i potser vinculable al cordó franciscà.
Cadeneta de *farfallette*.
Rombes alternats amb creuetes sobre fons fosc (rombe escacat).
Rombes alternats amb creuetes sobre fons fosc (rombe escacat) entre dos frisos de dents de serra.



Figures 5 i 6.
Escriptori Olzinelles (col·lecció particular de Barcelona), vers 1510-1520. Fotos de l'autor.

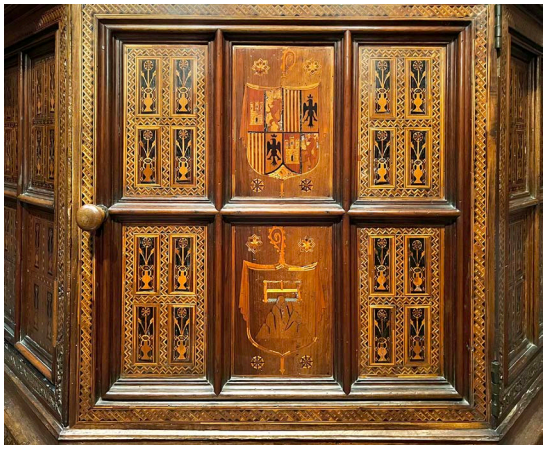
Figura 7.
Escriptori procedent de la Col·lecció Muntadas, vers 1510-1520. Barcelona, Museu del Disseny, inventari MADB 64.176. Foto de l'autor.

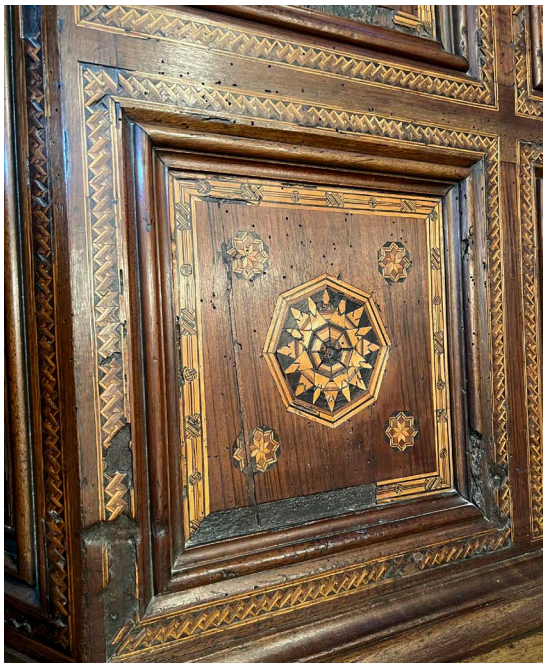
Figura 8.
Comparativa del motiu arquitectònic de torres i muralles de l'escriptori Olzinelles i la caixa *de gros* de la taula de canvi de València. Fotos de l'autor.

Creuetes fosques sobre fons clar (rombe escacat) entre tascons: >X<
Cinta plana en espiral.
Entrellaçament doble amb escacat a dins.
Entrellaçament simple amb escacat a dins.
Entrellaçament simple.
Prismes de dues mides enfilats.
Estrelletes de vuit puntes.
Octàgon radiat de negre.
Cadeneta de prismes enfilats.

El faristol del cor alt de Pedralbes

El faristol de Pedralbes (MMP. inventari 115.281) encapçala el conjunt d'obres perquè és, simplement, la peça de més envergadura i la més citada i publicada, però també una de les més inaccessibles, pel fet de trobar-se dins la clausura monàstica, al cor superior (figures 9, 10, 11 i 12). Amb l'interior revestit de fusta de pi, mesura 209 centímetres d'amplada i 280 centímetres d'alça-





Figures 9 a 12.
Faristol major del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes, vers 1514-1518, inventari MMP 115.281. Fotos de l'autor.

da, si bé el coronament fou modificat amb afegits o substitucions a finals del segle XIX. Va ser col·locat al seu lloc actual el desembre de 1518, o sigui en temps de l'abadessa Maria d'Aragó (1514-1519), filla de Ferran el Catòlic[28], de la qual porta l'escut.

D'aquesta obra se'n sap realment molt poca cosa. Les notícies ofertes per Eulàlia Anzizu a les seves *Fulles històriques* han estat repetides per la historiografia:

> Lo chor, en primer lloch, mereix especial menció; si no lo faristol, que's conserva encare de quan lo posà Sor María d'Aragó, de noguera embutida, tot lo demés ha mudat d'aspecte[29].
> La nova Abadessa [...] fou molt aficionada á les millores de la Casa. [...] A 20 Desembre de 1518 se posa en lo chor lo faristol que existeix encare y solen dir que l'havian fet per Montserrat, portantlo açí per esser de poques dimensions per lo chor dels Benedictins d'aquella Montanya. Açó no's troba escrit; sols en lo mateix faristol hi há, dejus del escut d'armes de Sor María, lo de Montserrat[30].

Amb tot, el millor examen fet a la peça fins a data d'avui —que nosaltres sapiguem— és el que publicaren Assumpta Escudero i Josep Mainar el 1976:

> FARISTOLS. Dignes de remarcar són dos mobles de caràcter eclesial, els dos de volum

> i disseny excel·lent [...] el major (n.º inv.: 115.281), és emplaçat al mig del cor de l'església; té uns 2,80 m d'alçària, bé que la quarta part superior sembla l'afegit o substitució d'un pinacle anterior. El cos de baix, d'uns dos metres d'envergadura, és de planta vuitavada, amb quatre portes practicables per on es guarden els antifonaris; cada una de les vuit cares és guarnida per motllures encreuades formant sis plafons ornats de tarsia cartoixana, o sigui la marqueteria de cadeneta, fora de la que omple els dos plafons del mig de la cara principal, que ostenten el de dalt, l'escut de l'abadessa Sor Maria d'Aragó, i l'inferior el de Montserrat, testimoni segons sembla, d'un moble obrat en aquell monestir i que fou transferit a Pedralbes. Sor Eulàlia d'Anzizu fa constar que la seva col locació escaigué el 20 de desembre de 1518 —quan era abadessa dita Maria d'Aragó, i abat de Montserrat Pere de Burgos— [...] Destaquen finalment la riquesa de les motllures que l'envolten i l'enquadren, el perfil de les quals és de molta bellesa i interès[31].

En fer el catàleg de mobles del cenobi, reiteren una descripció del faristol que resulta clau per les mides donades i, sobretot, per transcriure l'única notícia documental concreta i coneguda sobre els mobles de tarsia d'aquest grup:

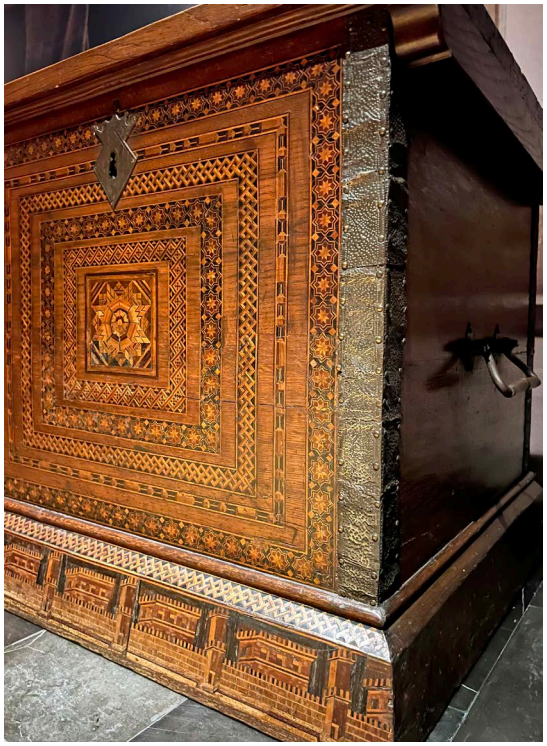
> Nº Inv.: 115.281. FARISTOL Fusta de noguera - 2,80 × 209 cm - s. 16. Faristol emplaçat al cor alt de l'església. El cos baix, de 209 cm d'envergadura, és de planta vuitavada, amb quatre portes practicables. Cada una de les vuit cares és guarnida per motllures encreuades formant sis plafons amb ornamentació de tarsia amb motius geomètrics i unes gerretes amb una flor. Són diferents els dos plafons del mig de la cara principal, que ostenten: el de dalt l'escut de l'abadessa de Pedralbes sor Maria d'Aragó, i l'inferior el del monestir de Montserrat. [...] Sabem que fou col·locat el faristol al cor el 20 de desembre de 1518, perquè en el llibre de comptes de 1518 (C. 113), fol. 82 es diu: *a XX del dit paguí als bergans que pujaren el faristol VIIII (sous) per el pujar del portal de la vinya fins a la església*[32].

Cal destacar que el motiu dels gerros amb flor es troba emmarcat per un fris de dents de serra o pels rombes alternats amb creuetes sobre fons fosc (rombe escacat). També volem remarcar la resta de color blau afegit que es pot veure encara a la serra de l'escut de Montserrat. Cal entendre que alguns detalls heràldics on el cromatisme hi podia representar un paper eren acabats amb materials aliens, si bé d'una manera superficial i minoritària.

La caixa *de gros* de la taula de canvi de València

L'anomenada caixa *de gros* de la taula de canvi de València es troba avui al Museu Municipal[33], ubicat al Palau de Cervelló d'aquella ciutat[34]. Qualificada per Mainar com un «exemple insigne» de marqueteria[35], és l'única peça feta en una altra fusta (sembla roure), per la seva condició de caixa de cabals (figures 13 i 14). Mesura 77 cm × 199 cm × 73 cm i llueix les armes de la ciutat al frontal i a la tapa. Com una caixa similar que es troba a l'Ajuntament de Vic, tanca amb dos panys. Tot indica que era un moble simbòlic, important a nivell econòmic i social i concebut per durar, robust i ben acabat. Sembla que la taula de canvi va reobrir, després d'uns quants anys tancada, el 1517[36], fet que permet proposar-ne una data aproximada. Porta les cantoneres reforçades amb planxa metàl·lica, si bé aquesta podria ser una intervenció poc o molt posterior. Això impedeix veure'n els encaixos entre els diversos taulons, que és on millor es podria comprovar com s'havia resolt a nivell constructiu. Destaca per les flors estrellades que centren els plafons enquadrats per fins a quatre sanefes o rodes concèntriques diferents. La compartimentació del frontis (que és l'única cara del moble decorada) es realitza amb una cinquena sanefa que el parteix en tres plafons simulats, a base d'estrelles de vuit puntes, un dels motius més usuals entre els repertoris decoratius de la tarsia en bloc. El seu tret més característic (ultra l'heràldica de la ciutat, posterior en el cas de la que llueix a la tapa) és la socolada, un xic inclinada i sense motllurar, decorada amb una sanefa amb el motiu repetit d'una muralla merletada amb portals que s'obren a unes bestorres quadrades i que s'alternen amb castells també quadrats amb cornisa i tres finestrals. Aquest motiu traspua un ús de la perspectiva molt proper a les tarsies dels germans Canozi da Lendinara, Marco Cozzi i, sobretot, de Bernardino Fossati (cor del duomo d'Alba, 1512-1517)[37].

El faristol i la caixa *de gros* són molt importants, perquè els tenim datats per alguna referència més o menys precisa que actua com a *terminus ante quem* per ser construïts. No s'han mogut del lloc per al qual foren destinats o, en tot cas, coneixem quina fou la seva ubicació multisecular. La resta de peces no poden ser emplaçades en un context clar, atesa la seva mobilitat, ni que fos recentment pel



Figures 13 i 14.
Caixa *de gros* de la taula de canvi de València, vers 1517. Fotos de l'autor.

comerç antiquari. En tot cas, l'heràldica que porten algunes ens podrà ajudar a establir-ne ubicacions.

Més caixes de gran format

Tot seguit comentem un seguit de caixes o arques, totes de tapa plana, sense peus (si en tenen són un afegit posterior) i amb un sòcol sense motllures, d'una importància molt menor als faldons de les caixes típicament catalanes del període, perquè l'aposta decorativa d'aquest taller recau en les sanefes de tarsia en bloc. Algunes no tenen aquest sòcol, mai el tingueren o bé l'han perdut. Aquests darrers són els exemples que semblen més intervinguts o refets.

Caixa vinculada als reis de Castella. Mereix una menció especial una caixa venuda a Madrid el 2004. La fitxa del catàleg de la subhasta la considerà una caixa nuvial vinculada al casament de Joana de Castella (1479-1555) amb Felip de Borgonya (1478-1506)[38]. Les seves mesures són 60,5 cm × 130,5 cm × 53 cm. Va despertar molt interès, de manera que és el moble hispànic que ha assolit un preu de compra més elevat[39]. Costa incloure-la dins el grup que estudiem, tot i la proximitat de repertoris decoratius; potser es tracta d'una producció anterior, cap a 1495-1505. Diem això perquè el motiu de la gerreta nansada amb una flor octagonal presenta dues tiges per banda en lloc d'una, com és usual en aquest grup de peces. A més, les franges verticals que flanquegen cada gerreta porten uns dauets que formen una creueta fosca sobre fons clar, mentre que en el nostre grup hi sol haver aquesta creueta clara sobre fons fosc. Hi trobem, però, la sanefa amb *farfallete*, la de l'entrellaçament doble, les sanefes amb dents de serra o les estrelles de vuit puntes dels plafons laterals. La socolada d'aquesta caixa és destacable perquè incorpora

un fris amb elements arquitectònics. Aquest fris està mutilat de la mateixa manera que s'observa en una altra caixa i s'hi entreveu una porta amb arc ultrapassat que podria correspondre a una restauració vuitcentista[40]. La part exterior de la coberta porta un tauler d'escacs, a cada banda del qual hi ha una gran roda formada per dos quadrats entregirats 45° i creats amb una fina sanefa que ultrapassa el quadrat mateix per fer una llaçada també quadrada, de manera que es forma una estrella de vuit puntes amb petits quadrats a quatre dels vèrtexs. Dins d'aquestes grans rodes hi trobem unes lletres coronades. Segons el catàleg, la tapa «muestra una inicial F gótica en ébano embellecido al fuego para Felipe, y una Y gótica para Juana. En los últimos años del s. XV, las letras Y e I se utilizaban indistintamente para la grafia de Juana, como se puede ver en ciertas monedas contemporáneas».

Si realment es tractés d'una caixa nuvial regalada per Maximilià, com apunta la fitxa del catàleg de la subhasta[41], aquest moble podria datar-se vers 1496 (any del casament) i abans de 1506 (mort prematura de Felip). Si, tanmateix, es considera regalada pels Reis Catòlics, tindria encara més sentit una provinença de la Capella Reial de Granada (segons es fa constar al catàleg, a través dels seus darrers propietaris). Som escèptics amb la idea que fos un regal de casament, atès que els inventaris reials consignen caixes en grans quantitats. Un present de noces més aviat seria la vaixella de metalls preciosos i els objectes rars o preuats que podien contenir dites caixes. Les inicials coronades van tradicionalment associades a Ferran d'Aragó i a Isabel de Castella, i no pas al matrimoni que, en teoria, els havia de succeir[42], encara que concordin. Una simbologia tan personal per a un moble segurament manufacturat fora de la Península només s'entén si els seus destinataris eren els mateixos reis o un familiar directe, com ara la seva filla i el seu gendre, però més aviat sota un encàrrec dels pares d'ella que no pas per la banda del nuvi. La iconografia del castell que trobem a la caixa és, això sí, molt similar a la dels maravedís immediatament posteriors a la mort de la reina Isabel[43].

Caixa, col·lecció privada, València. Mides sense especificar, però al voltant de 130-140 centímetres d'amplada (no hem vist la peça en directe). Llueix l'heràldica d'un castell que Castellanos considera que és la de Castella[44]. Cal dir, però, que molts altres escuts d'armes empren el recurs del castell o murada amb torres; també els inventaris reials esmenten un nombre important de contenidors, una gran part dels quals devien portar llurs armes[45], de la mateixa manera que molts monuments llueixen l'escut d'un monarca sense que això impliqui necessàriament que fossin seus o costejats per ell. És una peça especialment destacada, perquè mostra diversos detalls que s'acosten molt (admetem les limitacions de les nostres observacions basades en poques imatges i de poca qualitat) a la caixa *de gros* i als escriptoris que descriurem: en dos punts (socolada i part inferior del plafó frontal) incorpora el motiu decoratiu de la muralla amb torres i castells a la part baixa (hi apareix invertit: les torres i castellets tenen llur punt de fuga cap a la dreta)[46] i al sòcol. En aquest darrer punt, el motiu —retallat sense miraments— mostra els castells amb una aparença de prisma hexagonal o octagonal en lloc de rectangular. També ostenta els motius del cordó amb nuades (amb els tons invertits) i de la gerreta amb una flor octagonal —si bé la tija central és un xic més llarga—, així com els grans gerros ansats amb un ram de clavellines.

Caixa sense heràldica. Catedral d'Àvila. Ubicació desconeguda (mides sense especificar, però al voltant de 130-140 cm)[47]. S'ha contactat reiteradament i infructuosa amb el museu de la catedral d'Àvila per tal d'obtenir imatges i les mides d'aquesta peça, que creiem que està força malmesa, si bé és clarament recuperable amb una intervenció acurada. Malgrat tot, Casto Castellanos ens n'ha facilitat documentació gràfica, gràcies a la qual podem dir que la majoria dels motius decoratius majors i menors concorden amb els d'aquest taller (entrellaçament simple amb escacat a dins, entrellaçament simple i cordó amb nuades).

Caixa del convent de Sant Bartomeu d'Inca. Es tracta d'una caixa o cofre major que pertany a les monges jerònimes de Santa Isabel d'Hongria, de Palma, avui traslladades a Inca (figura 15). Segons Llabrés, mesura 45 cm × 155 cm × 54,5 cm[48], encara que la comunitat ens ha informat que fa 45 cm × 141 cm × 51 cm. Aquestes darreres mides ens semblen més adients segons les imatges que ens en van remetre. No llueix cap heràldica, tot i que porta dos escuts preparats per lluir-ne, amb un perfil del cartutx típicament italià, *a testa di cavallo*. Les sanefes que ornen els plafons simulen ser una cinta, els plegaments de la qual dibuixen grossos rombes amb els vèrtexs ressaltats per altres rombes tangents, més petits. El cantell del buc que llinda amb la tapa porta una decoració incisa al llarg del seu perímetre, com un petit sol radiat[49]. Modernament li foren afegides unes potes —segurament exemptes— que sobresurten per sota en amplada, les quals enlairen el conjunt.

Caixa venuda el 2005 per Bonhams a San Francisco. Ubicació actual desconeguda. Segons Castellanos, la tapa no era l'originària, sinó fruit d'una restauració historicista que va comple-

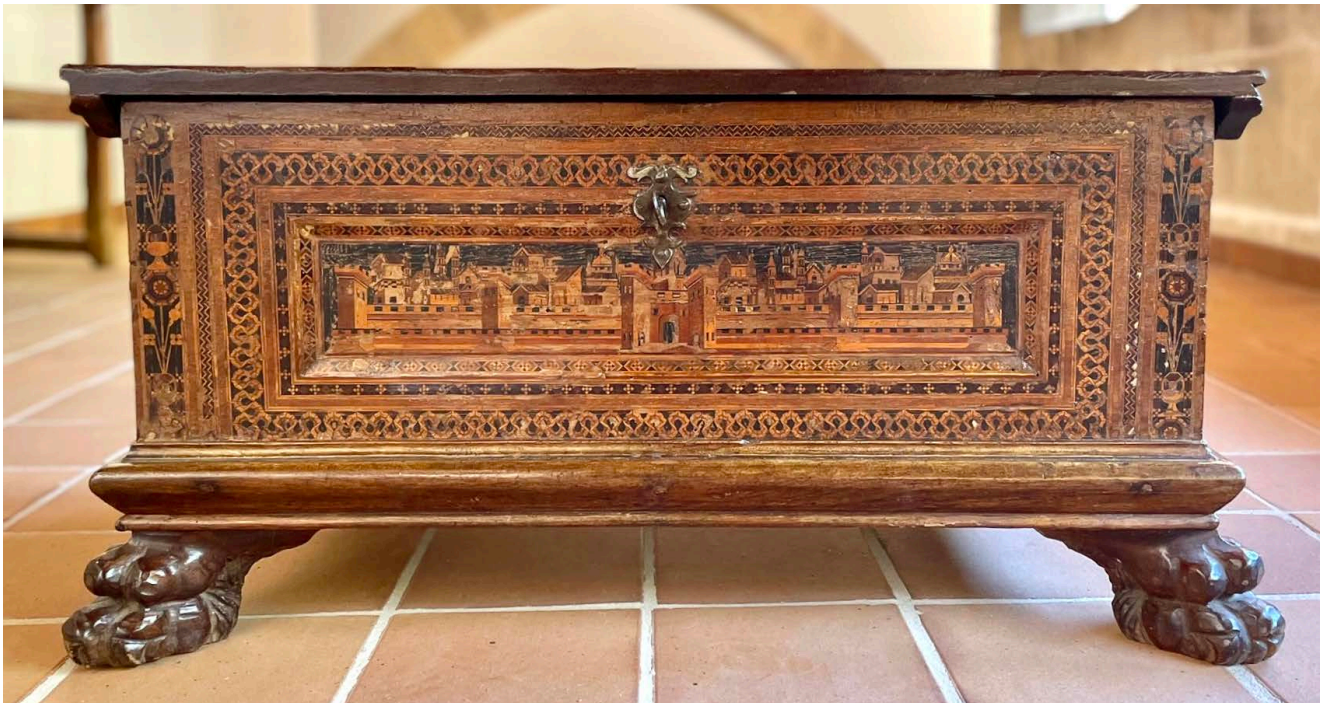
Figura 15.
Caixa del convent de les monges jerònimes de Palma (avui a Sant Bartomeu d'Inca). Foto: Pere Rayo.

tar aquesta mancança. Segons sembla, mesura 56 cm × 141 cm × 57 cm (alçària, amplada, profunditat)[50]. Ens interessa mencionar que els dos enquadraments laterals del plafó frontal incorporen el motiu decoratiu del molinet de vuit aspes, així com l'estrella de vuit puntes. No es pot descartar que sigui una producció d'un taller proper al que tractem, però no exactament el mateix.

Arquetes de sobretaula amb gavetes interiors (arquilles)

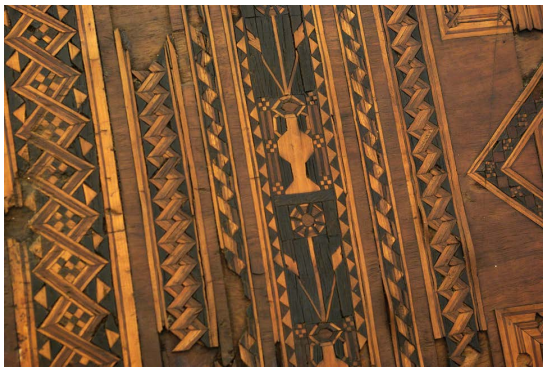
Coneixem un seguit d'arquetes, les quals tenen la tapa plana i motllures, molt simples, aplicades damunt els taulons per tal de simular un sòcol de reduïdes dimensions. Aquest detall ja es troba a la majoria d'arquilles de sobretaula catalanes del segle XVI[51], les quals tenen també una compartimentació interior similar[52]. Són les peces següents:

Arqueta de Santa Magdalena de Palma. Publicada per Jaume Llabrés, amida 43 cm × 83 cm × 44 cm (figures 16 i 17). Es tracta d'una peça molt interessant, perquè és, juntament amb la caixa reial subhastada el 2004, l'única que incorpora una decoració de paisatge arquitectònic rellevant per la seva varietat i per l'ús de la perspectiva. Això la podria fer, a parer nostre, alguns anys anterior a la resta de peces, vers 1500. La decoració incorpora una vista de ciutat emmurallada, semblant a les que havia realitzat vers 1465-1477 Marco Cozzi a Venècia i a Spilimbergo i ben similar a la que apareix a la socolada



Figures 16 i 17.
Arqueta del convent de Santa Magdalena de Palma, vers 1500. Fotos: Pilar Fernández.

plana de la caixa reial, encara que en aquella la muralla quedaria a la part més inferior del plafó i hi manca, per haver estat retallada, ja fos en el moment d'aplicar-se o bé posteriorment. Un detall d'aquesta decoració arquitectònica és un portal de muralla, amb una torre per banda, el qual empra la porta com a punt de fuga i planteja les torres en perspectiva, així com un element cupulat proper. S'hi empra, com feien els italians de la segona meitat del segle XV (i encara més els alemanys de finals del segle XVI), el recurs del mirall per invertir el motiu i treure'n més rendibilitat en superfície. Aquest moble porta un compartiment interior elevat per banda amb un petit calaixet, així com un tram que els uneix, també penjat, amb dos calaixets més. Sota d'aquesta franja en forma de U hi ha quatre caixonets amb el frontal decorat a base de ratlles incises a manera de trama. Les sanefes que ornen la tapa de les gavetes es creuen de manera que provoquen l'efecte d'uns hexàgons allargats, com veiem a la caixa de Pedralbes (inventari 115.064). Però si aquella era feta de bedoll, aquesta arqueta és de noguera i vinculada al grup que tractem. Li foren afegides unes potes a manera d'urpes, les quals encaixen molt bé amb el segle XVIII mallorquí, i també li foren substituïdes les antigues anelles que feien de frontissa[53]. Té encara dues particularitats que l'apropen a la caixa reial de Castella. En primer lloc, incorpora un tauler d'escacs a la part exterior de la tapa. En segon lloc, el motiu de les petites gerretes nansades que porta a cada banda de la paret frontal són també amb dues tiges per cada costat en lloc d'una; les més curtes culminen amb una floreta quadrada i les més llargues, amb la característica fulleta romboidal. Les sanefes de l'interior de la tapa dibuixen una creu llatina sobre la cúspide d'un petit triangle, evocació del Calvari, tal com passa en algunes campanes a partir de la primera dècada del segle XVI.



Figures 18 i 19.
Arqueta del Museu Arqueològic Nacional de Madrid, inventari 1984/130/51, vers 1510-1520. Foto: María Ángeles Granados.

Arqueta del Museu Arqueològic Nacional de Madrid. Número d'inventari 1984/130/51 (figures 18 i 19). Donada a conèixer per Castellanos[54], les dimensions són de 30 cm × 73 cm × 47,5 cm[55]. És molt interessant, perquè suposa una hibridació perfecta entre una tipologia de moble d'arrel hispànica i una tècnica de tarsia d'aparença més aviat italiana. Pel que fa als repertoris decoratius, aquí es navega entre la generosa decoració de les tapes abatibles dels escriptoris i els requadres entregirats de les caixes grans. No sembla que hagi estat mai restaurada, per la qual cosa els seus elements es poden contrastar molt bé amb les altres peces, i a més les pèrdues deixen observar la profunditat dels solcs o canals on s'havien d'embotir les decoracions. A la cara frontal del buc hi ha *farfallette*, sanefes de cinta plana en espiral, cordó llis amb nuades, entrellaçament simple i bordó a dos tons. El motiu del cantell de la tapa —creuetes fosques sobre fons clar (és a dir, un rombe escacat) situades entre amples tascons— és especialment important, perquè es tracta d'un motiu frontissa: apareix aquí però també a l'interior de la tapa i al frontal del buc de l'arqueta de Santa Magdalena de Palma i al frontal de la caixa B del Palau Davanzati, que considerem fetes en un primer moment, juntament amb la caixa vinculada als reis de Castella. En canvi, els repertoris de l'interior de la tapa d'aquesta arqueta remeten a les portes abatibles dels escriptoris de forma més gran. En primer lloc, l'entrellaçament simple amb escacat a dins, l'entrellaçament simple, els rombes alternats amb creuetes sobre fons fosc, el cordó llis amb nuades, els rombes escacats entre dos frisos de dents de serra encarades (base de la creueta del centre) o el sempitern gerret nansat amb una floreta octagonal i una tija per banda. Dins del buc hi trobem l'entrellaçament doble amb escacat a dins o les dents de serra, motius també presents als escriptoris. I el cantell dels taulons que formen el buc mostra incisa una decoració feta a base de punxonar un motiu de sol radiat que recorda molt el de la caixa del convent d'Inca.

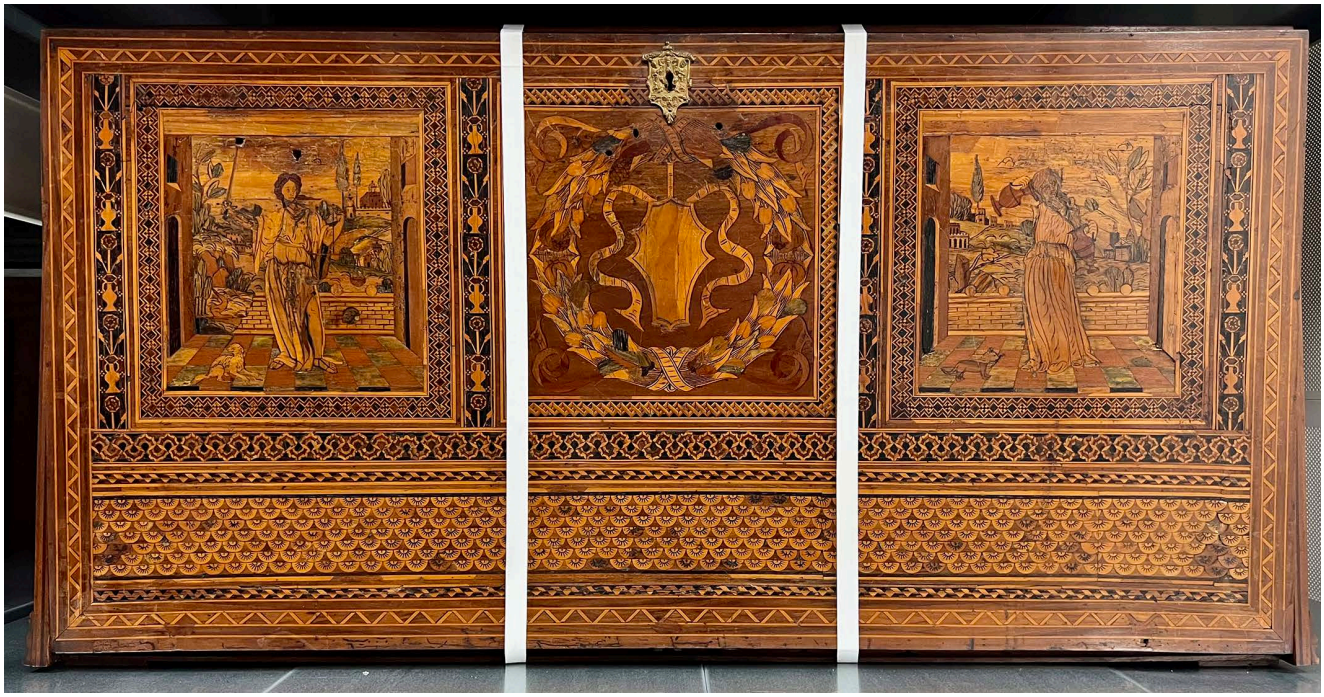
Arqueta (Palau Antiguitats, Barcelona 2021)[56]. De la mateixa tipologia que l'anterior en el seu origen, fou en un moment incert transformada en una arquimesa, hem de dir que d'una forma extremada, canviant-ne els envans interiors i aplicant-hi trossos de sanefa pertot, sense gaire ordre ni concert. També cal dir que no era una operació de la qual la peça pogués sortir indemne amb facilitat i elegància. Tot i això, aquesta arqueta resulta molt interessant dins la història del moble peninsular, per com demostra meridianament una situació de canvi tipològic: l'arquimesa fou, entrat ja el segle XVI i per damunt de l'arqueta amb caixons interiors, la forma de moble que triomfà definitivament per als usos d'escriptori. Ostenta diversos motius decoratius com ara el cordó llis amb nuades, l'entrellaçament doble amb escacat a dins o l'entrellaçament simple, així com els rombes alternats amb creuetes sobre fons fosc. El frontal del buc ha perdut gran part de les marqueteries i deixa entreveure el sistema d'encaix dels taulons, molt ben executat, així com els espais que havien de rebre les diferents sanefes decoratives. El plafó central (que, de ben segur, portaria marqueteria de cadeneta) es troba centrat per un escut *a testa di cavallo*, del qual no en queda cap més rastre que el clot o alvèol on devia encastar-se. Aquesta partició del frontal en dos plafons també la veiem a l'arqueta del Museu Marès procedent de les clarisses de Vic. Per contra, la coberta actualment és llisa i sense decoració. Un parell dels motius de cadeneta que trobem en aquesta arqueta no apareixen a cap altre moble conegut d'aquest grup.

Escriptoris (arquimeses)

Les peces pròpiament civils més destacades i sofisticades del grup són els escriptoris o arquimeses. Estan construïts amb una fusta de noguera excepcional per la finor del seu gra i el seu to daurat. Són potser també les peces tipològicament més problemàtiques, atès que plantegen, com veurem, un conflicte atàvic. D'una banda, el seu estil és el que sembla més influenciat per les marqueteries italianes de finals del segle XV; d'altra banda, la seva compartimentació interior sembla hispànica, per no dir catalana. D'una manera general, presenten un interior partit en quatre fileres o registres horitzontals, cadascun dels quals mostra un nombre diferent de calaixets segons la fila que ocupen; a més, tenen dues portelles als laterals. Les proporcions, tant les exteriors com les interiors, són cuidades en un grau extrem: les tres columnes centrals suposen la meitat de l'amplada total, mentre que cadascuna de les dues columnes laterals n'ocupa una quarta part. Els envans verticals dels calaixets no s'encavalquen. Això podria fer perdre rigidesa estructural al conjunt, ans formen una retícula totalment ortogonal i alineada, però el pes i el gruix del buc són considerables i no es degué considerar necessari. Presenten sempre una decoració exterior de la tapa amb una partició vertical en tres zones o plafons (disposició tripartita que també es produeix a la cara interna de la tapa), com si d'una caixa catalana es tractés, per bé que sense cap motllura i amb l'únic recurs de la marqueteria. La tècnica és la de l'embotit de peces de fusta sobre massís i la tarsia en bloc tot fent cadeneta o sanefes. Tant els plafons interior i exterior de la tapa com els dos laterals utilitzen sempre el recurs d'un seguit de filets o sanefes diferents que formen diversos rectangles concèntrics de mides diferents, on els més grans n'encerclen uns altres de més petits. Ofereixen una gamma tan gran de motius decoratius que no hi ha dues peces ben iguals, malgrat que totes s'identifiquen ràpidament com a sortides del mateix entorn i taller. Si bé són concebudes per portar un escut al centre de la superfície exterior de la tapa, aquest no sempre llueix armes dins de l'espai destinat a aquesta finalitat. A la part inferior de la tapa hi ha la franja de castells i torres amb merlets, quasi idèntiques a la de la caixa *de gros* i semblant a la que apareix al cadirat del *duomo* d'Alba (Bernardino Fossati, 1512-1517), encara que amb un nombre variable de merlets (prova que no foren tallades del mateix bloc i potser indici que foren fetes per diferents operaris).

Escriptori del Museu d'Arts Decoratives de Barcelona. MADB 64.176, procedent de la col·lecció Muntadas[57]. Mesura 61,5 cm × 122 cm × 36,5 cm (figures 20 i 21). Es tracta del cas més intervingut: l'interior va rebre uns calaixets nous, segons la retícula o compartimentació antiga, amb marqueteries alemanyes del primer terç del segle XVII que empren simètricament la mateixa composició, invertida en alguns calaixets i portelles, un fet que va cridar l'atenció de Josep Mainar, el qual va dir-ne:

> D'atribució problemàtica, hi ha en el mateix Museu una arquimesa amb escenes a l'interior de caça a cavall, amb brots de plantes similars, així com la vestimenta dels caçadors, acompanyades de paisatges i edificacions d'estilística assimilada, però que fa pensar en una còpia local mediocre, perquè aquests últims estan repetits i encarats, com un pobre recurs de copista d'un original alemany. I, malgrat això, la cara anterior de la tapa està decorada amb figures i motius d'ascendència italiana. De segur que és un aprofitament barroer que revela que, de certes composicions de marqueteria, se'n feien còpies diver-



Figures 20 i 21.
Escriptori procedent de la col·lecció Muntadas, vers 1510-1520, ca. 1630, finals del segle XIX. Barcelona, Museu del Disseny (sales de reserva), inventari MADB 64.176. Fotos de l'autor.

ses i eren objecte de comerç exterior per a ésser aplacades per ebenistes arreu on fossin[58].

S'ha arribat fins i tot a la consideració que aquest moble era un «fals» historicista de finals del segle XIX. Estem convençuts que es tracta d'una peça d'inicis del segle XVI, a la qual algú (Miquel Sastre)[59] li va substituir tots els calaixets i portelles tot afegint-hi material aprofitat, és a dir, marqueteries d'importació germànica de la primera meitat del segle XVII, degudament adaptades als espais existents, la mida de les quals venia condicionada per la compartimentació original del moble primigeni, que es conserva[60]. D'aquí l'escepticisme de Mainar: no podia relacionar la tapa i la carcassa amb el que es trobava a dins quan l'obria.

L'exterior de la tapa també ofereix particularitats remarcables. En primer lloc, la franja inferior que va de banda a banda no porta la típica fronda de muralla amb bestorres i castells, sinó un fris d'escates com les d'alguns gerros que tot seguit veurem en d'altres escriptoris. En segon lloc, la *corona di alloro* que encercla l'escut del plafó central incorpora tocs verdosos que tenyeixen puntualment la fusta. Tal escut mai va rebre les armes concretes i té forma *a testa di cavallo*, com altres peces del mateix grup[61]. A més, als plafons laterals hi trobem dues escenes figurades de tarsia pictòrica, del tot inusuals dins d'aquest grup de mobles, les quals representen dues virtuts cardinals: justícia (espasa i balances) i temprança (vessant aigua d'un gerro a l'altre). El seu estil, molt afí a les tarsies figurades del primer quart del segle XVI, podria considerar-se deutor del cor de Monteoliveto (Fra Giovanni da Verona, 1503-1505, avui muntades al cor de la catedral de Siena)[62]. Que hi hagi solament dues de les quatre virtuts cardinals ens porta a creure que tot plegat es tracta d'un conjunt factici de finals del segle XIX amb una carcassa i unes peces d'època. Reforça aquesta hipòtesi el fet que tots dos plafons figurats portin una franja superior que les acaba d'adaptar al lloc que restava disponible. Cal afegir-hi que, en general, els mobles de la col·lecció Muntadas són peces molt intervingudes.

Figura 22.
Escriptori del llegat Orts i Bosch. Museu de Belles Arts de València, inventari general 15/2005. Foto: Paco Alcántara.

Escriptori del Museu de Belles Arts de València. MBAV 15/2005, procedent de la col·lecció de Pere M.ª Orts Bosch. Mesura 62 cm × 123 cm × 38,5 cm (figura 22). Donada a conèixer el 2006 per Manuel Casamar arran de l'ingrés a l'esmentat museu[63], es tracta d'una peça en un estat força pur, excepte alguns ferros de tancament que traven per dalt els laterals de la tapa i unes cabotes que n'asseguren les frontisses, així com els petits poms dels caixonets. La distribució dels calaixets interiors és exacta que la de l'escriptori Muntadas del MADB. L'exterior de la tapa està partit en tres registres verticals. Als extrems, dos grans gerros de conca gallonada, ansats i amb peu (un per banda), apareixen plens de clavellines i amb uns cordonets que simulen rosaris de perles. Al requadre central, encerclat per una sanefa de rombes alternats amb creuetes sobre fons fosc (rombe escacat) entre tascons o frisos de dents de serra, hi apareix un escut. Aquest és fet amb la tècnica de l'embotit sobre massís, en forma quadrilonga amb esmotxadura inferior, amb el marc coronat per una petita i rudimentària flor de lis i encerclat per una sanefa de rombes escacats entre dos frisos de dents de serra. Al catàleg s'associa l'escut (quarterat amb un castell sobre ones d'aigua d'atzur i una àliga amb les ales obertes) a les famílies Milà i Pròixida. Si bé la primera família hi sembla plasmada sense gaire correcció (àliga frontal amb les ales obertes, mentre que els armorials parlen d'un milà volant), la segona nissaga hi sembla identificada sense marge d'error possible per l'aigua sota el castell. Hauria pogut pertànyer a Gaspar de Pròixida (ca. 1474-1507), qui el 1494 es casava amb Caterina del Milà. Aquesta era filla (!) del cardenal i bisbe de Sogorb i Lleida Lluís del Milà (ca. 1432-1510), i n'esdevenia la muller després de frustrar-se una temptativa de casar l'esmentat Gaspar amb Lucrècia Borja el 1492. Encara seria més versemblant que fos part del regal o aixovar nuvial del seu fill Ferran de Pròixida i del Milà (ca. 1493-1574), qui va casar-se vers el 1515 amb la seva cosina Àngela del Milà d'Aragó[64]. D'aquest matrimoni nasqué, vers el 1516, Gaspar de Pròixida.

Escriptori Olzinelles. Comerç d'antiguitats Barcelona 2022[65], venut el 2023 a un particular. Mesura 62 cm × 120,5 cm × 38 cm (figures 5 i 6). Sembla que procedeix d'una important col·lecció mallorquina. És molt semblant a l'anterior, amb la qual comparteix l'extrema riquesa de l'interior de la tapa i la preponderància del motiu de *farfallete* o encenalls i una mateixa distribució interior dels calaixets. Molt poc intervingut i en un alt grau de puresa, porta solament l'afegit d'unes discretes cantoneres metàl·liques a cada costat de la part superior davantera. En lloc dels petits poms tornejats que actuen com a tiradors dels calaixets de l'escriptori anterior, en aquest hi ha unes fines peces cordiformes de llautó que no

Figura 23.
Escriptori del llegat Orts i Bosch. Museu de Belles Arts de València, inventari general 15/2005. Foto: Paco Alcántara.

semblen originals, com tampoc els poms tornejats. L'exterior de la tapa és partit en tres registres verticals. A cada costat, el gerro ansat amb clavellines i uns cordonets que simulen rosaris de perles. L'escut d'armes, encerclat de la mateixa manera que en l'escriptori Orts i Bosch, informa una heràldica eclesiàstica, ja que les corona un capel amb tres nivells de borles en gradació. El fet que porti tres arbres de sinople (verd, del qual queden restes de pigment afegit damunt la fusta, com al faristol de Pedralbes) amb les arrels vistes, ens porta a molt poques opcions, la més convincent de les quals ens condueix a la família Olzinelles, de Lleida[66]. L'únic eclesiàstic de pes que encaixa amb el moble que comentem és Esteve Joan d'Olzinelles, el qual va ser canonge de Lleida i diputat per Tortosa a la Generalitat. Pertanyia a una d'aquelles nissagues dins les quals el clergat cobrava rendes tot i absentar-se sovint dels seus càrrecs. L'hem trobat documentat a les actes capitulars de Lleida des del gener de 1509[67] i a l'anomenat *Libre dels deputats e oïdors ensaculats dels tres staments del Principat de Cathalunya* […] *e dels que aprés han succehit per cascú d'ells, axí per mort com per transfferiment e mudament de stament*. Allí figura com a insaculat el desembre de 1520 i substituït el desembre de 1526 a causa de la seva mort[68]. Una atribució als Olzinelles resulta prou còmoda si enllacem aquest escriptori amb l'anterior, relacionat amb una filla o un net del qui fou bisbe de Lleida entre 1461 i 1510. Sembla, doncs, que aquest tipus de manufactura podia haver causat furor entre un selecte grup de nobles, tant laics com eclesiàstics.

Escriptori. Col·lecció privada Torelló Viticultors (Barcelona). Mesura 59 cm × 120 cm × 40 cm (figura 4). Adquirida fa alguns anys a un antiquari de Barcelona, procedeix de la mateixa col·lecció que l'anterior. Es tracta d'un exemplar en bon estat, totalment semblant als ja descrits, per bé que modernament li foren afegits alguns ferros antics de gran qualitat, com ara un pany de lleva abatible que s'entrega a una placa amb decoració de fosa i retallada, segurament del mateix segle XVI però més tardana i d'estil hispànic. També li foren posades unes cantoneres, les quals reben uns magnífics passadors d'acer cisellat per evitar que la tapa s'obri i, en darrer lloc, unes nanses ovalades en forma de balustre al bell mig de les cares laterals. La distribució interior és idèntica en proporcions i nombre de calaixets als tres exemples anteriors i aquests també porten els tiradors cordiformes. Aquest moble presenta algunes variants en relació amb els dos anteriors: el motiu que hi predomina a la cara exterior de la seva tapa no és el de les *farfallette*, sinó l'estrella de vuit puntes, i a dins incorpora com a motiu enquadrat una roda o molinet, que també apareix a la caixa venuda el 2005 a Bonhams. Dit d'una altra manera, treballa amb els mateixos repertoris, però els combina segons unes altres va-

Figura 24.
Escriptori del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes, inventari MMP 115.268. Vers 1520. Foto de l'autor.

riables. Tot i aquestes diferències que impedeixen parlar de peces aparellades procedeix, com l'escriptori anterior, d'una important col·lecció de Mallorca, on s'exhibien com a tals. La tapa també presenta tres registres verticals, amb els dos grans gerros ansats de conca escatada, les clavellines i els cordonets que simulen rosaris de perles. L'heràldica que s'hi plasma a fora és molt més incerta: es tracta d'un lleó i no podem determinar de quin color és, atès que no conserva cap rastre que mai hagués portat policromia[69]. Aquesta figura és excessivament abundant[70], si tenim en compte que hem trobat que porten un lleó les nissagues Erill, Ribelles, Camós, Carcassona o el comte de Feria i els napolitans duc de Sessa, comte de Campobasso i comte de Montorio[71]. Aquest escut es presenta encerclat per una fronda similar a la dels anteriors.

Escriptori del monestir de Pedralbes. Número d'inventari 115.268. Mesura 105 cm × 54 cm × 34 cm[72]. Es tracta d'una peça més discreta, que presenta diferències acusades amb la resta d'escriptoris, però amb el valor afegit que fa segles que es troba a l'indret actual, dins el mateix clos monàstic que el preuat faristol (figura 24). Miquel Àngel Alarcia la considera versemblantment italiana[73]. Considerem que és, de tot el grup d'escriptoris, la que mostra un estil i una morfologia més propers a les arquimeses primerenques considerades catalanes. Aquestes, si bé no abunden, són menys escasses del que hom podria pensar[74]. La tapa no presenta cap decoració exterior i la interior és geomètrica i força simple, amb un creuament senzill que origina uns petits rombes. En segon lloc, els únics motius resolts amb marqueteries *a toppo* són els de les estrelles de vuit puntes, ben semblants a les del nostre taller però més menudes (l'esmentada roseta és un dels motius intarsiats més estesos i difosos arreu), i la cinta plana en espiral, aquesta totalment marginal. Creiem que podria ser una obra feta enterament a casa nostra (hi abunda la fusta de ribera), amb sanefes d'importació (potser un romanent de bandes amb estrelletes i cinta plana en espiral que feia anys que romanien disponibles?) degu-

Figura 25.
Caixa del Palau Davanzati, amb l'escut d'Agostino Chigi, vers 1509-1513. Davanzati núm. 426, inventari general 00226643. Foto extreta del Catalogo generale dei Beni Culturali (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900226643>).

dament aplicades. Les motllures dels calaixets no concorden amb la resta d'arquimeses que hem esmentat. La distribució interior hi és menys ambiciosa: els envans de compartimentació no porten sanefes de tarsia als cantells, ans venen centrats per un bordó i a cada banda degraden amb filet i mitja canya; els calaixets centrals s'encavalquen, de dalt a baix, en tres, dos i un, i les columnes laterals no suposen sinó una cinquena part de l'amplada total, de manera que l'àmbit central hi pren un xic més de protagonisme. S'atansa als escriptoris anteriorment citats, però també és molt propera als exemplars catalans del segon quart del segle XVI, austers per fora i amb la decoració sovint reservada a les motllures i als frontals dels calaixets. Pensem que fou això el que motivà Aguiló a datar-la vers 1530, si bé a parer nostre podria ser de cap a 1520 o, fins i tot, coetània a la resta de peces del grup.

No entenem com a pertanyent a aquest grup l'arquimesa que es conserva al Museu Nacional d'Arts Decoratives de Madrid (inventari 1124), de 108 cm × 50 cm × 36 cm. Si bé ha perdut la tapa, ens sembla una imitació catalana del producte de luxe que suposaren els escriptoris produïts dins del nostre grup de mobles. D'entrada, el moble sembla prou ben construït; a més, les seves dimensions concorden moltíssim amb les de l'arquimesa de Pedralbes. Aguiló no coneixia les quatre arquimeses que hem presentat aquí, i considerà la tipologia com a interpretacions de la tarsia florentina del quatre-cents, rares de veure a Espanya[75]. Tampoc pertany a aquest entorn l'escriptori del Museu Lázaro Galdiano, inventari 2581, català i allunyat de les peces que estudiem. El pes de la seva decoració recau en les traceries calades de talla, i les úniques marqueteries són filets a la cara interna de la coberta, mentre que la tapa frontal és pràcticament llisa, tant per dins com per fora.

Més peces a Florència

Analitzarem encara diverses peces que es conserven a Florència. El Palau Davanzati acull peces aplegades per l'antiquari Elia Volpi, que va comprar-lo el 1904. En segon lloc, el Palau Corsi acull les col·leccions aplegades antany per Herbert Percy Horne, llegades a la ciutat el 1916.

Palau Davanzati, caixa A. Número d'inventari general 00226643, Davanzati 426 (figura 25). Es tracta d'una caixa de fusta de noguera de 57 cm × 128 cm × 50 cm. L'estat de conservació és força bo i fou intervinguda als anys 1973-1974. L'inventari l'atribueix, amb dubtes, a la Llombardia i sembla que fa un segle que forma part de les col·leccions municipals del Museu Barghello[76]. La coberta és centrada per un tauler d'escacs (com a la caixa reial i a l'arqueta de Santa Magdalena) que ocupa quasi tota l'amplada del moble, mentre que a banda i banda hi ha una estrella de vuit puntes que resulta de superposar dos quadrats entregirats 45°. Els motius principals concorden amb els escriptoris (gerrets amb

flor, *farfallete*, estrelles de vuit puntes, rombes alternats amb rombes escacats, entrellaçament doble amb escacat a dins, entrellaçament simple, petites dents de serra i fronda de muralla amb torres merletades i castells, si bé amb dues mides de merlets), però també amb les caixes, especialment la *de gros*, la qual també ostenta aquest fris amb representacions arquitectòniques en perspectiva. Entre el buc i la socolada hi ha un gros bordó on s'alterna el to clar amb el fosc, tal com es veu a l'arca de la col·lecció particular valenciana[77]. Aquest exemplar incorpora al frontal un escut amb les armes del banquer sienès, Agostino Chigi (1466-1520), a qui l'any 1509 el papa Juli II (Giuliano Della Rovere) va permetre quartejar les seves armes (de gules, una muntanya amb sis cimals d'or muntada d'una estrella de vuit puntes del mateix)[78] amb les de la nissaga papal (un roure de sinoble sobre fons d'or). Tal escut perdria utilitat amb l'ascens al soli pontifici de Lleó X, un Mèdici[79]. Així doncs, aquest moble s'hauria de datar entre 1509 (data de la concessió) i 1513 (ascens de Lleó X). Aquest escut s'hi deuria afegir un cop el moble ja era acabat, perquè ultrapassa per baix l'espai quadrat que li havien reservat els seus constructors[80].

Palau Davanzati, caixa B. Número d'inventari general 00284819, Davanzati 208. Es tracta d'una caixa de fusta de noguera, de 45 cm × 98 cm × 45 cm, i fou comprada el 1957 a Paola Susini Lumini[81]. La decoració del buc no mostra cap sanefa que parteixi el frontal en tres parts, encara que hi hagi tres grans àrees delimitades amb sanefa de dents de serra, amb un rombe de les mateixes dimensions i característiques d'inscrit, de manera que sembla el mateix quadrat amb un gir de 45°. Una gran rosàcia a l'estil dels cors italians del segle XV resta inscrita en el quadrat central del frontal[82]. L'escut d'armes que mostra a les dues rodes laterals no ha estat identificat, però llueix vuit bandes de tons contrastats alternats i, en principi, aquestes armes han de ser presumiblement italianes[83]. En cas que el moble aflorés al comerç antiquari de la primera meitat del segle XX o abans, podria procedir de la península Ibèrica, i les armes en qüestió (quatre bandes de sable —o sia negre— sobre fons d'or o més aviat escut bandat de vuit peces d'or i sable)[84] podrien pertànyer a Bernat Fenollar (1438-1516), eclesiàstic i notable poeta valencià[85]. La corresponent fitxa d'inventari ens diu que la base «[…] è stata sostituita. All'interno, sulla sinistra si trova un cassetto ad apertura verticale. Il disegno geometrico dell'intarsio è molto simile a quello dei mobili di area settentrionale (cfr. Colombo 1975). Il recente catalogo […] (Arredi 2016) propone per il cassone una datazione negli ultimi decenni del secolo XV con interventi del sec. XX.».

Museu Horne, escriptori («stipo»). Número d'inventari 6518. Es tracta d'un moble de noguer de 80,5 cm × 79 cm × 37,5 cm[86]. Degut als repertoris decoratius que conserva i la forma de les seves portelles laterals, pot afirmar-se que és una peça sortida del mateix obrador que els altres escriptoris comentats, encara que no manté la tapa i la carcassa sembla molt modificada. Tampoc conserva cap dels tiradors per obrir els calaixets. Adquirit el 1935 a Ferdinando Guerri com a «piccolo stipo intarsiato con sportelli e cassette», fou greument malmès per les riuades de l'Arno del 1966, de manera que tota l'estructura resultà inflada per la humitat i un atac de fongs[87]. Gràcies als informes de restauració sabem que la tarsia d'aquesta peça és amb xiprer, roure tenyit i noguer de diversos tons. Estem convençuts que fou retallada per tal de reduir-ne les dimensions i fer-la més fàcil de transportar o, per què no, de vendre si havia perdut calaixets. La seva alçària i la profunditat concorden totalment amb els altres escriptoris del grup. Aquesta idea, versemblant només de veure'l, ja fou advertida per Claudio Paolini, qui el data vers 1500 tot considerant la peculiar distribució de calaixets i portes (que ell considera deutora de les tipologies hispàniques) i veient-hi una mà de finals de segle XIX o inicis del XX que va fer una recomposició d'una peça indubtablement antiga, amb les dues portelles o els pocs calaixets que hi quedaven.

Museu Horne, credença de sagristia («bancone»). Número d'inventari 6510. Es tracta d'un moble de noguer amb carcassa interior de pollancre de 92 cm × 229 cm × 79 cm[88]. Una peça de tipologia totalment italiana, però que considerem altament probable que fos sortida del mateix obrador o, en tot cas, d'un taller tècnicament molt i molt proper. La tarsia és realitzada emprant-hi roure tenyit, evònim o boneter i noguer. Procedeix de l'església de Sant'Andrea a Cennano in San Lodovico, a Montevarchi, entre Florència (de la qual dista uns 25 km) i Arezzo. Fou comprat el 1934 per l'aleshores curador de la Fundació Horne, Carlo Gamba, qui el va descriure com a «cosa di primo ordine del primo Quattrocento con bellissimi intarsi. Speso di averlo per L. 3000 ma ne vale venti volte di più». Si bé pot semblar que els materials emprats difereixen un xic de la resta del grup, cal recordar que la carcassa interior del faristol de Pedralbes és realitzada en fusta de pi. El motiu decoratiu principal d'aquest moble, el brocal de pou hexagonal, és acompanyat per un fos de castell amb merlets i amb unes obertures molt semblants a les franges dels escriptoris i de la caixa *de gros*. A més, les peces on hi ha aquest pou s'emmarquen amb una cinta en espiral idèntica a la del cantell

dels taulons que, a manera d'envans, compartimenten els escriptoris interiorment. Pensem, doncs, que es tracta una peça florentina, però de finals de segle XV o, fins i tot, de cap a 1500. Cal dir, però, per prudència, que aquest encintat és un recurs abundant, atès que ja apareix amb profusió a les parts altes del revestiment ligni de la sagristia vella de San Lorenzo o a les mateixes zones (spalliera) de la sagristia de la Santa Croce (pas del segle XV al XVI), així com a les portes de la capella Mèdici d'aquesta mateixa església, tot a Florència.

La qüestió de fons sobre aquests mobles: Itàlia o Corona d'Aragó?

Sembla que una cronologia entre 1509 i 1518 ens semblaria força més que ajustada per a tot aquest grup de mobles. La qüestió que per a nosaltres resulta cabdal al seu entorn és ben concreta: són peces hispàniques o italianes? Casto Castellanos reconeixia que la manca de documentació

> […] sobre éstas no permite saber, por el momento, si se trata de muebles importados desde Italia, lo que parece bastante probable, o si hacia 1500 llegó la influencia de los citados *intarsiatori* a talleres españoles, quizás barceloneses o valencianos[89].

Així doncs, el quid de la qüestió és qui les va fer i on. Un assumpte que aquest mateix autor esbossà de manera molt precisa, encara que sense resoldre'l. La hipòtesi canviava constantment de rumb, atesa la dualitat d'arguments consistents, tant en una direcció com en l'altra:

> Que en alguna de las arcas que comentamos aparezcan escudos hispánicos no parece ser razón suficiente para considerar que su manufactura tenga que ser española, pues pueden haber sido perfectamente realizadas en Italia para satisfacer encargos de comitentes españoles, taraceando posteriormente los blasones con técnica diferente, bien en Italia, o bien en España. No obstante, tampoco se debe descartar del todo plantear la posibilidad de que hubiera existido algún taller de este tipo de taracea en nuestro país, especializado en muebles de este estilo tan italiano, pues además del gran número de ellos encontrados en España y de la larga tradición existente aquí en el desarrollo de la técnica de la taracea en bloque, algunos muebles que presentan dichas decoraciones, como los escritorios, son de tipología netamente hispánica y sin duda son de manufactura española[90].

Unes quantes línies més avall la conclusió es refermava al considerar els repertoris decoratius emprats. Però el que sembla distintiu d'aquest grup ja va cridar l'atenció fa anys, tant per la seva reiteració com per la circumstància que «hasta el momento no lo hemos encontrado en las obras italianas con las que los estamos comparando» i que és «un pequeño y estilizado jarrón que se repite innumerables veces». Per tant:

> Tanto este último motivo como la presencia de platabandas de gusto canoziano en los ya citados escritorios españoles, nos hacen pensar que quizá se trate de muebles españoles y no italianos[91].

Alarcia considerà que la caixa de Pedralbes (inventari 115.064) és importada d'Itàlia i apuntava vinculacions amb un *cassone* ferrarès[92]. Per contra, manifestà escepticisme amb el faristol: «no tenemos ningún ejemplar existente que nos permita comparar su iconografía con esta obra, de manera que no podemos precisar si fue hecha aquí (en Barcelona o Montserrat) o fue importada»[93], i considerà que les peces d'aquest grup tenien una clara relació entre elles:

> Opino que hay evidentes concomitancias entre el trabajo del facistol de Pedralbes, la caixa *de gros* de Valencia y las arcas del convento de Santa Isabel de Hungría y del convento de Santa Magdalena de Palma de Mallorca. Primero en las fechas de realización: 1518 en Pedralbes y en torno a 1517 en Valencia. Después en una serie de detalles ornamentales que sugieren un mismo autor o taller, al estilo de los Canozi de Lendinara, como se puede apreciar en las rosáceas que sin ser exactamente iguales tienen coincidencias evidentes. […]. Dado que en este ámbito no aparecen más ejemplares conservados se podría pensar en un artesano ambulante[94].

Si analitzem les caixes de gran format, especialment la d'Inca (abans Santa Isabel de Palma), la seva construcció sembla, a priori, italiana, sobretot per la manca dels característics faldons atalussats amb potents motllures (els guardapols laterals de la caixa d'Inca, totalment afins a les caixes catalanes de principis del segle XVI, no els contemplem perquè sembla que són fruit d'una restauració moderna). Sobre la caixa *de gros*, som del parer que és una caixa de cabals semblant a la de Santa Maria del Pi, feta a inicis del segle XVI i que va rebre una decoració de cadeneta prèviament obrada en un taller tècnicament i estilística molt proper al del faristol o els escriptoris. Mainar ja advertia que certes composicions de marqueteria eren comercialitzades fora dels

centres productors per tal de ser aplicades pels ebenistes on calgués. Les mides d'aquestes caixes no s'apropen a l'amplada d'un cofre major (cana barcelonina) ni a la d'un mig cofre, de manera que la factura i l'aparença no s'adiuen gaire amb les tipologies catalanes en mides i proporcions. Resta per veure si la decoració incisa del sol radiat als cantells dels taulons del buc —que ens evoca el punxonat sobre daurat del tall d'alguns llibres de luxe— és un tret català o també el trobem als contenidors italians (sense comptar, evidentment, diverses caixes catalanes que per raons de mercat s'hagin pretès de fer passar per italianes).

La forma dels escuts *a bucranio o a testa di cavallo* d'aquests mobles suggereix un origen italià, accentuat per la corona *di alloro* que encercla els escuts de la caixa de la col·lecció privada valenciana i de l'escriptori Muntadas, atès que es tracta d'una forma típicament italiana. Tot i això, cal dir que, en alguns tractats d'armoria catalans d'aquesta època, hi apareix en l'apartat de noblesa italiana vinculada als reis d'Aragó o a la zona napolitana. El fet que dos d'aquests escuts no incorporin cap heràldica a dins només demostra que les armes del destinatari eren afegides a posteriori o, almenys, quan hom ja en coneixia el comprador:

> Es interesante comprobar que en el facistol de Pedralbes y en las arcas de este tipo con escudos de armas, los blasones aparecen realizados con técnica diferente, pues están hechos elemento por elemento y el conjunto resultante va embutido sobre el macizo, no adaptándose siempre de manera perfecta al espacio donde se ubican y parecen ser trabajo realizado por mano diferente de los mosaicos de taracea en bloque. Cabe la posibilidad de que las arcas se hicieran más o menos en serie, en lo que se refiere a su construcción y a su decoración a base de mosaicos de taracea en bloque, y que los artífices dejaran zonas sin taracear para poder incrustar posteriormente las armas e iniciales de los comitentes[95].

Aquest aspecte, sumat a detalls constructius dels escriptoris, com ara la fonadura dels calaixets, de noguera i amb encaixos d'una execució tècnica molt precisa, els apropa més a les maneres italianes que no pas a les catalanes. La profusió de marqueteries a la tapa (que contrasta amb l'austeritat de l'arquimesa de Pedralbes) i el fet que n'hagin aparegut en contextos italians (Museu Horne i caixa Chigi de Florència) obren la porta més aviat a considerar una realització italiana, segurament florentina, pensada per a l'exportació. També cal dir que la noguera té una brillantor daurada impressionant, qualitat que no hem vist gaire sovint en mobles catalans. Seria el més probable, tot i l'inconvenient que suposen per emetre aquesta hipòtesi dues peces tan contundents com la caixa *de gros* i el faristol major de Pedralbes. Ambdues semblen obrades per fusters locals amb la incorporació de tarsies italianes; això no obstant, no costa gaire considerar aquestes darreres obres com una excepció a part, com a realitzacions d'alt prestigi. Serien uns encàrrecs fora del corrent i amb destinacions poc comunes i que, per tant, segurament van desenvolupar-se d'una manera poc habitual. En el cas del faristol, som del parer que se'n tallaren els plafons intarsiats al centre de producció i després un fuster barceloní va muntar-lo tot perfilant i enquadrant aquests plafons amb motllures afins al gust de la ciutat.

Si la qüestió no era prou complexa, l'escut de Montserrat al faristol de Pedralbes ha fet córrer hipòtesis molt suculentes. Són de factura montserratina alguns dels cantorals o llibres de cor realitzats just després del faristol. Els que formaven part d'una primera sèrie es copiaren vers 1516-1520 (dins l'abadiat de Maria d'Aragó) i només se'n coneix el miniaturista, el florentí Smeraldo Dotavanti[96]. Part d'una segona sèrie, dels primers anys de Teresa de Cardona (vers 1527-1529), fou copiada a Montserrat (amb qui el monestir de Pedralbes fou agermanat el 1523) per fra Pere de Perpinyà i miniada per Joan Gonçal, sota el manament de l'abat Pere de Burgos i a petició de l'esmentada abadessa[97]. El fet que l'any 1897 Eulàlia Anzizu reportés d'aquest faristol que «solen dir que l'havian fet per Montserrat, portantlo açí per esser de poques dimensions per lo chor dels Benedictins d'aquella Montanya. Açó no's troba escrit; sols en lo mateix faristol hi há, dejus del escut d'armes de Sor María, lo de Montserrat»[98] és el que ha donat suport a un enfilall d'especulacions interessants. Si aquesta empresa responia a una iniciativa montserratina per normalitzar la litúrgia coral després d'un període força convuls i amb disputes pel càrrec d'abadessa[99], tot plegat tindria sentit. L'any 1994 Joaquim Garriga vinculava el faristol amb la caixa *de gros* de València, però no amb la caixa de Pedralbes. Ell creia (encertadament a parer nostre) que ambdues peces només compartien el recurs de la marqueteria. I considerà la possible existència d'un taller de mobles a Montserrat a començament del segle xvi com una hipòtesi «tan suggestiva com versemblant»[100].

Que la hipòtesi de l'existència d'un taller de mobles a Montserrat és suggestiva no podem fer res més que reconèixer-ho, tot i el silenci absolut de la documentació i el fort regust italià que traspua tot aquest conjunt de mobles. Si bé la segona tanda de cantorals pot acreditar-se com a copiada a Montserrat, la intervenció del minia-

turista Dotavanti als primers volums ens porta a pensar en una procedència més barcelonina que no pas montserratina d'aquells exemplars concrets. Aquests llibres de cor podrien constituir la pedra cimal i litúrgica de l'obra reformadora de l'abadessa Maria d'Aragó, a la qual l'abat Pedro de Burgos i la comunitat de Montserrat haurien pogut contribuir amb el faristol i l'acabament del conjunt de llibres. Si fos cert que el faristol s'havia fet per a la comunitat de Montserrat i els resultà petit o insuficient, podria recular-se la cronologia del moble fins a l'inici de l'abadiat de Pedro de Burgos, vers 1510-1515, o fins i tot a les darreries del mandat de García Jiménez de Cisneros. Si fou ja concebut per a Pedralbes, caldria ubicar-lo dins l'abadiat de Maria d'Aragó, iniciat el 1514, de manera paral·lela als primers cantorals, un dels quals (MMP 115.206) ja incorpora també tots dos escuts a l'entorn de la primera caplletra miniada. No sabem explicar la presència de l'escut de Montserrat en aquest llibre si no és des d'una subvenció (ni que fos parcial, proporcionant el copista i potser el model i els pergamins) per part d'aquella abadia, fet que podria repetir-se amb el faristol. És aquesta darrera la idea que més ens convenç: els dos escuts d'aquest moble es troben executats d'igual manera, així com els que trobem als escriptoris Milà i Pròixida, a Olzinelles i a la col·lecció Torelló. L'escut de l'abadessa no sembla, doncs, posterior al de Montserrat, situat a la part inferior. Pedralbes sortia d'un convuls període de transició i Montserrat va exercir una tutela sobre el monestir barceloní a la manera d'un centre jeràrquicament superior que, per ordre de Ferran el Catòlic, vetllà per la introducció d'una observança més estricta dins del clos monàstic de les clarisses[101].

El cas del faristol és molt revelador, perquè les seves motllures, considerades «de molta bellesa i interès» per Escudero i Mainar, són les úniques que semblen catalanes, com les de l'arquimesa del mateix monestir. Els plafons del faristol van enquadrats per una motllura de bordó, filet i mitja canya, en la línia del que veiem a les caixes nuvials del Principat. També els muntants llueixen sanefes que poden tallar-se en cadeneta; bé podrien haver-se aplicat a casa nostra, perquè ens sembla que segurament el faristol fou compost —almenys el seu trasllat i muntatge— per un mestre fuster català. No podem ignorar el nom de Joan Xamar, fuster de Barcelona, el qual va realitzar diverses tasques per al monestir entre 1513 i 1521[102]. Com que la comptabilitat diu que el faristol fou pujat al cor per uns bergants que el carregaren des d'un dels portals del monestir (on devia haver arribat)[103], entenem que, ja fos muntat o desmuntat, va arribar a Pedralbes sota una forma identificable i calia portar-lo fins al cor alt; això dona suport a la idea que podria procedir de Montserrat, ofert o costejat per aquella abadia i enriquit de marqueteries italianes. Cal reconèixer que fins i tot el faristol sencer hauria pogut venir d'Itàlia; prou conegudes són diverses tombes renaixentistes de marbre que vingueren de Nàpols en vaixell, de les quals un parell d'exemplars molt notables (Joan II de Ribagorça, 1509, i Bernat de Vilamarí, 1512-1516) encara són avui a Montserrat, degudament reconstruïdes.

Els escriptoris ens semblen, com ja hem dit, peces fetes a Itàlia i traslladades íntegrament (segurament ja muntades) per mercaders que controlaven una quota de mercat molt exclusiva com és la noblesa. Això ens porta a una qüestió a parer nostre no resolta, tot i que transcendeix aquest treball. On i quan va originar-se la tipologia de moble que avui anomenem *escriptori* o *arquimesa*? Nosaltres apostem per una evolució resultat d'hibridar les arquetes de sobretaula amb gavetes interiors i les caixes conegudes com a *mig cofre*, a causa d'una necessitat d'emmagatzemar objectes menuts o de valor i, sobretot, escriptures i documents de petit format o plegats. Sembla que és d'aquí d'on li ve el nom, no pas perquè s'hi escrigui damunt de la tapa quan aquesta és oberta. Però la raó d'existir d'una tipologia de moble no aclareix qui la crea ni on es crea. La factura d'un grup de peces tan divers amb el denominador comú de la marqueteria fina devia ser gestionada o comissionada per algú d'aquí que, vist l'interior dels escriptoris, coneixia els gustos imperants entre els eclesiàstics, nobles o burgesos d'Aragó i, a més, els podia oferir productes de gran presència.

El *Diccionari català-valencià-balear* ens cita el mot *escriny* com a contenidor els anys 1380 i 1407; el mot *escriptori*, en un document de 1515, i les paraules *arquilla* i *arquimesa*, respectivament, el 1541 i el 1555. Cal pensar que és aquella on hi ha un frontal abatible i també una coberta superior capacitada per obrir-se com si es tractés d'una caixa nuvial. Els escriptoris ibèrics més antics conservats no solen datar-se fins a la tercera o quarta dècada del segle XVI, i els seus interiors, decorats amb talla (traceries o grotescos), semblen clarament emparentats amb les caixes coetànies o els armaris[104], però les seves proporcions s'allunyen de les que veiem a les caixes mitjanes. Amb tot, s'ha conservat molt poc mobiliari domèstic de començament del segle XVI: aquest no abundava tant com als segles següents, les tipologies eren poques i estaven dominades per les caixes i els arquibancs i alguna taula plegadissa o d'estructura simple. Els mobles d'aparat eren poc usuals, de manera que la majoria de peces es destinava a l'ús quotidià[105]. També cal dir que una bona quantitat

d'exemplars apareixen molt intervinguts o realitzats modernament aprofitant elements antics i amb daurats recents[106].

Els escriptoris que estudiem són un xic més grans que la majoria dels exemplars peninsulars de cap a 1520-1550[107] i no presenten doble obertura per davant i per dalt. La seva disposició interior sembla que tingui paral·lels hispànics clars en la *pastera* o forat central del registre inferior[108], però en canvi no hi trobem la rematada superior en tres costats de gavetes o calaixets en planta en U[109]. A més, la compartimentació de les gavetes presenta una regularitat, una ortogonalitat i unes proporcions que tampoc es troben fàcilment a casa nostra[110]. Claudio Paolini fa avinent la difusió d'aquest tipus d'escriptori portàtil a la Itàlia d'entre els segles XV i XVI, definit aleshores com un armari dotat de petits calaixos i portes, al seu torn protegit per un frontal desplegable, normalment enriquit amb marqueteria[111]. Castellanos anota que a regions orientals com ara la Xina hi ha mobles amb el frontal compartimentat en calaixets molt abans que a la península Ibèrica[112]. Caldria, doncs, realitzar una prospecció iconogràfica sistemàtica del primer renaixement per tal de veure si s'hi troben plasmacions d'aquesta tipologia de moble.

D'altra banda, aquests escriptoris són els exemplars més antics que coneixem a la Corona d'Aragó de moble tancat i pensat per anar col·locat damunt d'un peu o d'una taula, amb un interior totalment compartimentat per una graella que organitza un gran nombre de calaixets. A tall d'exemple, l'escriptori que atribuïm als Milà i Pròixida sembla que correspon a un matrimoni celebrat vers el 1515, i el d'Esteve Joan d'Olzinelles abasta un període situable entre la data en què va ser admès al capítol catedral el 1509 i la seva defunció el 1526, amb preferència pels primers deu anys d'exercici del càrrec. Que cap dels dos porti nanses laterals i que llurs acabats i decoració siguin tan italians obliga, com a mínim, a replantejar-se si aquest model d'arca horitzontal amb frontal abatible i un interior compartimentat en calaixets i portelles no ens va venir sinó d'algun altre país de la conca mediterrània i després va acabar de fer fortuna a la Península. La iconografia de sants doctors de l'Església treballant en els seus escrits en un pupitre i un espai dedicat a la lectura és quantiosa, però tampoc coneixem cap pintura catalana del període on aparegui aquest tipus d'escriptori o arquimesa[113].

Seria lògic pensar que aquests escriptoris es podien muntar a l'indret de destinació final, però tant els taulons que conformen el buc (prou gruixuts) com els que fan la compartimentació interior en caixonets (tots de la mateixa fusta i qualitat) porten el cantell ornat amb sanefes de tarsia del mateix estil, per la qual cosa pensem, a tot estirar, en un muntatge a casa nostra d'unes peces totalment prefabricades a l'estranger. I tot això encara amb dubtes, atesa la complexitat que suposen els acurats encaixos interiors d'aquests escriptoris. L'arquimesa de Pedralbes, més petita i segurament un xic posterior, presenta la tapa embellida solament amb un joc de fustes força simple[114], més connectada amb els escriptoris catalans d'aquesta època, fins i tot quan presenten els calaixets amb talla flamígera. Per això la considerem feta a casa nostra amb bandes de tarsia portades d'Itàlia. També corrobora aquesta idea el fet que, malgrat que les arquetes de sobretaula del nostre grup semblen tant o més hispàniques que italianes, són moltes les caixes amb marqueteria de pinyonet vinculades amb el Vèneto o amb Barcelona (com les del Victoria & Albert Museum) que incorporen també aquests calaixets a la part superior interna del buc de la caixa. Calaixets que, per complicar més la casuística, també trobem a la caixa de privilegis (datada el 1493) de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat, avui a la seu de Mallorca.

Són aquests mobles art català, si fossin fets a Itàlia? Potser són totes dues coses, atès que hi havia un intermediari que garantia satisfer els gustos d'un espectre concret de clients de Barcelona, Mallorca o València. A nosaltres ens interessa especialment constatar els vincles entre els eclesiàstics de les famílies del Milà i Olzinelles; entre Giuliano della Rovere (abat de comandatari de Montserrat al darrer quart del segle XV i futur papa Juli II) i els Chigi, o entre el mercader piemontès Francesco della Chiesa i el pintor Bartolomé Bermejo, el qual va rebre per part del primer l'encàrrec d'un retaule presidit per la Mare de Déu de Montserrat[115]. Ens interessa també que el miniaturista que ornava llibres corals de Pedralbes ubicats dins del període 1516-1520 fos florentí, així com el *Missale Barcinonense* de 1521[116] que avui s'exposa al MNAC, perquè dues caixes d'aquest entorn es conserven, com hem vist, a Florència. Això no obstant, Dotavanti s'havia casat l'any 1509 a Barcelona amb la filla d'un venecià i gaudia d'una relativa bonança econòmica[117].

Durant la quarta dècada del segle XVI abunden les mencions en inventaris d'escriptoris o arquimeses i de peces obrades amb la tècnica de la tarsia. Per exemple, l'anomenada *Testamentaría* d'Isabel la Catòlica esmenta:

> Vna arca escritorio con vnos pies guarnesçida en terçiopelo negro viejo y la guarniçion dorada. «Apreçiola el dicho Sauastian de Palaçios en dos ducados.» Otra arquilla pequeña blanca de nogal, labrada de atarçes, quebrada, que es vna que enbio Dª Aldonça de Castilla con rropa blanca a la Reyna de Granada[118].

Si entrem en terres catalanes, Jeroni Torres tenia, el 1533, un *escriptori* o *arquimensa* amb la seva tisora de fusta d'àlber [...] dins del qual hi havia diverses escriptures[119]. I l'any següent, Pere Joan Ferrer de Boscà deixava una arquimesa que ja era qualificada d'*antiga*[120]. Sobre la tarsia, Francesc Mateu deixava l'any 1500 un caixó petit, amb caixonets a dins, obra de tarsia, dos blancs i verds *obra de Rodes*, amb son pany de llautó i un cofre gran *obra de Pisa* obrat de tarsia[121]. Estefania de Carrós tenia, el 1511, quatre caixes d'obra de tarsia, *caixes de Nàpols*[122], i l'inventari de Felip de Farrera del 1509 consigna un caixó obrat de tarsia amb diversos calaixos i caixonets, el qual dit difunt havia tramès per mar[123]. Tot i que ens pensem que es tractaria d'una caixa amb calaixons interiors, la paraula *arquimesa* ja apareix el 1469, a l'inventari de Joana Galern[124], tot i que sense especificar si era o no una peça forana.

També convé destacar que Joan de Aluenda, canonge, protonotari i obrer del Pilar de Saragossa, deixés, en morir el 1516: «Ytem una arquilla de Nápoles. [...] Ytem una arquilla de noguera con hun juego de exadrez encima»[125]. I si retornem a Catalunya, l'inventari del 1507 del canonge de Lleida i doctor en drets Ramon Solsona fa al·lusió a «hun caxó de tercia, en lo qual ha hun goch de scachs en lo cubertor; ab moltes scriptures sues pròpies»[126]. Lluís Desvalls tingué un «migcoffre petit, de tersia» al castell del Poal l'any 1518[127] i Francesc Soler, degà de la seu de Lleida, tenia «tres còffrens grans, de Gènova, obrats de tarsia, o tres caxes grans de noguer, obrades de tercia, ab se clavadures [valorades en sis lliures]» o una «caxeta tota obrada de tercia, bona, ab sos caxonets a l'entorn, ab sa tancadura de colp, ab moltes barbuleries [valorada en una lliura i quatre sous]» el 1523[128]. Per fi, el 1529, el canonge i prebost de la seu de Lleida, Pere Agustí, deixava entre els seus béns «una archimesa, dins la qual foren trobades les cosses següents [...]». Hi havia llibres, papers, algun objecte d'atzabeja, cintes de seda, ampolletes de vidre i altres menuderies. Tenia almenys catorze caixonets, dels quals com a mínim un tancava amb clau[129]. Als escriptoris més grans d'aquest grup n'hi ha quinze, comptant-hi les dues portelles laterals equipades amb tancadura. Pere Agustí tenia també una «archila [...] dins la qual ha moltes bulles y papés»[130]. A més, el 1539, el canonge lleidatà Lluís de Montsuar tenia una «caxa de secretari ab sa tisora y caixonets de dins, de tersia, dins los quals havie letres y bulles, tot cosa de Roma»[131].

Tot i que Mainar ja anotava un testimoni documental d'exportació de mobles catalans a finals del segle XVI[132], ens resulta molt difícil d'imaginar l'artesanat barceloní permetent que un valencià fes les marqueteries del faristol de Pedralbes o a la inversa: que un barceloní realitzés les tarsies de la caixa *de gros*, sobretot quan sabem que els fusters valencians bregaren contra l'entrada de caixes fetes a Barcelona dins la regió sota la seva influència i més enllà[133]. Tampoc gosem assegurar que el terme *obra de Nàpols* impliqui necessàriament una manufactura napolitana, perquè potser solament es referia al port d'on procedien. Quin obrador d'Itàlia (potser de la Toscana o del Piemont) hauria obrat aquestes marqueteries? La pregunta és difícil de respondre, atès que hom s'ha preocupat solament de documentar i estudiar les grans obres documentades, els grans cadirats i els mobles corals de les esglésies o els gabinets dels grans magnats. Raffaele Casciaro ja ens avisa sobre com d'àrdua pot esdevenir la tasca d'esbrinar-ho, perquè els artesans actius a la zona eren nombrosíssims:

> Il problema di riconoscere la responsabilità progettuale ed eventualmente distinguerla dall'esecuzione delle singole tarsie si inserisce nel dibattito sui 'maestri di prospettiva' toscani attivi nelle Marche nell'ultimo quarto del Quattrocento. L'arcinota Cronaca di Benedetto Dei contava a Firenze 84 botteghe di legnaiolo di tarsia, che sottintendono un vasto mercato, anche e forse soprat tutto forestiero[134].

Som del parer que l'estudi d'aquest conjunt de mobles i una precisió més gran sobre la seva cronologia i procedència pot obrir una mirada nova sobre com la marqueteria geomètrica i *prospettiva* italiana —potser la forma més cara, luxosa i prestigiosa entre totes les que podien emprar-se per a la decoració del mobiliari al tombant de 1500— arribà a casa nostra. Anys enrere ja s'havia assolit la fama d'aquestes tècniques a través de la cadeneta *alla certosina*, però en aquells moments es feia un pas més en referència a la riquesa i el refinament. L'elaboració, la dimensió i la complicació més grans dels repertoris, unides a un esforç dels tallers italians per aparentar que s'apartaven dels motius més seriats i tradicionals, tot aplicant sobre fustes fines els coneixements científics que ja s'havien introduït a la pintura, van captivar tota una aristocràcia amb possibles i, entre aquestes oligarquies socials, hi havia la noblesa catalana vinculada al corrent humanista.

Aquesta clientela maldà per tenir a casa una peça d'importació realitzada amb els millors materials del mercat, fornida per aquells proveïdors més ben connectats i més atents a les seves necessitats i aspiracions i amb l'opció llaminera de personalitzar el moble, encara que de vegades fos in situ i a posteriori, amb l'heràldica personal. Que

aquestes tècniques arribaren aquí ja ho demostraven la caixa *de gros* i el faristol de Pedralbes, atès que no havien canviat mai de lloc. Ara doncs, podem afegir-hi també els escriptoris vinculats a famílies de l'alta esfera social de Catalunya o de València connectades amb la cultura italiana. A més a més, a la consideració que aquestes peces de mobiliari, avui en terres catalanoaragoneses, tingueren al seu darrere un o més comerciants d'aquí hi dona suport la proximitat dels escriptoris i de les arquetes amb algunes de les tipologies de mobiliari pròpies de l'indret de destinació (ja fos aquesta una tipologia de moble hispànica o no), així com les heràldiques aplicades, segons aquest encertat denominador comú que serien les *marqueteries a la conca del Mediterrani*.

1. Es tracta del minbar d'una mesquita del Marroc, però de fabricació cordovesa del segle XII. Casto CASTELLANOS (2017), «La taracea en bloque en España entre 1400 y 1550», a *Marqueteries a la Conca del Mediterrani*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble / Museu del Disseny de Barcelona, p. 21-34, concretament, la p. 21, on suposem que cita María Paz Aguiló.

2. María Paz AGUILÓ (1993), *El mueble en España: Siglos XVI-XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Ediciones Antiquaria, p. 163. Hi ha una arqueta de tipus granadí al Museu del Monestir de Pedralbes, inventari 115.066, estudiada a Eva Pascual (2005), «Arqueta», a *Pedralbes: Els tresors del monestir*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Institut de Cultura i Museu d'Història de la Ciutat, p. 170-171, on és catalogada com ja del segle XVI. Per a peces del segle XIX, vegeu Jaume LLABRÉS (2017), «Anotacions sobre tarsia i mobiliari a Mallorca: Del gòtic a l'historicisme del segle XIX», a *Marqueteries a la Conca del Mediterrani*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble / Museu del Disseny de Barcelona, p. 43-52, especialment, p. 50-51, i, ben recentment, el lot 324 de la subhasta de la casa Balclis a Barcelona, el 9 de març de 2023, catalogat com a «escritorio granadino en nogal con taracea en bloque, de principios del siglo XX».

3. Denominació que apareix a Eva PASCUAL (2005), «Arquimesa», a *Pedralbes: Els tresors del monestir*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Institut de Cultura i Museu d'Història de la Ciutat, p. 168-169. En podem veure exemples al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona o al Museu del Monestir de Pedralbes, on destaquen la famosa tauleta d'*estrado* amb un tauler de deu costats emmarcat per fines motllures MMP 115.272, i la caixa MMP 115.068 (María Paz AGUILÓ [1993], *El mueble en España*…, op. cit., p. 198, núm. 51). N'hi ha també prou amb AA. DD. (1990), *El mueble español: Estrado y dormitorio*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, p. 198-201, i María Paz AGUILÓ (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 164 (exemples de repertoris decoratius), p. 224-225 i 231 (arquetes de sobretaula), p. 237 (arquilles amb caixonets o petits escriptoris d'*estrado*) i p. 266-271 (escriptoris o arquimeses amb calaixets).

4. Francesca FEDELI (2015), *Giuliano da Maiano e Domenico del Tasso: Il coro ligneo intagliato e intarsiato della cattedrale di San Lorenzo a Perugia. Vicende storiche e conservative*, Florència, EDIFIR Edizioni Firenze, p. 99.

5. Nova York, Metropolitan Museum of Art, inventari 30.93.2.

6. Vegeu alguns models d'aquestes arquetes a Jaume BARRACHINA (2022), «Arquetes italianes amb os i ivori», a *Catàleg del Moble: Fons del Museu Frederic Marès / 6*, Barcelona, Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, p. 36-61.

7. Vegeu <https://www.catedraldetarragona.com/catedral-cat/planol-21-29/>.

8. Comunicació verbal de l'estudiós dels cors catalans Voravit Roonthiva (maig de 2023). Pot consultar-se'n la tesi doctoral sobre cadirats del segle XIV a <http://hdl.handle.net/10803/689905>.

9. Segons Assumpta ESCUDERO i Josep MAINAR (1976), *El moble català al Monestir de Pedralbes*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Museu d'Art de Catalunya, p. 74, mesura 69,8 cm × 166,5 cm × 66,5 cm. Volem agrair a Anna Castellano, Carme Aixalà i Mònica Navarro, del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes, totes les facilitats que ens han donat per poder veure i estudiar les peces del Museu.

10. Joaquim GARRIGA (1994), «Caixa de nuvi», a *Moble Català: Exposició Palau Robert, 21 de febrer-25 d'abril de 1994*, Barcelona, Electa i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, p. 216-217.

11. Miquel Àngel ALARCIA (2017), «Una aproximación a los muebles de marquetería del siglo XVI en Cataluña», a *Marqueteries a la Conca del Mediterrani*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble / Museu del Disseny de Barcelona, p. 35-42.

12. «Les analogies són només genèriques i limitades a l'aplicació d'una mateixa tècnica d'intarsia […] Però els motius geomètrics concrets del revestiment ornamental no presenten afinitats significatives de disseny ni de manufactura» (Joaquim GARRIGA [1994], «Caixa de nuvi»…, op. cit.). Cita Escudero i Mainar (1976), p. 33, els quals vinculaven aquesta caixa amb la de la sala Jaume I de l'Ajuntament de València, la qual, segons dits autors, és «també del segle 15». La presència d'un bou embotit a la tapa portà Garriga a considerar possibilitats com aquesta.

13. Eva PASCUAL (2022), «Arquetes i caixes catalanes amb talla i marqueteria», a *Catàleg del moble: Fons del Museu Frederic Marès / 6*, Barcelona, Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, p. 213-234.

14. Apunta Pascual (2022): «Malgrat que actualment no disposem de referències documentals, potser caldria interpretar la procedència de l'arqueta i la conservació de la caixa a la comunitat de clarisses de Pedralbes més enllà de la coincidència. Tal vegada cal pensar en l'existència d'un possible taller que treballava per a la comunitat de clarisses més important (com dels fusters Samar o Joan Flix, els quals treballaren a Pedralbes, tal com apareix reflectit al llibre de comptes del monestir i que temps després l'arqueta arribà a la comunitat vigatana». Es refereix al fuster de Barcelona Joan Xamar, del qual parlarem després.

15. Citem encara Pascual (2022): «L'arqueta té a la part central dels plafons frontals un pou sisavat obrat de marqueteria sobre un fons de fusta negra aplacada. Aquest motiu és el que, amb lleugeres variacions, orna la faixa inferior de la caixa de Pedralbes, si bé en aquest cas es tracta d'un treball de marqueteria més acurat i que presenta elements que no apareixen a l'arqueta, com ara els ramatges sobresortints del brocal i les floreres situades entre els pous. Així mateix, la solució dels estels de vuit puntes confeccionats amb marqueteria embotida i la sanefa perimètrica de la tapa de l'arqueta tenen importants punts de contacte amb el treball d'alguns elements que decoren els laterals de la caixa de Pedralbes».

16. Miquel Àngel ALARCIA (2017), «Una aproximación…», op. cit., p. 37.

17. Jaume Llabrés (2017), «Anotacions…», op. cit. Actualment es pot veure perquè forma part de l'exposició permanent de la seu de Mallorca.

18. Eva Pascual (1994), «Caixa», a *Moble Català: Exposició Palau Robert, 21 de febrer-25 d'abril de 1994*, Barcelona, Electa i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, p. 206-209, realitza la que per a nosaltres és la millor síntesi d'aquest moble prototípic. I ja apunta a la pàgina 206 que n'hi ha alguns a Itàlia dels quals es pot garantir una procedència catalana. Nosaltres encara hem trobat el 2021 una caixa catalana amb «monjo» de traceria i faldó motllurat subhastada a París sota la consideració de «Rare cassona Italy, c. 1480-1490». La causa d'aquestes atribucions rau en el fet que el moble del renaixement italià se sol valorar més que el seu coetani català dins el comerç antiquari d'escala internacional. Vegeu Marc-Arthur Kohn – Hotel Drouot a París, subhasta del dia 1 de juny del 2021, lot 19: <https://www.gazette-drouot.com/en/lots/15073228-rare-cassona-italy-c--1480-1490---> [consulta: 14/06/2023].

19. La caixa, de 61,5 cm × 190,5 cm × 68 cm, és llisa, amb un sofisticat sistema d'encadellat de les posts que formen el buc. La inscripció diu: «Caixa hedificada : dels · pobres · vergonyants : d[e] la parroquia · del · pi : / stants : administradors : lo honrat · en miquel çabestida : e iohan · cen / dra · brocarer · e francesch · font · sartre : any · m' : cccc : xxxx : iiij :·». Té el número d'inventari MiTPi-0035 i el número de l'inventari de l'Arquebisbat de Barcelona 2100035.

20. MEV, inventari 17166. Celina Llaràs (1994), «Caixa», a *Moble Català: Exposició Palau Robert, 21 de febrer-25 d'abril de 1994*, Barcelona, Electa i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, p. 212-213.

21. Jaume Barrachina (1994), «El moble gòtic català d'ús domèstic», a *Moble Català: Exposició Palau Robert, 21 de febrer-25 d'abril de 1994*, Barcelona, Electa i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, p. 21-43.

22. Casto Castellanos (2017), «La taracea en bloque…», op. cit., p. 29 i 32.

23. Michela Caufin Mattiuzzo (1980), «Il coro ligneo del duomo di Spilimbergo», a *Antichità Altoadriatiche XVIII (1980): Studi Spilimberghesi*, p. 57-64. Lorenzo Canozzi també va obrar, conjuntament amb el seu germà Cristoforo, el cor del *duomo* de Mòdena (1461-1465). Aquest cor incorporava també pintures realitzades per ells mateixos sota l'estela de Piero della Francesca, com la *Madonna* amb el nen, datada el 1482, signada per Cristoforo i avui conservada a la Galleria Estense de Mòdena, inventari R.C.G.E. 485.

24. Reproduïts a Michela Caufin (1980), op. cit., figures 3 i 4.

25. Margaret Haines (2001), «I maestri di prospettiva», a Filippo Camerota (ed.), *Nel segno di Masaccio: L'invenzione della prospettiva*, Florència, Galleria degli Uffizi, p. 99-106.

26. Raffaele Casciaro (2013), «Giuliano da Maiano e gli armadi della Sacrestia di San Giovanni a Loreto», a Gabriele Donati i Valeria E. Genovese (eds.). *Forme del legno: Intagli e tarsi fra Gotico e Rinascimento. Atti dfel convegno Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 ottobre 2009*, Pisa, Edizioni della Normale, p. 93-106.

27. Recorden força les vistes de ciutats que trobem a la famosa *Crònica* de Nuremberg, obra de Hartmann Schedel (Anton Koberger, 1493), però també els plafons de marqueteria que va fer Marco Cozzi per als cors de Venècia o Spilimberc (Friül).

28. Eulàlia Anzizu (1897), *Fulles històriques del Real Monestir de Santa Maria de Pedralbes*, Barcelona, estampa de F. Xavier Altés, p. 130-134. En tot cas, Maria d'Aragó no partí per retornar al convent d'agustines de Madrigal, d'on havia arribat per complir les ordres de son pare, fins al 1520.

29. Eulàlia Anzizu (1897), *Fulles històriques*…, op. cit., p. 193.

30. Ibídem, p. 132-133.

31. Assumpta Escudero i Josep Mainar (1976), *El moble català*…, op. cit., p. 29.

32. Ibídem, p. 118.

33. Agraïm a Marta López i a Rafaela Soriano les facilitats per obtenir fotografies de la caixa *de gros*.

34. Per entendre l'enorme importància simbòlica d'aquest moble per a la ciutat de València ens remetem al fet que durant anys va romandre a la Sala Jaume I de l'Arxiu Municipal i a una comunicació personal d'Alicia Martínez Alonso, del Servei de Patrimoni Històric i Artístic – Arxiu Històric de l'Ajuntament de València. «La *Caixa de Gros* era una caja de caudales donde se depositaba dinero y joyas, cuando a principios del siglo xv se creó la *Taula de Canvis e Depòsits* de la ciudad de València. La Taula fue el primer banco municipal, era una institución bancaria de depósito, cambio o giro, en resumen, un banco público que garantizaba los cambios y depósitos monetarios desde su creación en 1407. […]. La estructura financiera y administrativa de la *Taula* de València descansaba sobre la existencia de dos cajas de caudales. Una fija, en un lugar inamovible, que era la *Caixa de Gros*, en alusión a ser la principal, la que guarda lo más importante, y otra transportable, apta para custodiar el dinero que se necesitaría en las operaciones bancarias de cada día, denominada *Caixa de Menut* (que no se conserva). Ésta diariamente iba a la Lonja donde se hacían las transacciones económicas. La *Caixa de Gros* solía estar fija en un sitio, estando un tiempo en la sacristía de la Catedral junto con el *Llibre de la caixa de gros* que controlaba la entrada y salida de las cantidades de dinero y joyas que se depositaban en dicha *caixa* y que provenían todas de la *Caixa de menut*.»

35. Josep Mainar (1976), *El moble català*, Barcelona, Destino, p. 95.

36. Publicada ja per Josep Mainar (1976), *El moble català*, op. cit., p. 97, imatge a la p. 59. També Miquel Àngel Alarcia (2017), «Una aproximación…», op. cit., p. 39, amb imatge a la p. 40. Per a la datació, vegeu Santiago Bru i Miquel Àngel

Català (1986), *L'arxiu i museu històric de la ciutat de València*, núm. 8, València, Ajuntament de València, Monografies Cimal. També <http://www.jdiezarnal.com/valenciatauladecanvis.html> i <https://blogs.ua.es/historiavalencia16/2013/10/29/la-taula-de-canvis/> [consulta: 16/07/2023].

37. Vegeu Silvia Piretta (2009), «Intagli e tarsie in un'area di frontiera: Il caso del coro della chiesa abbaziale di Staffarda», a Gabriele Donati i Valeria E. Genovese (eds.), *Forme del legno. Intagli e tarsi fra Gotico e Rinascimento. Atti dfel convegno Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 ottobre 2009* (2013), Pisa, Edizioni della Normale, p. 239-260, i també Giuseppe Borio (2014), *El coro lígneo de la catedral de Alba: Propuesta de conservación y restauración*, TFG del Grau en Conservació i Restauració de Béns Culturals, Universitat Politècnica de València, <http://hdl.handle.net/10251/45303>.

38. Es tracta de la subhasta del 6 d'octubre de 2004 a la casa Alcalá Subastas, lot 124. Catàleg de la subhasta, pàgines 75-76 i 124. Vegeu <https://www.elmundo.es/elmundo/2004/10/06/cultura/1097045620.html> [consulta: 16/08/2023]. Segons informa aquesta font: «El arcón de Juana La Loca. Alcalá Subastas también presenta una pieza de singular valor histórico, ya que se trata de un arcón de madera que perteneció a Juana la Loca, La pieza cuenta con una profusa marquetería en su cubierta, presidida por los escudos de armas de la hija de los Reyes Católicos y de su esposo Felipe de Austria, popularmente conocido como Felipe El Hermoso. Los motivos de su decoración, su tamaño y otras características del mueble permiten a los expertos identificarlo como el arcón del ajuar de bodas de Juana La Loca. El consejero delegado de Alcalá Subastas, Gonzalo Mora, añadió a la descripción de esta pieza también tiene a los lados "los castillos de Castilla, que también llevaban las monedas de la época". "El arcón vendría del norte de Italia, y fue un encargo o un regalo de Maximiliano, el padre de Felipe. Desde hace 140 años ha estado en posesión de la Familia Contreras y estaba situado en el Palacio Contreras de Granada, que hoy es la Universidad de esta Ciudad", explicó. Por otra parte, Mora indicó que el precio de salida de esta piezas es "asequible para una Capilla Real o para cualquier Museo". A su vez, el jefe del departamento de Muebles y Artes Decorativas de Alcalá Subastas, Bentley Angliss, subrayó que hay otras arcas en Florencia y Milán, "pero sin blasón real", apostilló, para añadir que "la Familia Contreras lo compró por la amortización o al que guardaba la Capilla Real, que estaba autorizado a vender muebles para salvar la Capilla"».

39. Segons <https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/ajuar-juana-loca-record_0_B1Hmi_j1Ctg.html> [consulta: 16/08/2023], «un comprador no identificado ganó ayer la puja por el arcón del ajuar de novia de Juana "La Loca", hija mayor de la reina Isabel La Católica, y pagó por esa pieza histórica 1,34 millón de dólares. El arcón de madera, cuyo precio de salida en subasta era de 610.000 dólares […]».

40. La fitxa del catàleg de la subhasta deixa ben clar que la peça té intervencions posteriors: «Trabajo florentino o milanés, h. 1496 y s. xix».

41. Vegeu la fitxa del catàleg de la subhasta.

42. Ho demostren molt bé uns versos del cançoner de Pedro Marcuello, manuscrit conegut com a *Devocionario de la reina Juana la Loca* (1482-1502) conservat al Musée Condé de Chantilly. Uns versos allí copiats vinculen la Y i la F, ultra els famosos *Yugo i Flechas*, a través de les dues denominacions del fonoll, la castellana (*Ynojo*) i l'aragonesa (*Fenojo*), que corresponen a les inicials dels monarques, les quals apareixen en aquest còdex magníficament pintades amb les seves corones al damunt a cada costat d'una empresa al·legòrica dels monarques: la del fonoll com a cimera d'un elm. Segons Sagrario López (2012), «Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)», *Janus*, 1, els versos que acompanyen les inicials diuen així: «D·este yelmo: la cimera / trahe dos siniffícados / d·estos Reyes prosperados. / Llámala Castilla ynojo / qu·es su letra de Ysabel / y de Ihesús Hemanuel. / Llámala Aragón ffenojo, / qu·es su letra de Fernando / y de ffe las dos de un vando». Vegeu aquest treball a <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=5> [consulta: 2023-08-17].

43. És el mateix catàleg qui cita aquesta moneda circulada ja en temps de Joana.

44. Casto Castellanos (2012), «Arcas y arquetas españolas del siglo xvi», a *El moble del segle xvi: Moble per a l'edat moderna*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble / Museu del Disseny de Barcelona, p. 75-88 (especialment p. 87) i Casto Castellanos (2017), «La taracea en bloque…», op. cit., p. 30 i 32.

45. Casto Castellanos (1990), «El mueble del Renacimiento», a *El Mueble Español: Estrado y Dormitorio*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, p. 59-101 (especialment p. 67-68).

46. Casto Castellanos (2012), «Arcas y arquetas españolas…», op. cit., p. 87, amb dues imatges on això es veu raonablement bé.

47. Casto Castellanos, (2012), «Arcas y arquetas españolas…», op. cit., p. 86, i Casto Castellanos (2017), «La taracea en bloque…», op. cit., p. 30.

48. Jaume Llabrés (2017), «Anotacions…», op. cit., p. 45 a 47. Agraïm a sor Teresa l'amabilitat de remetre'ns algunes imatges de la peça.

49. Jaume Llabrés (2017), «Anotacions…», op. cit., p. 46. Aquest mateix motiu l'hem vist en algunes caixes catalanes, com la del Museu Episcopal de Vic núm. 4357, encara que el sol radiat hi apareix combinat amb una retícula o malla quadrada. Aquesta retícula també es veu al cantell d'una caixa de la Casa Castellarnau de Tarragona.

50. Casto Castellanos (2017), «La taracea en bloque…», op. cit., p. 30.

51. Per exemple, María Paz Aguiló (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 231 (núm. 113, on se la considera andalusa, atribució que no compartim).

52. Durant la revisió d'aquest estudi (abril-novembre 2024) hem sabut de dues arquetes més, molt semblants, que no incorporem pel fet que s'assemblen molt a la del Museu Arqueològic Nacional de Madrid. Ens interessa, però, fer avinent que una d'elles ha aparegut al comerç antiquari del nord d'Itàlia i l'altra pertanyia a un privat espanyol que la vengué fa uns anys. Totes dues mostraven un tauler de joc d'escacs a la part externa de la coberta.

53. Jaume Llabrés, «Anotacions…», op. cit., p. 47-48. Agraïm a sor Pilar Hernàndez, priora, l'amabilitat de remetre'ns imatges de la peça.

54. Casto Castellanos (2017), «La taracea en bloque…», op. cit., p. 30-31.

55. Informació facilitada per María Ángeles Granados, conservadora en cap del Departament d'Edat Moderna de l'esmentada institució. Tot i el número d'inventari facilitat, cal dir que a la part posterior s'hi llegeix una altra referència: 1972/105/2.

56. Localitzada recentment a Barcelona, fou portada a Feriarte de Madrid en la seva ix edició, el 1985. La premsa del moment la presentava com a element destacat sota la descripció «papelera de viaje en nogal y taracea, estilo mozárabe, del siglo xv, cuyo precio son 600.000 pesetas».

57. Agraïm a Josep Capsir, de l'Àrea de Col·leccions i Recerca del Museu del Disseny de Barcelona, les atencions per poder estudiar aquesta peça.

58. Josep Mainar (1976), *El moble català*, op. cit., p. 78. Vegeu-la també a María Paz Aguiló (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 317, on no s'entra en la problemàtica observada anys enrere per Mainar.

59. El segell, gravat al foc, diu: «Restauracion de Antigüedades de M. Sastre. Puertaferrisa 15, Barcelona».

60. És aquí on María Paz Aguiló (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 317, afina que les escenes de caça i els elements vegetals que decoren les vistes de poblacions remeten a exemples que s'ubiquen a la ciutat de Coburg, vers 1620. Mainar suggeria en canvi una manufactura catalana que prenia per model uns gravats holandesos (*Venationis, piscationis, et aucupii typi. Joes Bol depingebat. Philip. Galleus excudebat*. Anvers, 1582), que nosaltres no compartim més que per referents iconogràfics de caça i pesca propis d'un gust i d'un moment a tot Europa, passat ja el primer manierisme.

61. Per exemple, l'escriptori de col·lecció Torelló Viticultors de Barcelona.

62. Hom trobarà aquesta informació arreu, especialment en qualsevol monografia sobre la catedral.

63. Presentada per Manuel Casamar (2006), a *La Col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València. Volum II: Escultura i Arts Decoratives*, València, Generalitat Valenciana, p. 510-511.

64. Ricardo Santarrufina (2014), «Los Próxita: Un linaje de origen napolitano en el reino de Valencia», a *Estudis: Revista de Historia Moderna*, 40, València, Departament d'Història Moderna de la Universitat de València, p. 237-254. Tampoc gosaríem descartar del tot que es tractés de l'escut dels Torres d'Aguilar, atès que les armes dels Milà deurien presentar l'ocell en actitud de volar, no pas amb les ales obertes. En aquest segon cas, el castell concretament de Berenguer Martí de Torres II (1439-1507), fill de Berenguer Martí de Torres I i d'Úrsula Aguilar. O, més aviat encara, de Jaume García de Aguilar i Amalrich, conegut com a Berenguer Martí de Torres de Aguilar I (ca. 1476-1543), casat amb la seva tia Isabel Juan de Torres, hereva de l'anterior. El 1507 fou jurat de València i tot seguit creà el llinatge que a partir d'aleshores posseiria la vila d'Alaquàs, on inicià la construcció del conegut castell palau d'Alaquàs. Segons sembla, era un dels personatges més rics del Regne de València. Aquestes armes es reprodueixen a la segona part de la Crònica de Martí de Viciana, publicada el 1564, foli xxiii. De totes maneres, la nostra primera opció concorda amb Casamar i els Pròixida – del Milà.

65. Artur Ramon (2022), «Bargueño. Catalonia, 16th century: Walnut and mahogany carved wood», a *Tefaf Maastricht 2022 - Artur Ramon Art*. Catàleg a la web. <https://www.arturamon.com/wp-content/uploads/2022/06/TEFAF2022-Highlights-Artur-Ramon-Art.pdf> [consulta: 20/09/2022].

66. Armorial mal anomenat de *Bernat de Llupià* (ca. 1530-1545), Biblioteca de Catalunya, ms. 698, vol. ii, folis 120v.-121r. Foli 120v.: *De Olzinellas. Porta or ·iij· olzines de sínoble. Aquest passà ab lo rey en Martí en Valènssia en cartes ·xiij·*. Foli 121r.: *De Olzinelles, és del vagariu de Balaguer*. Armorial de Jaume Ramon Vila, Biblioteca de Catalunya, ms. 2319, volum ii, p. 81-82. *Olzinellas. Lo camper de or, 3 alzines de sínoble, en triàngol*. Vegeu també Martí de Riquer (1983), *Heràldica catalana. Des de l'any 1150 al 1550. 2 volums*, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, vol. i, p. 271 i vol. ii, p. 418. A. i A. García Carraffa (1968), *El solar catalán, valenciano y balear*, Sant Sebastià, Librería Internacional, volum iii, làmina 18, núm. 42. Olzinelles, de Lérida; p. 202-203: «Olzinelles (u Olcinellas, o Ulcinellas, u Oncinellas, o Doncinellas, o Dolzinellas). Procede de Cataluña este apellido. Es muy antiguo y noble. Tuvo su solar en la ciudad de Lérida y de ese solar se derivaron las ramas que crearon nuevas casas en la vegueria de Balaguer y en Urgel, pertenecientes a la provincia de Lérida, en la ciudad de Manresa, de la provincia de Barcelona y en Tamarit, en la provincia de Tarragona. El caballero Gaspar de Oncinellas, natural de tamarit, era diputado en 1602. […] Armas. Los Olzinelles de Léria traían: De oro, tres encinas de sinople, arrancadas y puestas en triángulo. (Escudo 42). Los de Urgel y Manresa: De oro, con las tres encinas de sinople puestas en situación de faja y entrelazadas, o sea, con las copas unidas (Escudo 43. El caballero Gaspar Oncinellas usó: De oro, tres encinas de sinople, puestas en triángulo».

67. Arxiu Capitular de Lleida. Actes capitulars, volum 57 (1506-1512), folis 128v., 133v.-135r. (17 de desembre del 1508 a 9 de gener de 1509).

68. AA. DD. (2015), *Els llibres de l'ànima de la Diputació del General de Catalunya (1493-1714): Volum 1*, Barcelona, Institut d'Estudis

Catalans, p. 131, Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, XCIX/1: «[Diputats] eclesiàstichs [per] Tortosa […] A III del mes de desembre any MDXX, per mort del dit micer Sanxo Asquera, fou ensaculat per deputat mossèn Stheve Dolzinelles, canonge de Leyda. / A VII del mes de desembre any Mil DXXVI, per mort del dit mossèn Steve Dolzinelles, fonch ensaculat concordablament mossèn Dionís Carcassona, canonge de Leyda. […]».

69. Martí de RIQUER (1983), *Heràldica catalana*…, op. cit., p. 213: «El lleó heràldic és vertical, i apareix aixecat sobre la pota posterior esquerra i alçant les altres tres en actitud d'atac; té el cap de perfil, amb dents i llengua visibles, així com les urpes de les quatre extremitats, i porta la cua alçada i amb nusos i flocs de pèls. […] La posició del lleó heràldic, vertical i amb el cap de perfil, és dita rampant des del segle XIII, però com que en aquest animal és la normal no cal indicar-ho, de manera que de fet en heràldica no s'hauria de dir mai "lleó rampant"».

70. El mateix RIQUER (1983), *Heràldica catalana*…, op. cit., volum I, p. 213, ja deixa clara la seva abundància dient que «[…] el lleó és el rei dels animals, com apareix al *Libre de les bèsties* de Ramon Llull. Això fa que no sigui gens estrany que el lleó aparegui al 15 % dels escuts medievals i que, per tant, constitueixi l'animal més freqüent en l'heràldica; si be entre els 600 escuts catalans enregistrats al present llibre només 43 porten lleons, i això fa un 7,16 %».

71. Armorial mal anomenat de *Bernat de Llupià* (ca. 1530-1545), Biblioteca de Catalunya, ms. 698, volum I, foli 69r. (duc de Sessa), foli 75r. (comte de Campobasso), foli 76r. (comte de Montorio), volum II, foli 82r. (Erill, Ribelles), foli 98r. (Camós, Lena), foli 128 (Carcassona), foli 131 (Peguera, tot i que el lleó va coronat) o foli 162r. (comte de Feria). Armorial de Jaume Ramon Vila, Biblioteca de Catalunya, ms. 2319, volum I, pàgines 43 (duc de Pastrana), 119 (Belloch), 163 (Camós), 169 (Carcasona), 203 (Castell de la Tallada, Canet), 283 (Fivaller) i 375 (Lena); volum II, pàgines 151 (Queralt), 189 (Rabollet), 191 (Ribelles), 345 (Valldaura) i 363 (Xamar).

72. Segons María Paz AGUILÓ (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 265, núm. 176. Trobem també unes dimensions lleugerament diferents, de 54,9 cm × 110 cm × 35,6 cm, a AA. DD. (2020), *Decòrum: Vestir la casa per a l'ocasió*, Sílvia CARBONELL i Mónica PIERA (coords.), Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil. La nostra comprovació in situ ens ratifica les donades per Maria Paz Aguiló.

73. Miquel Àngel ALARCIA (2017), «Una aproximación…», op. cit., p. 39. També s'hi mencionen Assumpta ESCUDERO i Josep MAINAR (1976), *El moble català*…, op. cit., p. 114; María Paz AGUILÓ (1993), *El mueble en España*…, p. 265 (núm. 176); Carme AIXALÀ i Lídia FONT (2012), «La peça en el seu entorn. El moble del segle XVI al Monestir de Pedralbes», a *El moble del segle XVI: moble per a l'edat moderna*. Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble / Museu del Disseny de Barcelona, p. 58-59, i *Decòrum*, op. cit.

74. N'hi ha prou amb consultar María Paz AGUILÓ (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 265-276, i hom trobarà diversos exemplars que tenen altes probabilitats de ser catalans. També la que es conserva a Pedralbes (MMP 115.329, Carme AIXALÀ i Lídia FONT (2012), «La peça en el seu entorn…», op. cit., p. 59), peça fascinant, sense altra decoració que les motllures i amb una gradació del nombre de calaixets del sector central que va dels cinc als dos en quatre registres horitzontals.

75. María Paz AGUILÓ (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 265, núm. 176 i 177.

76. Vegeu-ne l'inventari a <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900226643> [consulta: 02/09/2023]. Se la qualifica de «Tipico cassone dell'Italia settentrionale (Lombardia ?) rivestito da formelle intarsiate a motivi geometrici secondo un gusto per la decorazione fitta e distribuita su tutti i lati del mobile caratteristica dell'artigianato lombardo del secondo Quattrocento. La datazione del cassone in esame può spingersi forse ai primi decenni del Cinquecento, per la presenza dello stemma Chigi, arricchito delle insegne dei Della Rovere, concesse ad Agostino Chigi da papa Giulio II nel primo decennio del XVI secolo».

77. Casto CASTELLANOS (2012), «Arcas y arquetas españolas…», op. cit., p. 87, figures 27 i 28, i Casto CASTELLANOS (2017), «La taracea en bloque…», op. cit., p. 30, figura 25.

78. Segons Conte G. GUELFI CAMAJANI (1921), *Dizionario Araldico*, Milà, Ulricho Hoepli, p. 665, «Chigi (Roma). Di rosso al monte di 6 cime d'oro, sormontato di una stella di 8 raggi dello stesso».

79. «I Chigi, antica famiglia senese di mercanti, acquistarono il titolo di nobili nella persona di Lorenzo, trisavolo del C., che sedette in concistoro nel 1377. Divenuto pontefice Giulio II, la Signoria di Siena, ricordando che Francesco Della Rovere -il futuro Sisto IV- era stato per diversi anni lettore di teologia nello Studio senese e antico proprietario della villa della Sugara, cercò di dimostrare che la famiglia Della Rovere aveva avuto le sue origini in Siena. Decise quindi di donare al nuovo pontefice quelle tenute che allora appartenevano per una parte ad Alessandro Saracini e per l'altra ai Chigi, i quali cedettero subito la loro quota ad un prezzo molto basso. Giulio II gradì particolarmente il magnifico dono e per riconoscenza ai Chigi, nel 1509, concesse loro di fregiarsi dello stemma della famiglia Della Rovere e rilasciò loro "patenti" in teologia, filosofia, medicina e giurisprudenza.» Vegeu <https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-chigi_(Dizionario-Biografico)> [consulta: 04/09/2023]. També se'ns aclareix encara amb més precisió: «In fact, Julius, Agostino's greatest protector, had adopted the banker into the Della Rovere family in 1509, a connection publicized in the Villa Suburbana by a large gilt Della Rovere stemma on the ceiling of the east (entry) loggia. Thus Julius Caesar had again adopted Augustus. The bull of adoption is found in B.A.V., Archivio Chigi 3666, int. 3; cf. the seventeenth-century copy in B.A.V., Archivio Chigi 11446, fols 3Ir-36r, allowing the Chigi brothers Agostino and Sigismondo to quarter their arms with the Della Rovere in perpetuity, to legitimize bastards, contract marriages, confer degrees in theology, law

and medicine, while naming them Counts Palatine, public notaries and judges (Iudices Ordinarios). […] Furthermore, the value of a Della Rovere stemma was greater during the reign of Julius, who died in 1513, than during that of his successor Leo X […]. Under Leo, Agostino Chigi's patronage took another, distinct, Tuscan emphasis». Vegeu Ingrid D. Rowland (1984), «Some Panegyrics to Agostino Chigi», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 47, p. 194-199.

80. La raó que donem és que hi encaixa d'una manera anòmala, per barroera, impròpia d'un taller que ha fet un moble d'aquestes característiques.

81. Vegeu l'inventari a <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900284819> [consulta: 04/09/2023].

82. Són les que trobem al faristol de Pedralbes o a la caixa *de gros*, que Castellanos qualificà encertadament com a deutors de la influència dels Canozi da Lendinara, i encara també les trobem, per exemple, als cors de Cremona (Giovanni Maria Platina, 1484) i Alba (Bernardino Fossati, 1512-1517).

83. Per exemple, recorden molt les del ja abans esmentat Federico da Montefeltro, duc d'Urbino, encara que als escuts de la caixa hi manca l'àliga negra que va damunt la banda daurada superior. Essent dues les representacions heràldiques que ometen aquest element zoomòrfic, i veient com l'escriptori Orts i Bosch incorpora ocells embotits sobre massís, creiem que no es pot vincular aquest moble amb la cort d'Urbino.

84. Armorial mal anomenat de *Bernat de Llupià* (ca. 1530-1545), Biblioteca de Catalunya, ms. 698, vol. ii, folis 91v.-92r. Foli 91v.: «D·en Fonollar. Porta banda de or y sabla en VIIIIº pesses. Aquest també fonch en companyia del rey en Jauma quant passà en Roma». A. i A. García Carraffa (1968), *El solar catalán*…, op. cit., volum ii, làmina 24, núm. 30, Fenollar, p. 184-185: «Fenollar (o Fonollar). Linaje de Cataluña. Pasó a Valencia, donde fundó nueva casa, de la que fue I. Gaspar Fenollar, natural de Valencia, que casó con doña Magdalena Sanz, y fueron padres de II. Francisco Fenollar y Sanz, natural de Valencia, que contrajo matrimonio con doña Francisca de Próxita, y tuvieron por hijo a III. Francisco Fenollar y Próxita, natural de Valencia, y caballero de la Orden de Santiago con fecha 24 de marzo de 1645. ARMAS. De oro, con cuatro bandas de sable. (Escudo 30). Otros pintan el campo de plata, con cuatro bandas de sable. […] Garma y Durán y Piferrer dicen que ostentaron también: Escudo bandado de ocho piezas de oro y sable, cuatro de cada esmalte».

85. Vegeu <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/bernat-fenollar> [consulta: 05/09/2023].

86. Claudio Paolini (2002), *Il mobile del Rinascimento: La collezione Herbert Percy Horne*, Florència, Edizioni della Meridiana, p. 63-65.

87. Claudio Paolini (2002), *Il mobile del Rinascimento*…, op. cit., p. 31, per veure'n l'estat lamentable després de la riuada.

88. Ibídem, p. 60-63.

89. Casto Castellanos (2012), «Arcas y arquetas españolas…», op. cit., p. 87.

90. Casto Castellanos (2017), «La taracea en bloque…», op. cit., p. 33. Cal dir, però, que Castellanos parlava solament dels escriptoris de Pedralbes i del que hi ha al Museu Nacional d'Arts Decoratives de Madrid, CEO1124, ambdós clarament hispànics.

91. Ibídem, p. 33.

92. Miquel Àngel Alarcia (2017), «Una aproximación…», op. cit., p. 37.

93. Ibídem, p. 39.

94. Ibídem.

95. Casto Castellanos (2012), «Arcas y arquetas españolas…», op. cit., p. 87.

96. Eulàlia Anzizu (1897), *Fulles històriques*…, op. cit., p. 132-133, i Josefina Planas (2005), «Llibres de cor», a *Pedralbes: Els tresors del monestir*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura i Museu d'Història de la Ciutat, p. 136-147. Es tracta dels volums MMP 150.203, MMP 150.204 i MMP 150.205, tots amb les armes de Maria d'Aragó a les orles que els embelleixen. El quart, MMP 150.206, porta les armes de la mateixa abadessa i també l'escut de Montserrat, encara que el pintor miniaturista sembla que és un altre.

97. Josefina Planas (2005), «Llibres de cor»…, op. cit., p. 144-147.

98. Eulàlia Anzizu (1897), *Fulles històriques*…, op. cit., p. 132-133.

99. Ibídem, p. 117-128.

100. Joaquim Garriga (1994), «Caixa de nuvi»…, op. cit., p. 217.

101. El contacte amb Montserrat devia comportar una potent reforma litúrgica i nombroses entregues de llibres manuscrits encaminats a tal fi: hem trobat que el cantoral MMP 115.206 porta, al foli xvi vers, un reforç de pergamí a la cantonada on es llegeix el colofó d'un *Kalendari o Martirologi* copiat —com els cantorals MMP 115.201 i 115.202— també a Montserrat amb permís de l'abat Pere de Burgos i a petició de l'abadessa Teresa de Cardona. Aquest martirologi porta la data de 1531.

102. Carme Aixalà i Lídia Font (2012), «La peça en el seu entorn…», op. cit., p. 51.

103. Assumpta Escudero i Josep Mainar (1976), *El moble català*…, op. cit., p. 118.

104. Per exemple, existeix una gran connexió entre l'escriptori de Pedralbes MMP 115.329 i alguns armaris coetanis del mateix monestir o de fora.

105. Casto Castellanos (1990), «El mueble del Renacimiento», op. cit., p. 67.

106. Així ens apareixen, per exemple, els escriptoris del Museu Lázaro Galdiano núm. inv. 2575 i 3356.

107. L'arquimesa de Pedralbes, MMP 115.268, fa 110 cm d'amplada; l'escriptori del Museu Lázaro Galdiano, de Madrid, inventaris 2575 i 2581, fa 112 cm. Els escriptoris d'aquest taller fan 120-123 cm.

108. Casto Castellanos (1990), «El mueble del Renacimiento», op. cit., p. 71.

109. Així tenen la part superior interna del cos els escriptoris atribuïts a Catalunya o a la zona catalanoaragonesa (Museu Lázaro Galdiano, inventari 2581, i Museu Arqueològic Nacional, inventari 52697). La denominació en forma de U no és nostra.

110. Carme Aixalà i Lídia Font (2012), «La peça en el seu entorn…», op. cit., p. 53-64. Només cal veure la peça de Pedralbes MMP 115.329, sense altra decoració que les motllures i la disposició del nombre de calaixets en gradació de dalt a baix. Per contra, l'escriptori de pinyonet de la col·lecció Mascort, de Torroella de Montgrí (45,5 cm × 80 cm × 36 cm), porta els calaixets totalment arrenglerats.

111. Claudio Paolini (2002), *Il mobile del Rinascimento*, op. cit., p. 64.

112. Casto Castellanos (1990), «El mueble del Renacimiento», op. cit., p. 69.

113. Segons Jaume Barrachina (1994), *El moble gòtic*…, op. cit., p. 39: «Els escriptoris eren molt freqüents; la seva mínima expressió era una tauleta vestida ("taulell cobert de drap de llana, blanc, per estudiar"). Quan es tractava d'un escriptori en el sentit estricte gairebé sempre anava compartimentat, a la part inferior, per a llibres i objectes; en aquest cas se'ls anomenava "scriptoris armari". Ocasionalment presentaven també calaixos laterals. Hi havia escriptoris amb rodes (no apareixen en els retaules) i plegables: la iconografia d'aquests mobles és riquíssima. Els escriptoris acostumaven a tenir com a complement un faristol, de sobretaula o de peu. Els de sobretaula podien ser giratoris i plegables. Associat a tot això hi podien haver també lleixes amb llibres; sembla ser que abans del segle xv era inconcebible guardar libres en lleixes, a l'aire; s'havien de guardar sempre tancats en armaris o cofres. De tota manera, de l'any 1430 recollim ja una citació que parla de prestatges a la manera moderna: "iiii posts llevadisses, abtes per a tenir libres". Hi ha iconografia d'aquests prestatges». Però el que mostra aquesta iconografia no es correspon amb el tipus de moble que estem comentant en el present estudi.

114. Tot i que tenim alguns exemples d'escriptoris amb els calaixos centrals superiors alineats, com el del Museu Lázaro Galdiano de Madrid inventari 2575 (María Paz Aguiló [1993], *El mueble en España*…, op. cit., p. 250, núm. 147, 95 cm × 53 cm × 38 cm) o el del Kunstgewerbemuseum de Colònia (María Paz Aguiló [1993], *El mueble en España*…, op. cit., p. 251, núm. 149), el més usual és que els calaixets alts del mig dels escriptoris siguin encavalcats com els maons d'una paret. Vegeu-ne els exemples que en publicà María Paz Aguiló (1993), *El mueble en España*…, op. cit., p. 250, núm. 148, i p. 251-258, núm. 151 a 162.

115. Es tracta del retaule que avui es conserva a la catedral d'Acqui Terme (Piemont) i que Francesco della Chiesa (qui residia a València els anys setanta del segle xv i va morir vers 1510) degué llegar a la seva ciutat nadiua. Vegeu el catàleg de l'exposició sobre Bartolomé Bermejo celebrada al MNAC i al Museu del Prado el 2018.

116. Lió, Bernat Lescuyer, 29 d'abril de 1521. Josefina Planas (2005), «Llibres de cor»…, op. cit., p. 140, dona la data incorrecta de 1526. MNAC, Biblioteca, Reg. 22.103. Inventari actual: 12-94779. Agraïm aquesta darrera dada a Joan Yeguas.

117. Josefina Planas (2005), «Llibres de cor»…, op. cit., p. 140.

118. Antonio de la Torre y del Cerro (1974), *Testamentaria de Isabel la Católica*, Barcelona, Vda. de Fidel Rodríguez Ferrán, p. 7.

119. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Miquel Riera, 337-10, plec de documentació diversa 1533-1545 (19 de novembre de 1533). Devem les notícies d'aquest paràgraf al buidatge realitzat pel Dr. Joan Bellsolell als arxius de protocols, de la Ciutat i de la Biblioteca de Catalunya.

120. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Jeroni Mollet, 342-45, plec d'inventaris i encants de 1530-1536 (20 de juliol de 1534).

121. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Notarial, I-20 (3 de juliol de 1500).

122. Arxiu Històric de la Biblioteca de Catalunya, 845 (18 de març de 1511).

123. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Lluís Carles Mir, 261-49, *Inventarium bonorum que fuerunt Magnifici Philipi de Ferraria, quondam, civis Barchinone* (26 de setembre de 1509).

124. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Notarial, I-12 (21 de gener de 1469). S'hi esmenta una arquimesa amb el seu peu, amb un escut a la taula amb les armes de serra que són tres caps d'àguiles, amb diverses escriptures amb papers volants que estaven en el caixons d'aquella i amb alguns llibres al peu dels que hi havia designats a l'inventari dels de misser Francesc Serra.

125. José Cabezudo (1956-1957), «Inventarios del siglo xvi (1516)», a *Archivo de Filología Aragonesa*, vol. 8/9, p. 203-209.

126. Jordi Bolòs i Imma Sànchez-Boira (2014), *Inventaris i encants conservats a l'Arxiu Capitular de Lleida (segles xiv-xvi)*, 3 vols., Barcelona, Fundació Noguera (sèrie Textos i Documents, núm. 52, 53 i 54), vol. iii, doc. 128, p. 1456.

127. Jordi Bolòs i Imma Sànchez-Boira (2014), *Inventaris i encants*…, op. cit., vol. iii, doc. 133, p. 1527.

128. Ibídem, doc. 142, p. 1613, 1623 i 1624.

129. Ibídem, doc. 145, p. 1649.

130. Ibídem, doc. 145, p. 1660. Es refereix, òbviament, a una *arquilla* o arqueta del tipus que hem comentat.

131. Ibídem, doc. 149, p. 1694.

132. Josep Mainar (1976), *El moble català*, op. cit., p. 78, on diu: «Confirmant una, almenys, de les fonts internacionals d'aquest tipus de moble, Felip III, en un edicte del 1603, privava l'entrada a Espanya particularment dels *cabinets* de Nuremberg. Els industrials catalans mentrestant no restaven passius, car, si bé importaven materials per

ornamentar llurs mobles, cuitaven també a exportar-los així mateix per via marítima. Segons escriu Pere Gil el 1600, després d'esmentar que a Catalunya es fan bufets i taules per a menjar, llits de camp, cadires de repòs i de totes maneres, afirma: "Ayxi mateyx se fan Cayxas y Archimesas obradas ab llavors a las mil maravellas: las quals y també las cadiras són aportadas de Barcelona per mar a moltas parts d'Espanya, França, e Italia: y són de molta valor y ab iusta rahó són estimadas y preciadas"».

133. María Paz Aguiló (1974), «Muebles catalanes del primer tercio del sigo xvi», a *Archivo Español de Arte*, núm. 187, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 249-271 (p. 251): «Pese a las ordenanzas existentes, surgieron rivalidades entre los gremios de diferentes ciudades del Reino. Así, en 1482 los carpinteros valencianos prohiben que los "caixiers" de Barcelona entren en Mallorca, decreto no efectivo, que suscitó la aparición en Valencia de una ley prohibiendo la importación de carpintería de Cataluña». La citació és de Tramoyeres (1889), p. 122, encara que hi hauria de posar «p. 291». Allí realment se'ns diu: «En 1482, prohibieron la introducción de cajas labradas procedentes de Barcelona, diciendo "que tan buenas se hacían en Valencia como en aquella ciudad". No debió de dar grandes resultados la anterior prohibición, por cuanto en 1497 se lamentan de que llegasen a Valencia cajas y demás objetos de carpintería fabricados en Castilla, Cataluña y otros puntos, pohibiéndose de nuevo su introducción y venta en todo el término jurisdiccional del gremio». La font ha de correspondre amb el capítol xiii de les ordinacions gremials dels fusters de 1482 que es conservaven a l'arxiu del gremi a finals del segle xix i que avui haurien de ser a l'Arxiu del Regne de València. No coneixem la raó per la qual Aguiló hi feia aparèixer Mallorca.

134. Raffaele Casciaro (2013), «Giuliano da Maiano…», op. cit., p. 102.

https://doi.org/10.5565/rev/locus.529 LOCVS AMŒNVS 22, 2024 87 - 122

Joan Gentilhom de Borgonya i el seu Pseudo (Joan Bigorra?)

Joan Bosch Ballbona
Universitat de Girona
joan.boschb@udg.edu
https://orcid.org/0000-0002-0787-9850

Rafael Cornudella
Universitat Autònoma de Barcelona
rafael.cornudella@uab.cat
https://orcid.org/0000-0003-4372-1759

Recepció: 05/09/2024, Acceptació: 13/10/2024, Publicació: 24/12/2024

Resum

L'aparició en el comerç antiquari de tres taules d'època renaixentista, un *Sant Hipòlit,* una *Anunciació* i una *Nativitat*, que s'han vinculat al pintor Joan de Borgonya, i la seva adquisició per part de col·leccions públiques, ens ha incitat a revisar, actualitzant-la amb alguna nova atribució, la intensa trajectòria i l'atractiva personalitat pictòrica d'aquest sempre intrigant «Johannes de Burgunya pictor civis barchinone». Sobretot perquè els dos autors d'aquest estudi coincidim a considerar que les esmentades *Anunciació* del MNAC i *Nativitat* valenciana no sembla que hagin sortit de la seva mà i que, en canvi, serien creacions d'un mestre diferent, tot i que li era molt proper: un nou pintor que per nosaltres també hauria realitzat la *Nativitat* d'Estanyol, conservada al Museu d'Art de Girona; una inèdita *Mare de Déu amb sant Joanet*, de la Walker Art Gallery de Liverpool, i, sobretot, la taula *Mare de Déu amb el Nen i sant Joanet*, del MNAC, que molta historiografia ha tendit a considerar un treball emblemàtic de Joan de Borgonya i que aquí proposem distanciar de la seva mà per convertir-la, significativament, en la pedra de toc per a la «invenció» d'una nova personalitat pictòrica.

Paraules clau:
Joan de Borgonya; Renaixement; pintura; Catalunya; Joan Bigorra; pintura dels inicis de l'època del Renaixement a Catalunya

Abstract

Joan Gentilhom de Borgonya and his Pseudo (Joan Bigorra?)

The appearance on the antiquarian market of three Renaissance-era panels – a *Saint Hippolytus*, an *Annunciation*, and a *Nativity* – that have been linked to the painter Joan de Borgonya, and their acquisition by public collections has prompted us to review and update with some new attributions, the intense artistic career and attractive pictorial personality of the ever-intriguing artist "Johannes de Burgunya pictor civis Barchinone". However, the two authors of this study are in agreement that the *Annunciation* in the MNAC and the Valencian *Nativity* do not seem to be the work of de Borgonya, and instead of a different master, albeit one very close to him: namely, a new, previously unknown painter active in Catalonia in the third decade of the 16th century, who, in our opinion, would also have painted the Estanyol *Nativity* in the Girona Art Museum, an undocumented *Madonna with Saint John* in the Walker Art Gallery in Liverpool, and, particularly, the *Madonna and Child with Saint John* in MNAC, which most art historians have tended to consider to be an emblematic work by Joan de Borgonya but which we propose here is not by that artist, and instead, significantly, is the touchstone for the "creation" of a new artistic figure.

Keywords:
Joan de Borgonya; Renaissance; painting; Joan Bigorra; Catalonia; Early renaissance Painting in Catalonia

© dels autors

L'aparició en el comerç antiquari de tres taules d'època renaixentista, un *Sant Hipòlit*, una *Anunciació* i una *Nativitat*, que s'han vinculat al pintor Joan de Borgonya, i la seva adquisició per part de col·leccions públiques —les dues primeres, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), i la darrera, ben recentment (2023), el Museu de Belles Arts de València (MBAV)— ens ha incitat a revisar, actualitzant-la amb alguna nova atribució, la intensa trajectòria i l'atractiva personalitat pictòrica d'aquest sempre intrigant «Johannes de Burgunya, pictor, civis Barchinone, filius Johannis de dos Puncts, quondam argenteri civitatis de Stras Borch en Alamanya». Sobretot perquè els dos autors d'aquest estudi coincidim a considerar que, deixant de banda la pintura del sant, que és una obra seva ben documentada provinent d'Arenys de Lledó, les esmentades *Anunciació* del MNAC i *Nativitat* valenciana no sembla que hagin sortit de la seva mà i que, en canvi, serien creacions d'un mestre diferent, tot i que li era molt proper: un nou pintor fins ara desconegut, actiu a la Catalunya de la tercera dècada del segle XVI, que per a nosaltres també hauria realitzat la *Nativitat* d'Estanyol conservada al Museu d'Art de Girona, una inèdita *Mare de Déu amb sant Joanet*, a la Walker Art Gallery de Liverpool, i, sobretot, la taula *Mare de Déu amb el Nen i sant Joanet* (més coneguda per la *Mare de Déu del mico*), del MNAC, que molta historiografia ha tendit a considerar un treball emblemàtic de Joan de Borgonya i que aquí proposem distanciar de la seva mà per convertir-lo, significativament, en la pedra de toc per «inventar» una nova personalitat pictòrica, reprenent i aprofundint en una vella proposta de Diego Angulo[1].

Primera part: Joan de Borgonya, essencial

Ja que la presència de Joan de Borgonya és imprescindible en aquesta causa, convé que provem de caracteritzar-ne el llenguatge pictòric, una tasca facilitada per l'antecedent de les magistrals anàlisis que Joaquim Garriga va dedicar-li, per bé que ell estava entre els convençuts que era l'autor de la *Verge amb el Nen i sant Joanet* (MNAC). Convindrà també recapitular-ne la trajectòria coneguda, ni que sigui a tall de resum, ja que, sorprenentment, a dia d'avui no se'n troba cap de prou completa, ni les gairebé exhaustives de Joaquim Garriga, l'especialista en l'autor i qui l'ha llegit millor. Bàsicament perquè hi sol faltar l'esment de l'activitat desenvolupada durant l'etapa en què el mestre devia arribar a la Península i s'instal·là a la ciutat d'Oriola, coneguda gràcies a la recerca documental d'Agustín Nieto (1984), ampliada darrerament per Elsa Espín (2022). Aquest segment de la seva vida l'haurem de recapitular amb un cert detall, perquè ofereix les primeres notícies documentals conegudes sobre el pintor, les que n'il·luminen l'estada a Oriola posant de manifest que ja hi residia anteriorment al 5 de maig de 1496 —molt abans de les dates que es conjugaven en els estudis que se li havien dedicat des de Catalunya— i que hi va romandre fins al 17 de juny de 1502, com a mínim.

La fita del 1496 l'assenyala la documentació relativa a la primera obra del borgonyó que ens consta a la Península, el retaule de la Mare de Déu del Roser de la catedral de Sant Salvador d'Oriola, contractat juntament amb un Bernad Belarbre (o Bernad Ballarbre, com se'l cita en un document de 1502) que hauria mort tot just iniciats els treballs[2]. Per aquest motiu, el dia 5 de maig de 1496

es convocava una valoració econòmica de la feina realitzada abans de morir en la qual havien d'intervenir els mestres P. Francisco de Flores i Andrés de Bustamante, pintors de Múrcia, i Martín Ruiz, d'Oriola, que van considerar que de la feina compromesa només se n'havia realitzat una sisena part. El 17 de juny de 1502 l'obra devia estar gairebé acabada, ja que Joan de Borgonya signà una àpoca a l'administrador de la capella per l'entrega de 132 ducats d'or de remuneració que incloïen 7 ducats per les millores introduïdes en la comanda original i es comprometia a enllestir el projecte en quatre mesos, ja que s'estava traslladant a València[3].

La previsió d'aquell moviment del taller també va requerir que el mateix dia «mestre Johan de Burgunya, pintor» i la seva sogra, ««na Praxedis, muller quondam de mestre Antoni Mateu, guanter […] vehins de la ciutat de Oriola», s'acordessin amb els síndics de Guardamar per fer una visura d'allò que el mestre havia arribat a pintar al retaule dedicat a la Mare de Déu per a la parroquial que tenia contractat i que devia témer no acabar, malgrat la col·laboració del mestre Joan Marcelles, comprometent-se a restituir «tot ço e quant ell haurà [re]but de demasia si no acavara de pintar lo dit retaule»[4].

Potser aleshores Joan de Borgonya ja gaudia d'una condició econòmica confortable, a l'alçada del qualificatiu de «gentilhom» que de vegades n'acompanyarà el nom en alguns documents signats anys més tard a Barcelona o a Girona. Si fos així, s'entendria millor que el 31 de novembre de 1496 es trobés en condicions d'afrontar les costes del patronat d'una capella de la catedral, la de Sant Antoni i de la Mare de Déu de Montserrat, un àmbit que, a més, es comprometia a decorar, pintant-hi el retaule, la volta, de blau i estels i posant-hi la reixa[5]. Tanmateix, el 6 de juny de 1502 hi renunciava, perquè «lo dit Mestre Johan no ha tengut facultat ne possibilitat de complaure ab lo dit venerable capítol les coses concordades e pactades», entre elles la fàbrica del retaule que el nou patró de l'ambient, el notari Francesc Pérez, s'obligava a encarregar[6].

Era l'espai que havia triat per enterrar-s'hi, amb la «muller e fills quant deu volent premra muller», una dada reveladora que a finals del 1496 encara no s'havia casat[7]. Però no trigaria a fer-ho, perquè l'11 de juny de 1499 consta que té esposa en l'acta notarial de fundació de dos aniversaris que pagaria, diu el text, gràcies als 20 sous d'un cens perpetu que rebia sobre la casa de dona Pràxedes, la seva sogra. Curiosament, però, no sabrem el nom de la seva esposa, Dionísia, fins que en resseguim les pistes documentals que va deixar la seva estada al Principat[8].

La renúncia al patronat també devia tenir alguna relació amb aquella previsió d'abandonar Oriola per viatjar a València expressada en el document de 17 de juny de 1502. I la datació de tot plegat resulta coherent amb l'afirmació de Miguel Falomir: «Hoy podemos asegurar que Burgunya residió en Valencia al menos entre 1503 y 1505, como lo demuestra el pleito que durante esos años sostuvo con el gremio de armeros de la Ciudad por la pintura de dos retablos con destino a la capilla que, bajo la advocación de San Martín, tenian éstos en la catedral de Valencia»[9]. L'autor es refereix al plet de l'any 1505 provocat per les desavinences entre ell i el gremi dels armers, culminat amb la rescissió dels pactes signats el 27 de juliol de 1503 per la pintura del retaule de la capella de la corporació a la seu, a causa del desacord sobre el valor dels treballs i del retard a l'hora d'enllestir-los[10].

De l'etapa valenciana se n'han documentat dues feines més: la decoració pictòrica d'alguns ambients del palau valencià d'Alfons d'Aragó, bisbe de Tortosa, en concret una sanefa amb figures masculines i femenines per als sostres dels estudis i les sales principals[11], com també les pintures del retaule de la capella d'Enric d'Íxer, senyor de la vall de Xaló, al monestir de l'orde dels predicadors de la ciutat (1507), on representaria «un Juhí Final ab lo Parahís e lo exercici de la istòria», al centre, flanquejat per dues taules amb «la ymatge o personatge del benaventurat sent Jayme de personatge gran, e de la altra part sent Johan Batist», a més de diverses efígies de sants per al bancal («Nostre Senyor Déu en la casa de mig, en l'altra la Verge Maria, en l'altra sent Johan Evangeliste, en l'altra sent Ffrancesch, en l'altre sent Pere, en l'altra sent Pau en l'altra, sent Anthoni») i, per últim, als guardapols, combinades amb tres aparicions de l'heràldica del promotor, les de «Déu lo Pare; aprés, discorent aldaredor, sent Onoffre, sent Jeroni, santa Maria Magdalena, santa Catharina de Siena, santa Margarita, santa Bàrbera, sent Sabastià, sent Stheve, sent Andreu, sent Vicent Fferer»[12].

Curiosament, els únics treballs conservats de la seva activitat valenciana són sis pintures que van pertànyer a un retaule de Sant Andreu que havien passat per l'antiga església del Miracle, que actualment conserva la catedral —*Pentecostès, Miracle de l'incendi apagat, Miracle dels gossos diables de Nicea, Miracle del jove ressuscitat, Miracle dels seguidors ofegats, Miracle de la dona diable i el bisbe*— i que Diego Angulo i Chandler R. Post li van assignar per atribució, tot i que aquells dos autors encara no en coneixien el nom exacte, atès que el primer l'anomenava «Porta» i pel segon era «The Sant Felix's Master»[13]. A més, Post la defensava amb especial convicció —«it would be an insult to the reader's own powers of perception to itemize what he can at once see for himself, the countless points of indissoluble

contact between the panels of St. Andrew and the painter's» other works»— i amb absoluta raó, fins al punt que aquest cicle s'ha sedimentat còmodament en la historiografia posterior i es considera —el considerem— una excel·lent pedra de toc per caracteritzar el llenguatge pictòric de l'autor[14].

Des del 21 de desembre de 1510 Joan de Borgonya consta documentalment a la ciutat comtal, quan contractava amb Nicolau de Credença —que s'ocuparia del daurat— un retaule per a l'església del monestir de Santes Creus —molt probablement el de Santa Magdalena[15]. Més endavant hi contractaria, també, els retaules majors de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona, encara amb Nicolau de Credença (1512-1520), continuant els treballs que Joan Barceló deixà inacabats en marxar a Sardenya[16], de Sant Sebastià de l'església de Sant Bartomeu de Sitges (1517)[17]; de Nostra Dona per a l'església de Sant Feliu d'Alella (1523), la parròquia de l'ardiaca Lluís Desplà[18], i de Santa Maria de Capella (1525), que la mort li impediria començar[19], a més de les portes del major de l'església del monestir de Sant Bartomeu de Bellpuig d'Urgell (1517)[20]. També va realitzar el cartró del vitrall dels Tres Reis i les quatre Sibil·les de la catedral de Barcelona (1513)[21], una sèrie de dibuixos amb «istories» per a brodats per a dues capes pluvials destinades a la capella del Palau de la Generalitat (1524)[22]; la decoració dels respatllers del cor de la catedral de Barcelona amb els escuts heràldics dels cavallers del Toisó d'Or (1518)[23], i la de la capçalera de l'església del convent de Santa Caterina (1521), que incloïa el daurat i el policromat de les imatges dels sants Pere i Pau i la «restauració» de la policromia d'«aquells vuuyt personatges ab lo Jesús los quals son en lo sepulcre de la dita sglésia»[24].

Sembla que només s'absentaria de Barcelona algunes temporades per freqüentar Girona i residir-hi entre els anys 1515 i 1525, ocupat amb la pintura del grandiós retaule de l'església de Sant Feliu que havia començat el flamenc Perris de Fontaines, mort el 1518, i dels retaules de la capella de Santa Úrsula de la catedral (1520-1523), com també de l'altar major de Sant Cebrià d'Esponellà (1522), a més d'elaborar el disseny del vitrall de les Sibil·les executat pel vitraller Jaume Fontanet (1520)[25]. Però ignorem si també ho va fer per afrontar els treballs dels retaules majors de les esglésies d'Horta de Sant Joan i d'Arenys de Lledó, tot i que se sap que mestre «Johan lo Burgunyó, pintor» havia visitat el rector Lluís Amargós a Horta abans del de 1523, quan tots dos conjunts apareixen esmentats com a realitzacions de la seva mà en un procés que els jurats d'Arenys mantenien contra el marmessors de la causa pia d'aquell rector —que ho era d'Horta, Queretes i Arenys de Lledó—, a causa d'uns deutes relatius al retaule[26].

Joan de Borgonya devia morir a finals de 1525 a la seva casa del carrer de Regomir, segons la còpia del testament localitzat per Josep Maria Madurell, potser les dues propietats contigües que hauria provat de vendre l'any 1522, una casa «al costat de les cases de Joan Ferran, botiguer» i una altra d'adossada (?) «a les spatges de les prop dites cases et an aquellas contingudas stituades en hun alfondech de les voltes vers lo ribatge de la mar»[27]. El van enterrar al vas de la confraria de Sant Esteve de la seu de Barcelona, però fins al dia 26 de febrer de 1526 no se'n va publicar el testament redactat el 13 de març de 1523[28].

Aquelles darreres voluntats, i encara millor la còpia en pergamí que n'hem identificat, constitueixen la peça clau per establir els orígens del nostre pintor gràcies al decisiu encapçalament: «In Christi Nomine amen. Ego Johannes de Burgunya, pictor, civis Barchinone, filius Johannis de dos Puncts, quòndam, argenteri civitatis de Stras Borch en Alamanya et domine Elizabet eius uxor defunctorum, sanis per dei graciam mente et corpore disponens de bonis meis meum facio condo et ordino testamentum […]»[29]. Creiem llegir-hi clarament «Stras Borch» i no «Stragborg», de manera que nosaltres no tenim cap dubte sobre el vincle patern amb la capital alsaciana, ni tampoc, pensem, sobre les arrels borgonyones de la família, atès el cognom del nostre mestre i les variacions que presenta a la documentació coneguda i, especialment, aquell «lo Burgonyés» del contracte amb Enric d'Íxer.

Aquest posicionament s'enforteix si l'acostem al document inèdit d'una capitulació signada entre dos estanyers, «en Francesc Veres, stanyer, ciudatà de Barcelona, de una part, e Barthomeu Xandaler, stanyer de la vila de Digó del ducat de Burgunya, hara habitant en la vila de Perpinyà, de la part altra», que resolien «parar una botiga de stanyer» a la capital rossellonesa, en la qual el nostre mestre, «Johannes de Borgunya pictor» figura com a testimoni. L'aparent irrellevància d'aquest acord s'esvaeix de cop quan recordem que, al testament, el nostre mestre va preveure que, en cas de mort del fill i de les dues filles que tenia amb Dionísia, els hereus subsidiaris fossin «Nicholaum Xandeler et Johannam Xandeler et Claudam Xandelera, filias domine Caterine Xandelere, sororis et germane mee»[30], i, sobretot, quan ens plantegem la possibilitat que l'estanyer Bartomeu Xandeler fos el marit de Caterina i, per tant, cunyat del nostre pintor. Xandeler devia ser un cognom alemany, Schandler o Schandeler, que el notari transcrivia fonèticament. Si fos així, la seva procedència «de la vila de Digo [és a dir Dijon] del ducat de Burgunya» constituiria una nova prova —sempre indirecta, en som conscients— a favor de l'origen borgonyó del nostre pintor. A través de les cerques en línia podem verificar que

als segles XIX, XX i XXI el cognom Schandeler es concentra sobretot al ducat de Luxemburg i a la Lorena, la qual cosa ens situa a l'oest de l'Imperi i de l'àrea germànica, prop de l'Alsàcia. Però recapitulem. Tenint en compte: *a)* que el pare de Joan de Borgonya era oriünd, o almenys ciutadà, d'Estrasburg, a Alsàcia; *b)* que la seva germana s'hauria casat amb un estanyer de cognom germànic però resident a Dijon, i *c)* que el nostre pintor és anomenat generalment «de Borgonya» i alguna vegada «lo Burgonyés», podem presumir, en efecte, que Joan de Borgonya degué néixer a la Borgonya o com a mínim fou borgonyó d'adopció, malgrat que el seu pare era oriünd d'Estrasburg, o almenys va residir en aquesta capital alsaciana. A falta de més dades precises, de moment en podem presumir, doncs, uns orígens «burgundogermànics».

Dels aproximadament trenta anys de trajectòria intensa n'han quedat només, entre les obres documentades, el vitrall i el desplegament heràldic del cor de la catedral barcelonina, el cicle del retaule de Santes Creus, una part dels seus treballs a Girona —les sis pintures del major de Sant Feliu (ara MdA), la taula central del de Santa Úrsula de la catedral i el Calvari cimer del retaule d'Esponellà, tots dos conservats al MdA— i, per últim, cinc compartiments pertanyents al retaule major de l'església parroquial d'Arenys de Lledó, quatre dels quals encara són a la parròquia i un, com s'ha dit, va ser adquirit recentment pel MNAC. A més, queden records fotogràfics prou bons del retaule de Santa Úrsula de l'època que va ser reubicat al Santuari de les Olives, ja sense la taula central que es va quedar a Girona i que ara es pot visitar al MdA[31].

Però a tot això cal sumar-hi l'obra que li ha estat atribuïda de manera convincent, que ha generat consens entre els estudiosos i que s'ha anat sedimentant en la historiografia de l'autor. Hi figuren les esmentades sis taules de Sant Andreu per a l'església del Miracle exhibides a la catedral de València que cal considerar entre les seves millors expressions; el reliquiari de la Verònica del Tresor de la catedral de Girona[32]; el Sant Baldiri de Sant Joan de les Abadesses[33], i l'anomenat *Retrat de dama amb conill*, del Muzeum Keresztény d'Esztergom, firmat «opus Johannes Burgundi»[34], a més de dues taules d'una col·lecció particular de Barcelona, l'una amb una escena de flagel·lació i l'altra d'adoració d'un ídol pagà, que des d'Angulo s'han acomodat perfectament al seu repertori reconegut. Però la seva procedència incerta ha generat debat entre els estudiosos. Mentre que per a Chandler R. Post s'havien de llegir com una *Negativa de sant Andreu a oferir sacrificis a l'ídol i un Assotament de sant Andreu* i s'havien de vincular al cicle d'aquest sant conservat a València[35], per a Santi Torras i Joaquim Garriga representarien *Sant Bartomeu davant l'ídol* i *Flagel·lació de Sant Bartomeu*, i serien relíquies del retaule major del monestir de Sant Bartomeu de Bellpuig d'Urgell, del qual Joan de Borgonya —d'això, com s'ha vist, en queda constància documental— n'havia pintat les teles de les portes (1517)[36].

La primera interpretació té a favor la coherència de les pintures particulars amb l'hagiografia de sant Andreu i les diferències, tant entre l'assotament de sant Andreu per part de «vint e dos homens» respecte del «batre l'apòstol ab fusts» referit a Bartomeu[37], com, sobretot, entre els enfrontaments de cadascun dels dos personatges amb sengles ídols pagans, ja que només el del sant escorxat acabarà amb l'estrepitosa destrucció de la imatge i amb la fugida del diable que s'hi amagava. Però topa amb la discrepància de les seves mides (136 cm × 95,5 cm i 136,5 cm × 96 cm) respecte de les valencianes (143,5 cm × 87 cm) i amb l'exigència de considerar que haurien estat pintades a Barcelona i enviades a València, ja que, tal com va notar Angulo, a l'escena de l'assotament Joan de Borgonya dialoga amb el *Martiri de Sant Cugat*, d'Aine Bru (1502-1507), que hauria estudiat al retaule major del monestir benedictí un cop instal·lat a Barcelona[38]. Altrament, caldria convocar una hipòtesi més precària, recorrent a un parèntesi barceloní del mestre enmig de l'etapa valenciana o bé un parèntesi valencià enmig de l'etapa catalana. En canvi, la hipòtesi que estem davant de taules de dues procedències diferents, que justificaria la diferència de mides i que distingiria el grup valencià més primerenc del parell barceloní creat sota l'esmentat impacte del retaule major de Sant Cugat del Vallès, ens aboca a la incertesa iconogràfica, perquè, en no ser indiscutible que les dues pintures de la col·lecció privada il·lustrin episodis de la vida i el martiri de sant Bartomeu, s'afebliria molt l'opció de connectar-les a la peripècia del convent de Bellpuig que fa anys va documentar Santi Torras[39].

Menys coneguda, però igual de pertinent, és l'atribució de dos fragments de pintura sobre taula sortits al mercat antiquari de Barcelona (Galeria La Suite, subhasta de 3 de desembre de 2014), embolicats amb les desorientades atribucions d'«Escola espanyola del s. XVII» i d'«Escola flamenca del s. XVII-XVIII», que l'any 2014 van ingressar al Museu d'Art de Girona per adquisició de la Generalitat de Catalunya avalada amb un informe del professor Joaquim Garriga. L'un representa un home assegut, amb l'aspecte d'una autoritat antiga —a l'estil del tirà Rufí del retaule de Sant Feliu de Girona—, i a la fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas (clixé C-7765) consta que l'any 1913 formava part de la Col·lecció Carreras Candi de Barcelona[40]. I l'altre mostra el bust retallat de tres personatges

Figura 1.
Atribuït a Joan de Borgonya: *Sant Miquel arcàngel*. © l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

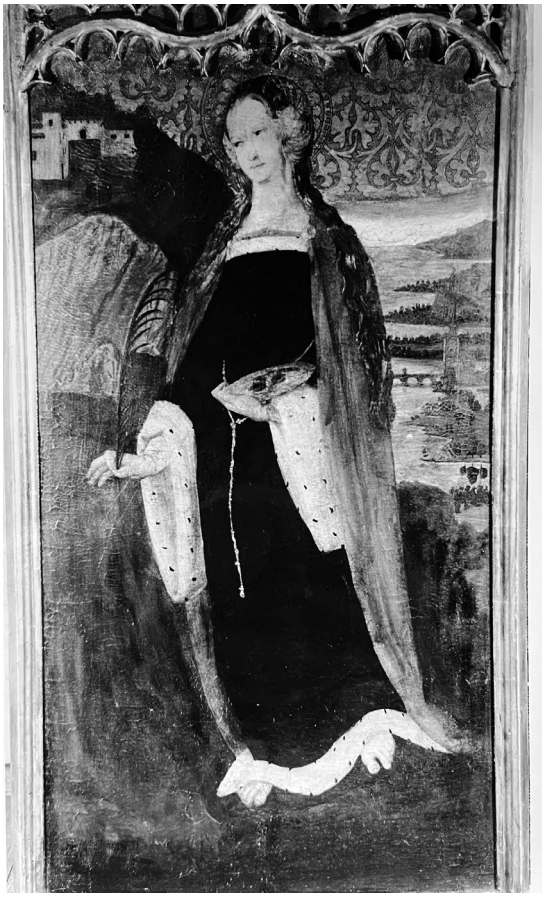


Figura 2.
Atribuïda a Joan de Borgonya: *Santa Llúcia*. Fotografia de l'arxiu Charles Sterling, Musée du Louvre, Département des Peintures.

masculins davant d'un fondal marí amb vaixell i també prové de la mateixa Col·lecció Carreras Candi, consignada igualment per una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas (clixé C-7765) de 1913. La caracterització fisiognòmica d'aquest reguitzell de figures i la seva reducció pictòrica —com la del vaixell enmig del mar— amb pinzellades ràpides i esbossades remeten clarament a l'estil de Joan de Borgonya[41].

També ha estat poc divulgada la del *Sant Miquel arcàngel* (figura 1), ara en una ubicació desconeguda (la fotografia que en tenim, de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, data de 1964 i la situa en una col·lecció privada de Madrid) que li va acostar Gudiol Ricart, pensant, potser, en la similitud entre l'ornament de la seva àmplia capa i la vestida per Rufí a l'empresonament de sant Feliu del MdA de Girona[42]. En canvi, són inèdites una taula amb una *Santa Llúcia* (figura 2) que hem conegut per una fotografia de l'arxiu de Charles Sterling del Louvre i que sembla del mateix conjunt del *Sant Miquel* acabat de comentar —té el mateix format, una motllura idèntica i els mateixos motius decoratius al fons daurat; i una *Santa Eulàlia* (figura 3) d'un format considerable (161 cm × 93,5 cm) aflorada al comerç d'antiguitats de París, a la casa Thierry de Maigret, que l'oferia amb una atribució a l'«entourage de Fernando Yanez de la Almedina» i que Elsa Espín ens ha assenyalat amablement com a treball del borgonyó[43]. A la primera, la figura hi és representada de cos sencer davant d'un paisatge ben «borgonyesc» i no costa trobar-hi coincidències concloents entre ella i els personatges femenins del retaule de Santa Úrsula, particularment amb la santa titular a l'escena que s'enfronta amb Àtila, tocat dels cabells i indumentària inclosa, tot i que el seu pesant vestit fosc d'escot quadrat ara té les mànigues penjants. La segona encaixa de meravella amb el seu llenguatge, repertori de tipus humans i motius ornamentals, per això no ens costa gens d'observar que el seu posat és pròxim, si bé invertit, al de la *Santa Úrsula* del MdA —mostrant les recurrents vacil·lacions del mestre en enfrontar-se a la representació de l'anatomia humana—, o que el vestit que mig oculta la sumptuosa capa escarlata i carmesí presenta un sistema ornamental que hem vist a la còfia d'un dels botxins del «Sant Feliu a l'eculi», ni de trobar rostres semblants als grans cicles gironins, entre les dones que escolten el sant, per

exemple, o entre les que acompanyen santa Úrsula. Si obrís els ulls podria convertir-se en la Mare de Déu del reliquiari de la Verònica de la catedral de Girona.

D'atribució més complicada resulta la *Mare de Déu amb l'Infant, sant Joanet i àngels* (figura 4) que l'any 2014 es trobava a la venda a Londres, en mans de la casa Benappi, i que va ser estudiada per Joaquim Garriga —col·laborant amb Adele Condorelli i basant-se en un informe previ d'ella elaborat a petició del col·leccionista— en un treball que malauradament resta inèdit en què la va —la van— acostar a Joan de Borgonya, superant així una anterior assignació a Paolo da San Leocadio[44]. Com diu l'autor:

> Il confronto formale e stilistico di elementi e di particolari significativi della *Madonna col Bambino* di Palermo con elementi e particolari analoghi scelti da un ampio repertorio di dipinti documentati —o comunque di attribuzione concorde— a Joan de Borgonya, un confronto che include dalla composizione delle figure e la resa delle sue parti, al disegno delle vesti e dei motivi ornamentali, alla definizione dei fondi di paesaggio e delle architetture, ecc., può offrirci numerose ed eloquenti ragioni a proposito dell'autore più probabile del dipinto di Palermo. Che a nostro parere sarebbe appunto Joan de Borgonya.

Encara que podria haver estat realitzada a Barcelona o a València, se suposa que provindria de la catedral de Palerm, concretament de la capella dels sepulcres reials, on s'hauria mostrat dins de l'esplèndid emmarcament en forma de tabernacle que havia decorat el pintor Mario di Laurito, fins que en un moment no precisat va ser substituïda per una còpia (ara al Museu Diocesà de Palerm). Per part nostra, però, no estem en condicions de verificar aquest il·lustre pedigrí. Només indicarem una pista ben intrigant que d'alguna manera, bé que indirecta, podria vincular Joan de Borgonya amb la ciutat siciliana: com es veurà més endavant, el nostre pintor, junt amb altres companys, va ser acusat l'any 1514, a Girona, de la mort violenta d'un pintor oriünd de Palerm, anomenat Pere Arissó.

Tampoc no hem pogut examinar la taula directament, perquè només la podem valorar a través de les fotografies (de bona qualitat, això sí) dels arxius del professor Garriga. Val a dir que el metre compositiu i molts dels components de la taula semblen perfectament compatibles amb ell. Les figures dels quatre àngels, en particular, responen plenament a la tipologia més característica de Borgonya. Ens fa dubtar una mica la fesomia de la Mare de Déu i potser també les de Jesús i el petit Baptista. La de la Verge, per exemple, està lliure de les asimetries típiques de Borgonya:

Figura 3.
Atribuïda a Joan de Borgonya: *Santa Eulàlia*. Fotografia: Thierry de Maigret.

la fesomia no és gaire diferent del tipus de la santa Úrsula del compartiment central del Retaule de Santa Úrsula (Museu d'Art de Girona), però aquesta darrera té l'asimetria que està «corregida» en la primera. Tant en les carnacions com en les draperies, el clarobscur sembla reforçat per comparació amb altres obres de Borgonya, mantenint transicions suaus, de ressonància vagament leonardesca. Potser alguns dels trets que ens fan dubtar es deuen a una hipotètica repintada, encara que no estem en condicions de pronunciar-nos sobre aquesta qüestió. De moment, però, no sens acudeix cap atribució més versemblant que no sigui la de Joan de Borgonya, tot i que la prenem amb la deguda cautela[45].

Com veiem, es tracta d'un variat i expressiu repertori pictòric —un dels més amplis dels realitzats i conservats a Catalunya durant l'època del Renaixement—, caracteritzat per un llenguatge exuberant, sí, però carismàtic, sempre ben reconeixible gràcies a una malla de coincidències que interrelaciona els treballs documentats i els atribuïts, fins i tot quan l'autor sembla que executi les

Figura 4.
Atribuïda a Joan de Borgonya: *Mare de Déu, amb l'Infant, sant Joanet i àngels*. Col·lecció particular. [proc.: Catedral de Palermo]. Fotografia Benappi Fine Art.

comandes de manera més expeditiva, com a Santa Maria d'Arenys de Lledó, per exemple. En destacarem unes quantes, les que representen un paper més decisiu a l'hora de definir aquell seu llenguatge fluid, imaginatiu i desinhibit i, sobretot, aquelles de les quals no en trobarem cap rastre en la sèrie de pintures que aquí proposarem d'aplegar sota una nova autoria que anomenarem Pseudo-Borgonya, provisionalment.

Com sol ser habitual, un dels entrellaçaments de coincidències clau a efectes de la caracterització de l'ADN pictòric del nostre, depèn del seu copiós desplegament de fisonomies i anatomies, mostrades sovint en posats dinàmics, sense témer la dificultat dels escorços que, però, unes quantes vegades resol de manera apressada i negligent. Per exemple, ja que sol ésser el factor més revelador d'una autoria, l'aspecte dels tipus humans actuant en les històries, i particularment de les fesomies que són més variades i interessants que aquelles més histriòniques que cridaven l'atenció de Diego Angulo i que el portaven a afirmar que el mestre «procuraba evitar la corrección de los rasgos fisionómicos de sus personajes», delatant «que se sintió con frecuencia impulsado hacia lo feo», «que sentía repugnancia por la belleza humana» o que es complaïa patològicament «en acariciar no solamente lo incorrecto, sino, a veces, hasta lo monstruoso»[46].

Aquestes fesomies són evidents i tempten de seguida les mirades —ara les nostres, però a la seva època, n'ha quedat constància documental, també les dels visuradors de les taules del major de Santa Maria del Pi de Barcelona (1515)—, que exigien que «s'adoven e milloren». Són igualment cridaneres les negligències relatives a la representació de les anatomies —«malformacions» en deia Joaquim Garriga—: els caps coronats amb turbants de la majoria dels Rufí de Girona (figura 5), descrits amb delectació, però a sota dels quals el mestre semblava que havia oblidat de marcar-hi el volum dels cranis; les cames més grans i musculades que les cuixes i els allargaments antinaturals de les cames respecte dels torsos; la desproporcionada relació que alguns poderosos braços i mans mantenen amb cossos que resulten petits per a l'encaix d'extremitats tan robustes; la desproporció entre algun cavaller i la seva cavalcadura… Són situacions figuratives que interpretem més en clau de negligència o desinterès que no pas d'ineptitud o imperícia. I no són estranyes en altres autors centreeuropeus contemporanis com ara Cornelis Engebrechtsz (c. 1460/62 - 1527) o Jan Provost (1465-1529). Pel que fa al nostre autor, semblen resultat de moments de deixament i d'indolència quant a la gestió dels cossos i de l'equipament ornamental de les seves escenografies, perquè en general és molt més acurat.

Quan, en canvi, treballa concentrat i exigit, com ara a la taula *Sant Andreu davant l'ídol* (figura 6), es revela un autor brillant, d'execució desimbolta i de dibuix hàbil. Aleshores les anatomies resulten més convincents —tot i que mai no les controla absolutament— i les figures gesticulen i es mouen coherentment, com també de vegades de manera agosarada i pictòricament difícil, per exemple en el cas de l'oficial romà que reté sant Andreu davant l'ídol. Algunes, a més, exhibeixen una considerable energia, com ara el turmentador de la lloriga daurada i les calces blanc-i-negres, o una personalitat forta i autèntica, com ara el sant Andreu que refusa d'adorar l'ídol, el que conjura la diablessa que tenia encantat el bisbe o el que ressuscita els devots ofegats. A l'obra conservada n'hi ha uns quants d'aquests rostres amb caràcter i autenticitat, acuradament modelats i ca-

Figura 5.
Joan de Borgonya: *Sant Feliu davant Rufí*. Museu d'Art de Girona. Fotografia Museu d'Art de Girona.

racteritzats. Per exemple, a les taules valencianes, els del fris de cares masculines del refús d'Andreu a adorar l'ídol pagà o el del jove d'aire «rafaelesc» que compareix al fons de l'escena del miracle dels ofegats. O, al cicle de Sant Feliu de Girona, el de la dona amb la toca cònica i el de l'home amb còfia vermella i barret negre del grup d'assistents a la predicació de sant Feliu (figura 7), el del cavaller entotsolat i trist del turbant blanc de l'episodi gironí de l'arrossegament o els dels «malvats» —aquests, lògicament, declinats més caricaturescament: els «fofos y adiposos», Angulo *dixit*—, de les escenes de Feliu davant Rufí i el carceller d'aspecte bòvid —l'adjectiu, tan precís, és de Joaquim Garriga— de l'empresonament del sant, tots dos armats, curiosament, de dagues rondel.

L'apartat relatiu a la indumentària dels actors de les agitades narracions, tan variada, opulenta i

Figura 6.
Atribuït a Joan de Borgonya, *Sant Andreu davant l'ídol*. © l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

ornamentada, conté un altre aplec de trets identificadors del Borgonya essencial: per les formes de les dalmàtiques, capes d'ermini, mantells de domàs, armadures metàl·liques, cotes de malla, elms fantasiosos, cobrecaps, lligadures, birrets, turbants, gorres, capells, rodells i còfies que, d'altra banda, insinuen que la seva memòria era plena de referents centreeuropeus. I per la manera d'ornar-los. Per exemple, amb teixits policroms amb sofisticats motius d'entrellaços moriscs, com ara a les luxoses túniques d'Egees a la taula barcelonina de sant Andreu refusant d'adorar l'ídol o a les de Rufí a l'episodi gironí del turment dels cavalls, totes dues amb les gires i el coll d'ermini. Uns motius que retornen a la dalmàtica de brocat daurat amb motius de flors de card vermelles de sant Feliu a l'escena de la predicació a les dones del Museu d'Art. També hi ha estampats al lluent vestit de l'emissari en la història del sopar entre el bisbe i la diablessa, al que duu el pare del noi ressuscitat a l'escena dels gossos diables, totes dues del cicle valencià dedicat a sant Andreu, que reapareixen al sumptuós mantell amb motius foliacis i ocellets de Rufí a la pintura de la captura de sant Feliu —el mateix que vesteix un dels testimonis del miracle de l'incendi de les taules valencianes. Hi ha, encara, les robes decorades amb una superposició de ratlles, bandes farcides de fantasies cal·ligràfiques i bandes ocupades per cercles amb un punt central o figures ovoidals que duen, sigui Rufí a la taula de l'empresonament de sant Feliu, sigui la dona del tocat rosa que al centre del grup femení escolta la prèdica d'aquest sant al cicle de Girona. I, per últim, hi ha les lluentors metàl·liques d'armadures i de cotes de malla, o les llorigues daurades i finament cisellades amb motius vegetals o figuratius a *Sant Andreu davant l'ídol pagà* —un dels moments més alts de l'art del mestre— i a *Sant Feliu arrossegat pels cavalls* i *Sant Feliu davant Rufí*, taula que recupera la nota del serafí decorant-ne el pectoral que descobríem a la pintura valenciana.

Un darrer factor d'identificació i distinció del seu llenguatge, particularment respecte dels treballs que s'analitzaran a la segona part de l'estudi, té relació amb l'estructura de les representacions, amb la manera com suggereix l'espacialitat per ambientar les històries. La va resumir perfectament, és clar, Joaquim Garriga:

> […] Joan de Borgonya coneix els procediments empírics artesans que li permetrien construir amb una aproximació geomètrica relativament plausible —amb un nivell diguem-ne «rodlerià»— no tan sols paviments o sostres, sinó el conjunt de l'escenari. Tot això, però res més. O sigui, ignora el sentit òptico-geomètric del «punt», a més, naturalment, de la noció de distància. I d'altra banda, tampoc no li preocupa gaire la representació específicament espacial: li en manca la sensibilitat[47].

En efecte, veiem que es comporta exactament així en les taules dels políptics de Sant Andreu, Sant Feliu o Santa Úrsula. Es tracta de les que ell va executar amb més cura entre les conservades o conegudes fotogràficament i, lògicament, de les més eloqüents a propòsit del seu mètode artesanal d'evocar la tridimensionalitat dels ambients, traçats sempre un cop elaborades les figures —no prèviament—, a fi de completar el pla de representació restant amb arquitectures i paisatges. Hi va pintar les escenografies aplicant-hi receptes artesanals com ara la de les ortogonals convergents a un punt i la determinació dels intervals horitzontals de profunditat del paviment amb el procediment de la diagonal. I, a més, sembla fer-ho «a ull» i sense preocupar-se de la precisió, de manera que sovint les ortogonals no acaben fonent-se en un «punt», sinó convivint en una petita àrea de fuga.

Figura 7.
Joan de Borgonya, *Sant Feliu arrossegat pels cavalls*. Museu d'Art de Girona. Fotografia Museu d'Art de Girona.

No sembla, doncs, que conegués el mètode perspectiu albertià, malgrat que havia vist treballs de Fernando Yáñez a València o, després, els de Pedro Fernández en terres gironines. Per aquesta raó les seves escenografies no resulten «envoltants», amb l'excepció de la *Pentecosta* de València, i no es comporten com a espais «practicables», ni esdevenen referències mètriques, ni mantenen amb les figures una relació d'escala coherent. En podríem dir *espais pseudoperspectius*, parlant en coordenades albertianes. Únicament en una de les comandes més tardanes, la de les històries de santa Úrsula, sembla que tingui consciència del lligam entre les pintures i uns observadors centrats. D'aquí que els punts de fuga de les escenes de la seva dreta se situïn en el marge esquerre de les taules, i els de les pintures de l'esquerra, a l'inrevés, en el límit dret.

Per definir i qualificar aquests escenaris recorre a un repertori d'arquitectures ben identificador

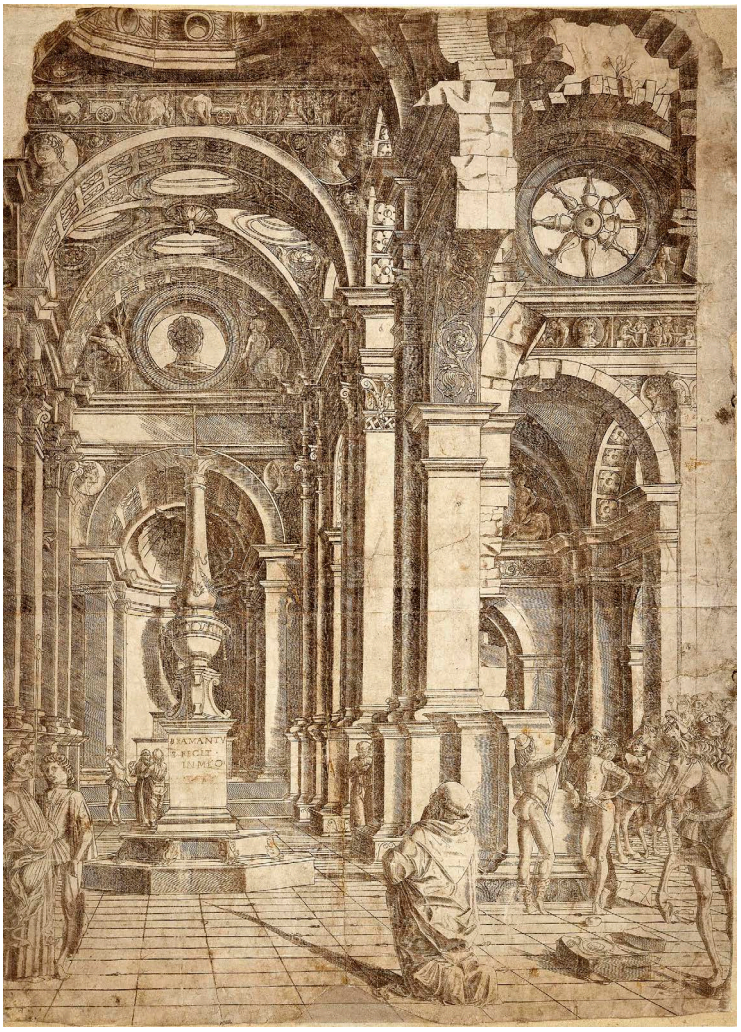


Figura 8.
Bernardo Prevedari, *Gravat Prevedari* (1481). © The Trustees of the British Museum.

i diferent del de l'autor anònim que anomenarem Pseudo-Borgonya: mentre Joan «Gentilhom» ubica les accions a dins —o més aviat davant— d'un sistema arquitectònic bàsicament massís i definit mitjançant gruixudes pantalles murals, el nou anònim abelleix les escenografies farcides d'arcades i d'espais encadenats en profunditat, però intransitables perquè són exigus i laberíntics. Si el primer recrea unes edificacions més robustes i li agrada articular els panys murals amb àmplies arcades i pilastres caixades que mostren particularitats com ara els altíssims pedestals —que poden sobrepassar les figures— o els filets amb molta volada, el segon es decanta per solucions més airoses: més que per interiors, per llotges obertes articulades amb columnes i pilastres molt —massa— esveltes. Això sí, tots dos autors aprofiten les edificacions per crear uns ambients sumptuosos, fingint que s'han construït amb pòrfirs o acolorits marbres preuats que en l'anònim poden arribar a un acabat brunyit, gairebé vitri. En el cas de Joan de Borgonya, sempre d'una manera més mesurada: daurant arcades, cornises, arquitraus o el perfil de les pilastres i enriquint de motius ornamentals o de figuració els frisos dels entaulaments —excepcionalment tan rics des del punt de vista narratiu com les escenes de captura i martiri del plafó titulat *Sant Feliu predicant a les dones de Girona*—, mentre que el seu *pseudo* ho fa de forma més descordada, crestant les llotges amb angelets, afegint-hi florons penjants als cassetonats o col·locant garlandes als fusts de les columnes.

Joan de Borgonya és, globalment, un autor inventiu, absolutament original. Quan a l'inici de l'article en titllàvem el llenguatge d'exuberant, ens referíem, també, a la seva «fèrtil fantasia» —en diu Garriga—, a la capacitat acreditada d'imaginar personatges i formes narratives de les històries devotes inèdites i amb molta personalitat. A més, molt poc dependents de l'estampa, el nou mecanisme de multiplicació de les imatges i de transmissió de versions en blanc i negre de les creacions artístiques enriquirà d'una manera considerable els materials figuratius a disposició dels artistes.

L'anàlisi dels treballs conservats, documentats i atribuïts posa de manifest que tot just va citar-ne tres d'una forma reconeixible, inequívoca. Un d'Albrecht Dürer, el *Crist davant Caifàs* (1512), del qual recrea només la distribució de l'escenografia o solucions com ara les mans lligades del sant o la meitat inferior de Caifàs a l'episodi gironí de *Sant Feliu davant de Rufi*[48], i un altre de Marcantonio Raimondi basat en un dibuix de Rafael, el *Somni de santa Helena* (1514), del qual manlleva la protagonista convertint-la en santa Úrsula en el retaule de la catedral de Girona[49]. El tercer és inèdit: el famós *Gravat Prevedari* (1481), realitzat per Bernardo Prevedari (figura 8) a partir d'una invenció de Donato Bramante que mostra l'interior amb figures d'una majestuosa església en runes (també s'ha dit que representa sant Bernabé pregant en el temple de Janus cristianitzat i convertit en l'església de Sant Joan Baptista a Milà)[50]. Del model, Borgonya tan sols en collí el motiu de la base de la columna en forma de canelobre coronat per una creu per inserir-lo a l'escena en què sant Andreu es nega a adorar l'ídol pagà (Barcelona, col·lecció particular). Aquest lligam confirma la intuïció de Joaquim Garriga quan, en analitzar la problemàtica espacial de l'escena, que per a ell era encara la de *Sant Bartomeu davant del pretor*, suposava que aquell pedestal procedia d'un model en el qual figurava en una posició alta i per tant era vist «des de sota», mentre que «el pintor, que no tenia en compte —i segurament ignorava— la configuració espacial del dibuix, l'ha copiat idèntic, a desgrat que hagués de situar-lo en una posició baixa, sobre el paviment»[51].

Són préstecs cridaners, però puntuals i menys rellevants en el conjunt d'una producció que es ca-

racteritza, insistim-hi, per una inventiva fèrtil i la poca dependència d'idees alienes, si més no en la fase final del procés creatiu. No hi ha dubte que Joan de Borgonya va destil·lar un llenguatge molt personal que fa ganes de titllar de «cosmopolita», si no fos perquè dir-ne així sense més qualificació serviria de poc: únicament per evocar que el seu estil va ser, certament, congriat durant la itinerància des del territori del ducat de Borgonya fins a la Corona d'Aragó, passant presumiblement per una sèrie d'experiències intermèdies ara mateix impossibles de precisar.

No estem lluny d'allò que va afirmar Joaquim Garriga perseguint el mateix —i difícil— objectiu:

> De fet, la trajectòria de Joan de Borgonya navegà sempre per un aiguabarreig de tendències i tradicions en transformació constant, encara estimulada per múltiples influències artístiques individuals, per allò que podem saber: des del poderós i indeleble substrat germànic —danubià, possiblement— de les seves arrels, al seu pas per Itàlia —encara inexplorat—, a l'impacte amb els italianitzats «Ferrandos» durant els anys d'estada del pintor a València, al veïnatge a Catalunya amb l'obra fulgurant d'Aine Bru i al contacte directe amb l'autor del retaule gironí de Santa Helena[52].

I en línies generals continuem aplicant l'estratègia que, d'ençà de Post i Angulo, han seguit per caracteritzar-lo tots els historiadors que hi han concentrat l'atenció: atribuint-li sempre una matriu germànica —afí a Michael Pacher (ca. 1435-1498) segons Post i Garriga, o a Albrecht Aldorfer (1480-1538), per Garriga—, enriquida i evolucionada a partir d'addicions italianes, de contactes amb el «manierisme d'Anvers» i amb els pintors que va conèixer durant l'etapa de l'estada a València, particularment Paolo da San Leocadio i l'«Hernandos» —recordem Diego Angulo escrivint: «[…] es en la pintura valenciana de principios de siglo donde precisa buscar los orígenes de su arte» o Post parlant del seu «Valencian training».

Però, intentant afinar l'esquema heretat, podem afegir-hi matisos i alguna nova variable. En primer lloc, repensant el que s'ha dit sobre els seus orígens pictòrics, l'etapa de definició de la seva matriu, tot allunyant-lo del *donaustil* —i del Tirol—, perquè no percebem cap connexió entre els seus treballs i els de Pacher o Aldorfer, d'altra banda autors tan diferents entre si. En el cas de Pacher resultaria especialment desconcertant que Borgonya hi hagués tingut algun vincle durant l'etapa formativa i no n'hagués interioritzat les innovacions italianitzants en matèria de la perspectiva albertiana o de versemblança anatòmica. I en el d'Aldorfer, la raó de l'improbable —per no dir impossible— contacte és encara més òbvia: quan Borgonya ja consta a Oriola, l'any 1496, l'alemany devia tenir quinze o setze anys i tot just devia estar acabant l'etapa d'aprenentatge. D'altra banda, el fet que el seu pare fos ciutadà d'Estrasburg i el seu gentilici borgonyó ens conviden a mirar més cap al Rin o cap a les terres situades entre aquest i el Saona. Això, a més, l'allunyaria de l'anomenat *manierisme anversès*, malgrat que pugui tenir-hi en comú l'ímpetu descriptiu, el caprici figuratiu o la fantasia compositiva i cromàtica. En canvi, creiem que l'estudi i el diàleg continuat amb les estampes de Dürer van ser determinants en la construcció del seu món figuratiu i compositiu. Malgrat que sempre és clarament diferenciable de l'obra del gran creador de Nuremberg i que els manlleus d'estampa en són comptats, fa l'efecte que les estampes durerianes van ser uns punts de partida preciosos per a les seves composicions, sempre tan riques, animades i variades, sempre a partir de la premissa de no sucumbir a la literalitat, al manlleu.

I en segon lloc, considerant inevitable que aquesta matriu centreeuropea evolucionaria a partir dels estímuls que devia rebre d'allò que veié i estudià durant el seu itinerari cap a la Corona d'Aragó, no sabem si llarg o curt, si lent o ràpid, ni si seguint la direcció de les aigües del Roine i travessant Occitània o saltant els Alps i travessant Itàlia, encara que això darrer ho veiem prou improbable a la vista del seu nivell tan superficial d'italianització —costa molt d'imaginar-lo en contacte amb els centres italians del Renaixement. Sobretot s'enriquiria en observar les creacions dels capdavanters de la pintura valenciana de la primera dècada del cinc-cents, les de Paolo da San Leocadio i les d'Hernando o Fernando Yáñez i Hernando de Llanos, els Hernandos. Així, semblen significatives les analogies amb l'estil expressiu i «hispanitzat» que Leocadio desplega en les seves obres tardanes, en què l'italià abandona el seu italianisme nadiu quatrecentista i desenvolupa un nou italianisme cinccentista de segona mà, pouat sobretot en la variant leonardesca dels Hernandos i en les estampes importades. Respecte als Hernandos, fins i tot podríem suposar que alguna de les idees espacials més sofisticades que elaborà —la successió vertical de diferents plans de paviment de l'escena del *Miracle de l'incendi apagat*, per exemple— s'explicaria a partir de l'estudi de creacions com ara les portes del retaule major de la catedral (1507-1510). L'evolució de Borgonya en el context valencià es pot evocar encara assenyalant unes altres obres en què el cinccentisme exhibeix pulsions expressionistes, com ara la taula del *Bon lladre amb un donant* que s'ha atribuït a Miquel Esteve i que es conserva a la capella del Crist de la Bona Mort de la catedral de València, en el benentès que aquí ja no parlem necessàriament de precedents, sinó més aviat de paral·lels,

d'evolucions semblants, de fertilitzacions creuades, que en definitiva ens fan pensar en una participació activa i no merament passiva del nostre pintor en el col·loqui de la pintura valenciana. Sense oblidar com l'enriquirien els estímuls artístics rebuts un cop instal·lat al Principat, davant l'obra, com s'ha avançat, d'Aine Bru o d'una de les fites de la pintura quatrecentista catalana, l'antic retaule de la capella de la Casa de la Diputació del General de Bernat Martorell (c. 1434-1438), amb el qual va mantenir un diàleg insòlit per un autor de l'època del Renaixement, dibuixant i estudiant amb atenció i fascinació l'episodi de *Sant Jordi arrossegat al martiri* (Museu del Louvre) per transformar-lo, a Girona, en la història de *Sant Feliu arrossegat per cavalls*[53].

Ho hem d'escriure tot plegat sabent que hem perdut moltes peces importants d'aquest trencaclosques, tan decisives com molta de la pintura alsaciana o borgonyona del darrer quart del segle XV que el nostre autor hauria estudiat abans d'emprendre el camí del sud, l'obra pròpia que havia elaborat a Oriola abans de veure les creacions de Fernando Yáñez a València o els treballs d'Aine Bru al convent de Sant Domènec de Girona. Honestament, hem d'admetre que resulta ben difícil de contextualitzar la hipotètica formació inicial del nostre «borgonyó» a Dijon o en algun altre centre de la Borgonya[54], i el mateix podem dir si girem l'atenció vers l'Alsàcia, pàtria de naixement o d'adopció del seu pare. En efecte, no sabem trobar en cap d'aquestes regions els referents que el pintor hauria conegut en una etapa formativa que caldria situar a la dècada de 1480 o a la primera meitat de la dècada de 1490. La connexió amb el corrent borgonyó del «Mestre dels prelats borgonyons» i del llinatge Changenet sembla inexistent, i tampoc sabem veure vincles significatius amb la conjuntura alsaciana de Martin Schongauer (mort el 1492), a banda del fet que Joan de Borgonya, com tots els pintors del seu temps, coneixeria un repertori més o menys ampli de gravats de Schongauer, originals o còpies. En fi, quan Borgonya ja era a Oriola, el futur deixeble de Dürer, Hans Baldung Grien, encara no devia haver començat l'aprenentatge o tot just s'estaria iniciant en els misteris de la pintura. Serà, doncs, complicat ampliar l'actual estat de la qüestió —el que heretem d'Angulo i Post i de la mirada perspicaç de Garriga— si no apareix, en el mercat o en alguna col·lecció, algun treball de la mà del borgonyó amb indicacions rellevants sobre la gestació del seu llenguatge. Per alguns, aquells que els han atribuït a Joan de Borgonya i aquells que han acollit favorablement la proposta, la *Nativitat* del Museu de Belles Arts de València i l'*Anunciació* del MNAC haurien fet aquest paper. Per a nosaltres, a la vista que revelen un món pictòric ben diferenciat del de Joan de Borgonya, constitueixen la presentació d'una interessant personalitat pictòrica desconeguda, autònoma però connectada amb ell.

Segona part. Obres atribuïdes al Pseudo-Joan de Borgonya

En el seu article seminal sobre el «pintor gerundense Porta» —és a dir, sobre Joan de Borgonya—, Diego Angulo va definir un catàleg impecable, en el qual hi figuraven ja la major part de les obres més rellevants del pintor i, sobretot, no hi sobrava res[55]. Amb raó, segons el nostre punt de vista, va excloure d'aquest catàleg la *Mare de Déu amb el Nen i sant Joanet* (figura 9) conservada al museu de Barcelona (avui MNAC), que, com apuntà el mateix historiador, s'inspirava en part en el cèlebre gravat de la *Mare de Déu del mico* de Dürer —de manera que també ens referirem a la taula barcelonina com la *Mare de Déu del mico*. Amb una formulació alhora clarivident i prudent, Angulo afirmà que la taula no podia atribuir-se a «Porta» (Joan de Borgonya), però que els dos creadors tenien un evident grau de parentiu artístic que caldria precisar millor: «Qué grado de parentesco exista entre uno y otro maestro, no creo posible precisarlo en la actualidad»[56]. També amb encert hi afegia que la *Mare de Déu del mico* del MNAC degué ser pintada a Catalunya, tot i que la seva procedència era —i continua essent— desconeguda. Deu anys més tard, en el volum sobre la pintura del segle XVI de la sèrie *Ars Hispaniae*, Angulo insistí més breument en el mateix punt de vista, explicitant ara un dubte sobre l'origen de l'autor de la *Mare de Déu del mico*, que tal vegada podria ser també un estranger actiu a Catalunya («No sé si podrá ser obra de artista extranjero que trabajase en Cataluña»)[57]. Chandler R. Post va excloure igualment aquesta taula del catàleg del «Mestre de sant Fèlix», però per incloure-la dins d'un repertori tan breu com heterogeni d'un «Mestre de Chinchilla», batejat amb aquest nom de convenció a partir d'una taula amb l'*Aparició de Crist a la Magdalena* (*Noli me tangere*) conservada a Chinchilla de Monte-Aragón[58]. A pesar d'aquestes opinions d'Angulo i de Post, es pot dir que en els darrers temps la major part dels especialistes han acceptat l'atribució de la *Mare de Déu del mico* del MNAC a Joan de Borgonya, de manera que semblava que s'havia aconseguit un cert consens. Així, per exemple, la recent contribució d'Albert Velasco al tema accepta com a premissa indiscutible aquesta atribució[59]. Com que, en la línia d'Angulo, hem arribat al convenciment que el pintor de la taula del MNAC no és Borgonya, però sí un artista que hi estava estretament relacionat, se'ns permetrà

Figura 9.
Pseudo-Borgonya, *Mare de Deu amb el Nen i Sant Joanet*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografia Joan Bosch

que ens hi referim de moment com el Pseudo-Borgonya.

Lògicament tots els especialistes han subratllat el protagonisme de l'ampli fons paisatgístic de la *Mare de Déu del mico* del MNAC. La seva estreta afinitat morfològica amb els fons paisatgístics de Joan de Borgonya és indiscutible i, en aquest sentit, cal admetre que tots dos pintors van compartir una cultura artística similar. Fins ara els historiadors han subratllat les afinitats amb el paisatgisme de l'Escola del Danubi, especialment amb Albrecht Altdorfer, o bé amb l'àmbit dels antics Països Baixos, sobretot amb Joachim Patinir i el seu àmbit d'influència. En relació amb la modalitat figurativa i amb la formulació iconogràfica, la referència a Patinir sembla més pertinent: la combinació d'un tema iconogràfic central amb un seguit d'escenes narratives distribuïdes com a petites «vinyetes» en un ampli paisatge panoràmic constitueix, en efecte, la fórmula que Patinir va desenvolupar i cultivar preferentment en la seva producció[60]. El tema central podia estar dedicat a algun sant anacoreta o penitent, però encara són més nombroses les obres de Patinir el grup principal de les quals és el de la Mare de Déu i l'Infant (o de la Sagrada Família): el tema és pròpiament el del descans durant la fugida a Egipte, que es completa amb un conjunt, més aviat limitat, de petites escenes narratives del cicle de la infantesa de Jesús. Com s'ha observat, aquest esquema es generà a partir de la transposició d'una imatge «icònica» de la Mare de Déu i l'Infant, que esdevingué el nucli d'una composició més àmplia en què el tema adquireix un caire narratiu, el del descans durant la fugida, que no només es completa amb la presència de Josep, sempre en un segon terme, sinó també amb la inclusió de la resta de vinyetes narratives, representades en les llunyanies, i per conseqüent a una escala força més petita. Com s'ha demostrat, Patinir va desenvolupar la seva fórmula a partir de diversos precedents ja assajats en la pintura flamenca quatrecentista, però això no resta originalitat a les seves composicions, en les quals el paisatge adquireix una importància inèdita i es desenvolupa característicament en un format horitzontal o apaïsat.

Ara bé, si el Pseudo-Borgonya es va inspirar presumiblement en els models iconogràfics patinirians, també en són manifestes les diferències de plantejament. En primer lloc, el protagonisme visual del nucli «icònic», aquí integrat per la Mare de Déu, l'Infant, sant Joanet amb l'anyell i els seus complements, incloent-hi el mico, domina àmpliament la composició, en contrast amb la fórmula més típica de Patinir, el tema figuratiu central de la qual té una escala més petita en relació amb el context paisatgístic. Respecte al format apaïsat, que és el més habitual de Patinir, la *Mare de Déu del mico* del MNAC presenta una dimensió clarament vertical i unes mides remarcables. En tercer lloc, respecte al nombre limitat de vinyetes narratives que veiem a les obres de Patinir, a la taula del MNAC el nombre de petites escenes narratives creix d'una manera considerable. Dins del desordre aparent hi ha una certa planificació. Així, les tres escenes inicials de l'Anunciació, el Naixement i l'Epifania s'emmarquen en ambients arquitectònics força complexos, mentre que les escenes següents s'ambienten en l'exterior paisatgístic: la fugida a Egipte, el descans durant la fugida i la matança dels innocents. Aquest cicle de la infantesa és el que domina la trama iconogràfica, però a una escala menor no hi manquen les vinyetes referides al cicle de la Passió. A la part superior de la composició, a la dreta, una fantàstica formació rocosa foradada i molt escarpada acull una representació del sepulcre i la Resurrecció de Crist i, més amunt, les tres creus del Calvari, sense les figures de Crist i dels lladres. Dins del gran arc que forma la roca, hi veiem una altra escena que no sabem identificar. La part inferior dreta de la taula l'ocupa sobretot la figura ajaguda de sant Joanet, acompanyat per l'Anyell, mentre que la part inferior esquerra que quedava lliure s'aprofita per col·locar, en els marges d'un plàcid curs fluvial, les figures de quatre doctors de l'Església, incloent un sant Jeroni penitent en lloc prominent. Aquesta ambientació afegeix una altra idea pintoresca a un conjunt bigarrat i fantasiós. En fi, la composició es completa a la part superior amb un desplegament figuratiu i meteorològic no menys prolix ni imaginatiu. Un vel de teixit morisc portat per un grup d'angelets s'infla a manera de baldaquí, un motiu glorificador que emfatitza l'aspecte icònic del grup central de la Mare de Déu i l'Infant. Per damunt del baldaquí aeri, la visió celestial comporta la figura de Déu Pare, flanquejat per un estol de petits serafins vermells, i un altre estol d'angelets més allunyats del Pare, ben acomodats entre núvols de cotó. Cal atansar-se molt a la superfície pictòrica per anar-hi descobrint els minúsculs temes iconogràfics: sant Miquel lluitant contra un dimoni, un angelet mostrant el llenç de la Verònica, un altre amb un sudari, un tercer amb una creu, entremig de multitud d'angelets músics i cantors. De Déu Pare emanen uns raigs daurats que semblen travessar el vel baldaquí i que cauen sobre el cap de la Mare de Déu, on veiem la petita figura del colom de l'Esperit Sant, que s'inscriu dins del nimbe en escorç de la Verge i quasi sembla voler fer de diadema d'aquesta. El llibre obert que sosté la Verge enriqueix la trama iconogràfica afegint-hi un element textual: en el revers d'una pàgina hi veiem l'escena de la Pentecosta i l'inici d'un passatge de l'Eclesiàstic 24: 7-9: «Ego in altissimis habito…», que continua a l'altra pàgina. L'associació del text i la imatge su-

Figura 10.
Pseudo-Borgonya, Matança dels Innocents (detall de la *Mare de Deu amb el Nen i Sant Joanet*). Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografia Joan Bosch.

bratlla, doncs, la caracterització de la Verge com a *sedes sapientiae* i el paral·lelisme *Maria-Ecclesia*.

El gravat al burí de la *Mare de Déu del mico* d'Albrecht Dürer no és l'únic model gràfic que es detecta a la taula que estem comentant del Pseudo-Borgonya. També devia servir-se d'un dels seus *Sant Jeroni penitent* (ca. 1497-1498) per resoldre l'integrant del diminut grup dels Pares de l'Església de la mateixa pintura[61]. A inicis del segle XVI les *mostres d'estampa* s'anaven acumulant als tallers dels pintors locals. Els gravats quatrecentistes, la major part de l'àmbit alemany o dels Països Baixos, però de vegades també italians, no es deixaren d'explotar, mentre l'atractiu irresistible dels gravats de Dürer progressivament marcaren el to de la pintura de començament del segle XVI. Però a partir de la segona i de la tercera dècades del segle també començaren a arribar els gravats que vehiculaven els models del Renaixement ple —les primícies de la *terza maniera*—, si bé en la interpretació que en feren pintors com ara Borgonya o el Pseudo-Borgonya, el classicisme inherent a aquests models queda desvirtuat i ofegat per una característica interpretació «germanitzant», d'arrel principalment dureriana, que tendeix a derivar cap a una forma de «manierisme gòtic». Així, encara a la taula de la *Mare de Déu del mico* del MNAC, concretament en l'esceneta de la matança dels innocents (figura 10), hi veiem figures manllevades de la cèlebre *invenzione* de Rafael gravada per Marcantonio Raimondi al voltant de 1510-1512[62]. D'altra banda, de l'estampa de Marcantonio segons l'original de Rafael, el Pseudo-Borgonya només n'agafa alguna de les figures. Els militars a cavall i els militars a peu de la part superior de l'escena remeten a uns altres models. Remarcablement, el grup dels tres cavalls amb els seus genets que ocupa la posició central, i el soldat a peu a la seva dreta, amb un notable *contrapposto*, coincideixen amb les figures anàlogues que veiem, a escala molt més gran, en una de les escenes del retaule major de l'excol·legiata de Sant Feliu, pintada per Joan de Borgonya, la que representa el sant arrossegat pels cavalls, una representació en què l'autor —com hem dit— manlleva la idea compositiva de Bernat Martorell. És possible, doncs, que Borgonya s'hagués inspirat lliurement en aquests models i que, al seu torn, el Pseudo-Borgonya s'hagués basat d'una manera molt més literal en la composició de Borgonya, però de moment no podem descartar que tots dos hagin partit d'un mateix model importat,

vehiculat igualment a través d'una estampa que encara no hem sabut identificar. D'altra banda, la comparació entre les versions de Borgonya i del Pseudo-Borgonya ens permet veure que el mateix model fou interpretat de manera diferent per dos artistes distints, malgrat llur proximitat i els fonaments similars de la seva cultura artística. En tots dos casos n'advertim les desproporcions i les deformitats, però en la versió de Borgonya les deformacions «expressionistes» són, com sempre, més flagrants i vistoses.

Tots els motius iconogràfics, simbòlics i narratius que hem registrat succintament no exhaureixen la bigarrada trama pictòrica que ens brinda la taula de la *Mare de Déu del mico* del Pseudo-Borgonya, en la qual es multipliquen les vinyetes i els detalls paisatgístics, arquitectònics, figuratius i ornamentals. No cal dir que aquest tret contrasta amb la pauta molt més mesurada de Joan de Borgonya. Fins i tot les composicions més ornamentades de Borgonya contrasten amb la inusitada prolixitat miniaturista del Pseudo-Borgonya. La concepció més sintètica —i de vegades expeditiva— de les formes pròpia de Borgonya contrasta amb el frenesí miniaturista del Pseudo-Borgonya, en les composicions del qual l'efecte de conjunt queda compromès i àdhuc es descompon i es dispersa en un mosaic de vinyetes, filigranes i tota sort de minúcies. De fet, confirmem literalment la vocació miniaturista del Pseudo-Borgonya quan ens fixem en la precisió amb què ha reproduït el manuscrit il·luminat que sosté la Mare de Déu, amb la reproducció primmirada de l'escena de la Pentecosta, dels marges amb motius vegetals i del text (figura 11). No sembla desgavellat pensar que l'artista potser no només va exercir com a pintor sobre fusta, sinó també com a il·luminador. Si bé a inicis del segle XVI aquesta versatilitat ja no era tan freqüent com ho havia estat en temps anteriors, es tracta d'una possibilitat que no hauríem de menystenir a l'hora de cercar una possible identitat documentada per al mestre anònim.

A la taula de la *Mare de Déu del mico* les múltiples escenes narratives es distribueixen lliurement en el vast paisatge que comporta un horitzó «general», situat a una alçada notable, mentre que les petites escenes i els ambients arquitectònics estan concebuts com a unitats espacials autònomes —com a construccions perspectives independents—, que així semblen «incrustades» en la textura paisatgística general. Aquesta fragmentació de l'espai i de la formalització perspectiva és característica del Pseudo-Borgonya, i el diferencia clarament de la pauta relativament més mesurada, disciplinada i consistent de Joan de Borgonya, bé que aquest tampoc no va superar mai l'enfocament empíric i artesanal de la perspectiva, com ja hem remarcat.

En aquest punt, serà bo d'assenyalar que no s'ha insistit prou en la singularitat tipològica de la taula de la *Mare de Déu del mico* del MNAC. Ja hem subratllat el probable deute amb els paisatges de Patinir, especialment els que posen en escena el tema del descans durant la fugida a Egipte. Però el format vertical i el protagonisme visual més gran del tema de la Mare de Déu i l'Infant en la nostra taula convida a cercar uns altres possibles models que podrien haver inspirat la solució, sens dubte autònoma i creativa, del Pseudo-Borgonya. Potser cal cercar-los igualment en l'àmbit dels antics Països Baixos. Renunciant a portar més endavant la prospecció, limitem-nos a assenyalar, per exemple, algunes obres atribuïdes a Jacob Cornelisz van Oostsanen o al seu àmbit d'influència, com ara el *Tríptic de Pompeius Occo* (Anvers, Reial Museu de Belles Arts d'Anvers), el *Tríptic d'Agustinus van Teylingen* (Berlín, Gemäldegalerie) o el *Tríptic de la família Sampsos-Coolen* (Uden, Museu Krona). En les taules centrals d'aquests conjunts, el grup icònic de la Mare de Déu i l'Infant ocupen també el primer pla, flanquejats per àngels músics, mentre en el paisatge de fons es distribueixen les vinyetes narratives del cicle de la fugida a Egipte. En el cas del tríptic del Museu Krona se'n pot remarcar a més la Glòria amb Déu Pare i multitud d'angelets i nuvolets, que no deixa de recordar el tema equivalent de la taula del Pseudo-Borgonya. Atès el fenomen, ben conegut, de l'exportació massiva de pintures dels Països Baixos a la península Ibèrica, no seria gens estrany que el Pseudo-Borgonya hagués estudiat obres similars a les que hem esmentat, com també hauria pogut veure alguna obra de Patinir o dels seus múltiples seguidors i imitadors[63].

Ara bé, pel format i per la densitat dels ingredients iconogràfics que mostra, la taula del MNAC divergeix tant dels paisatges autònoms de Patinir com de les composicions de la Mare de Déu i l'Infant integrades en tríptics. El tríptic era una tipologia coneguda a través de les obres importades, però fonamentalment estranya a la tradició local catalana. També costa d'imaginar la *Mare de Déu del mico* del MNAC integrada com a compartiment central en un retaule del tipus català més canònic. Si fos així, difícilment s'entendria la multiplicació d'escenes narratives en aquesta taula, algunes de les quals duplicarien les dels compartiments narratius del retaule. Amb raó, doncs, s'ha descartat la hipòtesi de Joan Ainaud, segons la qual la *Mare de Déu del mico* podria haver estat el compartiment central del retaule major de l'església de Santa Maria del Pi, de Barcelona[64]. Ens inclinem, doncs, a presumir que es tracta d'una taula independent, una mena de taula retaule, ja que, com els retaules, es compon d'un tema icònic central i una «perifèria» amb escenes narratives o *històries*, només que aquesta «perifèria» està reab-

Figura 11.
Pseudo-Borgonya, Detall de la *Mare de Deu amb el Nen i Sant Joanet*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografia Joan Bosch.

sorbida dins d'un únic camp figuratiu, dins d'una trama pictòrica contínua. Quina seria, doncs, la destinació original de la taula? ¿S'hauria concebut per a una capella en una església pública o bé per a un àmbit privat, potser una capella o un oratori privat, ateses les mides notables de la peça? Creiem que en aquest cas no es pot descartar la hipòtesi de la destinació privada, tot i que tampoc no es pot assegurar. Els inventaris *postmortem* ens permeten saber que la pintura de tema sacre era ben present a les residències de l'aristocràcia i dels estaments més alts, però aquesta procedència és sempre difícil d'atestar documentalment en referència a les peces conservades.

Com hem dit, en la línia anticipada per Angulo, excloem decididament la *Mare de Déu del mico* del catàleg de Joan de Borgonya, però, com tot seguit veurem, no es tracta d'una obra aïllada. Per les estretes analogies que mostra i, en definitiva, per la comuna autoria amb la taula del MNAC, podem parlar en primer lloc d'una taula que fins avui mai no s'havia atribuït a un context català i que ha estat completament ignorada per la historiografia sobre la pintura catalana. Es tracta d'una taula amb la *Mare de Déu, l'Infant i sant Joanet* (figura 12), conservada a la Walker Art Gallery de Liverpool (Inv. WAG 2786)[65]. Se n'ignora la procedència antiga. Segons la informació que n'ofereix el museu, va pertànyer a la col·lecció de Joseph Brooks Yates, que es va vendre a Liverpool el 14 de maig de 1857 (lot 40). Fou adquirida aleshores per William Rathbone, qui immediatament la va donar a la Liverpool Royal Institution i l'any 1893 va ser dipositada a la Walker Art Gallery. Al catàleg de la venda de 1857 l'obra era descrita genèricament com a «Early Italian», però en el catàleg de la Liverpool Royal Institution publicat l'any 1859 ja s'atribuïa a Girolamo dai Libri, una idea que es va mantenir força temps i encara fou validada per Berenson (1932)[66]. En el catàleg de la pintura d'escoles estrangeres de la Walker Art Gallery publicat l'any 1963, Michael Compton proposà una nova atribució a Liberale da Verona, sense deixar d'esmentar altres possibilitats, com ara Giovanni Francesco Caroto[67]. Com a terme de comparació més rellevant s'assenyalava la tau-

Figura 12.
Pseudo-Borgonya, *Mare de Déu, l'Infant i sant Joanet*, conservada a la Walker Art Gallery de Liverpool. ©Photography Liverpool Museums.

la de la *Mare de Déu amb l'Infant i sants* de la Gemäldegalerie de Berlín, però encara s'apuntava una altra cautela, observant que els «trets grotescos» propis de l'estil de Liberale encara eren més exagerats a la taula de Liverpool, que podia ser, doncs, obra d'un deixeble. En un nou catàleg de la Walker Art Gallery publicat l'any 1977, Edward Morris i Martin Hopkinson van suggerir encara una altra atribució, ara a Antonio da Vendri, remarcant les suposades analogies —igualment poc convincents— amb la taula de *Mare de Déu i l'Infant*, signada i datada el 1518, del Museo di Castlevecchio de Verona. Més recentment, l'agosarada atribució a Liberale s'ha substituït per una prudent i genèrica atribució a l'Escola de Verona[68]. Segons el nostre parer, la comparació amb la taula de la Gemäldegalerie de Berlín no convalida, sinó que desmenteix l'atribució de la taula de Liverpool a Liberale.

La prospecció dels pocs especialistes que es van fixar en la taula de Liverpool va quedar, doncs, atrapada dins del cercle veronès. Es pot entendre que es descartés la tradicional i agosarada atribució a Girolamo dai Libri per una adscripció una mica més prudent a Liberale o al seu cercle, però la conjunció de trets classicitzants i expressionistes només n'aporta una definició genèrica que, en aquest cas, no justifica l'adscripció de la taula a l'àmbit de Verona, com tampoc una connexió amb el rerefons paduanoferrarès. Malauradament, la procedència de la peça de Liverpool és desconeguda, però és sabut que, en el mercat de l'art del segle XIX, i encara a inicis del segle XX, la pintura hispànica dels segles XV i XVI a penes era important. D'aquí que els marxants sovint amaguessin la procedència de molts objectes de procedència ibèrica i de vegades les fessin passar per exemplars d'escoles més «canòniques», com ara les italianes.

En canvi, tots i cadascun dels aspectes estilístics i iconogràfics d'aquesta taula l'emparenten estretament amb la *Mare de Déu del mico* del Pseudo-Borgonya. És cert que la mida, 99 cm × 78,7 cm, és notablement inferior a la de la taula del MNAC, i els ingredients iconogràfics hi són molt menys abundants. Així, el paisatge, que és del mateix estil que el de la taula del MNAC, ocupa tanmateix una superfície molt menor, i no s'aprofita per prodigar-hi vinyetes narratives a petita escala. A diferència de la *Mare de Déu del mico*, en aquest cas la Verge és representada de mig cos, aparentment asseguda damunt el muret o parapet que en delimita el primer pla. Un dosser se situa per darrere i per damunt de la Mare de Déu, amb una resolució absolutament barroera de l'escorç, impensable en un artista de la categoria de Liberale da Verona o en qualsevol altre pintor italià mínimament «informat» de finals del segle XV o començament del segle XVI. La feble comprensió de la lògica perspectivista s'afegeix a les deformitats en la conformació anatòmica de les figures, si bé aquesta deformitat s'ha de considerar moderada per comparació amb les derives més estilitzades i monstruoses en què de vegades incorre Joan de Borgonya. Sigui com sigui, les tres figures de la Verge, el Jesuset i el sant Joanet tenen un parentesc inequívoc amb les corresponents de la *Mare de Déu del mico* del MNAC.

Hi ha coincidències absolutament reveladores en altres elements, com ara la indumentària. N'hi haurà prou de remarcar-ne la camisa transparent, amb vores a la base, al coll i a les mànigues, i dues cintes més a cada braç, del mateix tipus. A banda d'advertir la coincidència d'un detall tan singular, hi afegim que el motiu de la camisa transparent és raríssim, i aquesta peculiar confecció podria no tenir cap més paral·lel. No hem trobat, així, cap camisa d'aquesta mena entre els exemples iconogràfics compilats per Leo Steinberg en el seu famós estudi sobre la «sexualitat» de Crist en l'art del Renaixement[69]. A més d'aquest element, que subratlla la humanitat del Fill de Déu, no podem deixar de fixar-nos en el llibre il·luminat que sosté

la Verge. El gest, l'articulació del braç i la mà que aguanten el llibre són pràcticament els mateixos en les dues obres, de Barcelona i de Liverpool. Significativament, en aquest aspecte, les dues obres del Pseudo-Borgonya divergeixen —i ho fan de la mateixa manera— respecte a l'articulació més natural del braç i de la mà esquerres de la Verge del gravat de Dürer.

A més, la miniatura que mostra el llibre obert ens ofereix també l'escena de la Pentecosta, tant a la taula de Liverpool com a la del MNAC. El text és perfectament llegible com en la taula del MNAC, però en aquest cas no es tracta del passatge de l'Eclesiàstic, sinó del responsori que comença amb el verset «Domine labia mea aperies…» i l'himne «Nobis Sancti Spiritus gratia sit data…». Es tracta, doncs, dels textos inicials de l'ofici de l'Esperit Sant, un dels components típics dels llibres d'hores. Hi afegim que la Pentecosta era la il·lustració més freqüent per a les hores de l'Esperit Sant[70]. El gust del Pseudo-Borgonya pels petits motius ornamentals es troba a les dues taules, però a la del MNAC s'intensifica encara més la prolixitat i l'ambició miniaturista. Per això ens atrevim a suggerir, amb la màxima cautela possible, que la de Liverpool podria ser lleugerament més primerenca. També ho faria pensar la circumstància que el nimbe de la Mare de Déu de Liverpool estigui representat sense escorç, mentre el nimbe de la *Mare de Déu del mico* barcelonina comporta un escorç força acusat.

La inclusió de la *Mare de Déu del mico* del MNAC dins del catàleg de Joan de Borgonya ha propiciat l'atribució a aquest pintor d'altres obres que en realitat cal adscriure al Pseudo-Borgonya. Aquí, doncs, mentre convalidem les observacions que ja s'han fet sobre la coherència estilística d'aquestes obres amb la *Mare de Déu del mico*, ens caldrà insistir en les diferències respecte al llenguatge de Joan de Borgonya caracteritzat a la primera part de l'estudi. Examinarem en primer lloc la taula de l'*Anunciació*, avui dipositada i exposada al MNAC, i la taula de la *Nativitat*, que recentment va aparèixer al mercat antiquari i ha estat adquirida pel Ministeri de Cultura, que l'ha dipositat al Museu de Belles Arts de València. Finalment, proposarem també l'atribució al Pseudo-Borgonya d'una taula coneguda des de fa molt de temps, però que ha suscitat poca atenció per part de la historiografia. Ens referim a la *Nativitat* que, procedent d'Estanyol, es conserva al Museu d'Art de Girona (MDG0084).

L'*Anunciació* (figura 13) va pertànyer a la col·lecció d'Oleguer Junyent i successivament als seus hereus. L'any 2019, la Generalitat de Catalunya va adquirir aquesta peça i la va dipositar al MNAC[71], on avui s'exposa al costat de la *Mare de Déu del mico*. Va ser Santi Torras Tilló qui, en un article publicat el 2014, sense haver pogut examinar l'obra, en va proposar l'atribució a Joan de Borgonya, insistint sobretot en les intenses analogies amb la *Mare de Déu del mico*[72]. De fet, l'amic Santi Torras arribà a la conclusió que l'atribució de l'*Anunciació* de la col·lecció Junyent Armengol (ara MNAC) a Borgonya «permetria tancar d'una vegada per totes els dubtes que al llarg del temps han manifestat diferents especialistes sobre l'autoria de la *Mare de Déu del mico*». Recordem, però, que l'atribució de la *Mare de Déu del mico* a Borgonya no només ha provocat dubtes, sinó que va ser expressament descartada per Angulo i per Post. Angulo, però, encara tractava la *Mare de Déu del mico* com una obra aïllada, sense agrupar-la amb cap més sota una autoria comuna, mentre que Post errava en la conformació d'un grup massa heterogeni, que, com hem recordat, atribuïa al Mestre de Chinchilla. Segons el nostre parer, els vincles estilístics intensos de la controvertida *Mare de Déu del mico* amb l'*Anunciació*, amb la *Mare de Déu* de Liverpool i amb les obres que estudiarem a continuació el que ens permeten

Figura 13.
Pseudo-Borgonya, *Anunciació*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografia Joan Bosch.

és definir un catàleg perfectament cohesionat que cal adscriure a un artista diferent de Borgonya.

Com ja va indicar Santi Torras, l'estructura arquitectònica d'aquesta *Anunciació* recorda la que, a escala molt menor, emmarca l'escena de l'Epifania a la taula de la *Mare de Déu del mico*[73]. Els tres elements bàsics són la llotja sostinguda per columnes —que aixopluga la Sagrada Família, en un cas, i la Verge de l'*Anunciació*, en l'altre—; el pas o passadís a través d'un arc que comunica amb altres espais arquitectònics més allunyats, i un mur amb pilastres a la part frontal, que suporten un entaulament, damunt del qual veiem l'arrencada d'arcs enrunats. En el cas de la taula de l'Anunciació hi podem veure que aquest cos és una arcada sobre pilastres, mentre que en la petita escena de la *Mare de Déu del mico* només hi podem veure les pilastres de l'extrem frontal. Dins de l'esquema bàsic hi ha unes altres diferències que no cal descriure, i en tots dos exemples, no poques incongruències en l'organització de la planta i dels alçats d'aquests cossos arquitectònics. En qualsevol cas, l'aspecte incongruent i laberíntic d'aquests complexos arquitectònics, amb un bosc de columnes i pilastres, és característic del Pseudo-Borgonya i contrasta amb la concepció més mesurada i una mica més consistent de l'espai arquitectònic per part de Joan de Borgonya. A més, en el Pseudo-Borgonya, l'efecte laberíntic de les arquitectures s'associa amb una profusió decorativa no menys característica. Les incongruències en la formalització perspectiva són flagrants: les ortogonals del paviment de l'espai que ocupen en un primer terme l'àngel i la Verge no comparteixen el mateix punt de fuga amb les ortogonals del paviment que veiem a través de l'arc frontal situat més enllà de la llotja. Aquestes inconsistències i el consegüent efecte de dislocació espacial no arriben a anul·lar l'efecte d'acceleració perspectiva, de «vòrtex visual», que ens condueix per una mena de passadís des del primer terme, a través de l'arc esmentat, cap als espais més allunyats d'aquesta intricada configuració arquitectònica, malgrat que l'estret corredor visual és ple d'accidents i incongruències. Finalment, remarquem de nou la flagrant dissociació de l'horitzó «general» que determina l'arquitectura respecte a l'horitzó del paisatge de fons: com hem vist, la sensació resultant és que l'espai arquitectònic «perfora» el teló de fons paisatgístic. El punt de fuga de les ortogonals o, millor, els diversos punts de fuga dels diversos sistemes autònoms d'ortogonals, sembla que foradin el paisatge panoràmic de fons. Tot i que Joan de Borgonya, com s'ha dit, tampoc no era un artista perfectament informat de la teoria i la pràctica perspectivista d'arrel brunelleschiana i albertiana, és evident que en les seves obres madures no hi advertim aquesta mena d'incongruències tan vistoses, que són distintives del Pseudo-Borgonya.

No cal dir que el paisatge panoràmic de l'*Anunciació* del MNAC és del mateix estil que el dels paisatges de la *Mare de Déu del mico*; de la *Mare de Déu i l'Infant*, de Liverpool, i els de les obres que a continuació esmentarem, i que alhora és molt pròxim als paisatges panoràmics de Joan de Borgonya. Val a dir, però, que un motiu recurrent com és el de la roca foradada, amb una gran cavitat interna, amb les «parets» i els «pilars» naturals, es troba precisament en les obres del Pseudo-Borgonya i no pas en les de Borgonya. Al fons de l'ampla estança palatina de la Verge hi albirem un motiu que combina una sumptuosa cadira de tisora que recorda la cadira de la *Verge del mico* amb un dosser tèxtil que recorda el que hem vist a la taula de Liverpool.

És cert que en determinats casos Joan de Borgonya ofereix —com hem dit— arquitectures força ornamentades, que simulen materials costosos, com ara en algunes escenes del primerenc *Retaule de sant Andreu*, provinent de l'església del Miracle de València (avui a la catedral), i del més tardà *Retaule de sant Feliu*, provinent de l'excol·legiata de Sant Feliu de Girona, però ni aquests casos es poden comparar amb la prolixitat febril que és idiosincràtica del Pseudo-Borgonya. Respecte a la taula que n'estem comentant, cal destacar-ne la multitud d'angelets, concebuts com a *putti* o *amoretti* a la manera antiga, que es distribueixen tant a la base com a les zones altes del complex arquitectònic que domina l'escena. Tots es belluguen lliurement, amb actituds dinàmiques i enjogassades. Els que se situen damunt de la cornisa de l'esquerra porten garlandes. Aixoplugats sota la volta rebaixada de la llotja n'hi ha uns, vestits amb túniques, que toquen instruments musicals, incloent un orgue, mentre que uns altres sostenen una garlanda amb la qual juguen. Però la zona més superpoblada es troba a la part inferior de la composició. Un conjunt d'angelets de carns rosades, sostenint garlandes i cintes, sembla que s'integrin al sòcol com a decoració del fris, en el qual resten encaixats, mentre que uns altres, del mateix tipus i mida, se situen davant del sòcol. En fi, una decoració que sembla de bronze, col·locada com una cresta sobre la motllura superior del sòcol, comporta un altre grup de *putti* que cavalquen sobre dracs de formes estilitzades mentre fan música, els uns, amb trompetes i, els altres, amb tamborins. Els dracs es disposen en parelles enfrontades, amb els colls lligats per una baula a una tija florejada, mentre que una de les potes posteriors s'allarga en forma de tija, unint-se a la del drac adjacent per generar la tija d'un copó. Unes altres tiges sinuoses, que arrenquen de l'aixella dels dracs, també s'allarguen fins als copons formant-ne les nanses. Tot plegat dibuixa una fantasiosa trama de formes decoratives i figuratives lligades a la manera d'un *grotesc*. El Pseudo-Borgonya es recrea amb els

contrastos de textures i materials i en l'ambivalència entre els diversos plans de la ficció pictòrica. Costa molt de trobar en Borgonya un èmfasi semblant en aquesta línia —exceptuant-ne la decoració del cadirat de cor de la catedral de Barcelona per a la celebració del capítol del Toisó d'Or, on la naturalesa mateixa de l'encàrrec propiciava que el pintor desplegués una trama de caire ornamental al voltant de l'heràldica[74].

Com en la *Mare de Déu del mico*, en aquesta *Anunciació* del Pseudo-Borgonya la petita figura de Déu Pare s'inscriu dins d'un esclat lluminós de forma ovalada que recorda la màndorla simbòlica, i aquesta màndorla comporta una doble corona de minúsculs serafins vermells. I en els dos casos aquests també es multipliquen i es dispersen més enllà de la màndorla. Cal subratllar que aquesta profusió de serafins, per bé que sigui un tema tradicional, en cap dels casos que comentem no constitueix un element iconogràfic imprescindible, de manera que la seva recurrència esdevé caracteritzadora de l'artista.

Com en la Mare de Déu del mico, a la taula de l'Anunciació del Pseudo-Borgonya també hi afegeix escenes narratives complementàries o subsidiàries, però no les situa al paisatge de fons, sinó en un segon nivell de ficció, com a minúsculs relleus en el fris de la llotja oberta que emmarca la Mare de Déu. Hi veiem l'Anunciació, que duplica l'escena principal, la Nativitat, l'Epifania, la Resurrecció, l'Ascensió, la Pentecosta i la Dormició de la Verge. Recordem que aquest desplegament d'escenes narratives complementàries en un fris també l'hem assenyalat a propòsit de l'escena de la predicació del retaule de Sant Feliu de Joan de Borgonya: en aquest cas només se'ns ofereix la vista parcial d'un fris amb històries, dues de les quals, les més completes, representen la captura i la decapitació d'un home —un màrtir?— davant d'un jutge o d'una autoritat. És possible que el Pseudo-Borgonya hagi explotat més sovint i d'una manera més planificada aquest recurs a les escenes subsidiàries, en línia amb la seva propensió a la prolixitat. Tot seguit en veurem un altre exemple.

Podem fer una observació similar a propòsit de les figures protagonistes, l'àngel i la Verge: tot i la proximitat amb alguns tipus de Joan de Borgonya, també n'és notòria la divergència. Les deformacions i asimetries en la conformació anatòmica i en els rostres són menys agressives en el Pseudo-Borgonya. D'altra banda, el tractament dels plecs dinàmics de les draperies és relativament més prolix en el Pseudo-Borgonya, i l'efecte volumètric és menys acusat que en Borgonya, la qual cosa sol donar a la indumentària un aspecte característicament inflat i com a encoixinat. Ni la fesomia de l'àngel ni la de la Mare de Déu no coincideixen amb els tipus més característics de Borgonya. En canvi, la de la Mare de Déu té una semblança remarcable amb la que veurem en la *Nativitat* procedent d'Estanyol (Museu d'Art de Girona), de la qual parlarem més avall.

Com sempre, el Pseudo-Borgonya aprofita totes les ocasions per dissenyar motius cal·ligràfics, amb una predilecció característica per les cintes sinuoses i enroscades. El motiu de les cintes enjogassades es prodiga també en la *Mare de Déu del mico* del MNAC i en la *Mare de Déu i l'infant* de Liverpool. A l'*Anunciació* del MNAC la filactèria de l'àngel esdevé una estreta i llarga cinta que serpenteja i s'enrosca als extrems. Porta inscrit el text de la salutació angèlica: «Ave gracia plena Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus» (Lluc 1: 28). Com de costum en la iconografia de l'època, la Mare de Déu té un llibre de devocions que devia estar llegint en el moment que va irrompre el missatger diví. En aquest cas la doble pàgina oberta del llibre no mostra cap miniatura, però sí un text, el passatge de la profecia d'Isaïes (7:14-15): «Ecce virgo concepiet, et pariet filium….», que ocupa les dues pàgines. Sota l'aixella de l'àngel hi veiem un segment d'una banda amb una inscripció que sembla indesxifrable, amb lletres entrelligades a la manera dels anagrames. És probable que es tracti d'una mera forma decorativa sense cap lectura possible, como ocorre en les inscripcions que imitaven l'escriptura cúfica. En tot cas, subratllem la importància que tenen les inscripcions llegibles en el Pseudo-Borgonya, com ara les dels llibres. Per contra, la *Madonna Benappi*, obra versemblant de Borgonya, sosté un llibre obert amb una escriptura fingida, a base de traços casuals, que resulta il·legible.

A finals de l'any 2022 una galeria de Barcelona va posar a subhasta la taula de la *Nativitat* (figura 14) que, en base a un informe no publicat d'Albert Velasco, s'atribuïa a Joan de Borgonya. Els autors del treball que llegiu vam manifestar, en un article de premsa signat per Antoni Ribas, la seva ferma discrepància pel que fa a aquesta atribució, que òbviament aquí reiterem[75]. La taula no es va adjudicar en aquesta subhasta, però una mica més tard una altra galeria barcelonina la va vendre al Ministeri de Cultura espanyol, que la va destinar al Museu de Belles Arts de València, sens dubte pel fet que la primera etapa coneguda de l'artista es desenvolupà en terres valencianes. Després d'aquesta adquisició de la taula com a «Joan de Borgonya», Velasco va publicar un breu article monogràfic on pretén demostrar-ne la suposada autoria[76]. De nou, com s'ha vist en altres casos, hi donava per fet que la *Mare de Déu del mico* del MNAC era obra de Borgonya. Admetem que les semblances que indica amb la *Mare de Déu del mico* del MNAC són perfectament pertinents, però, a diferència d'ell, per a nosaltres les dues taules són obra del Pseudo-Borgonya, no pas de Joan de Borgonya.

Figura 14.
Pseudo-Borgonya, *Nativitat*. Museu de Belles Arts de València. Fotografia dels autors.

Com en el cas de l'*Anunciació* del MNAC, la fantasia de les arquitectures, el seu aspecte laberíntic i envitricollat, la multiplicació de cossos i estructures en acoblaments o juxtaposicions impossibles és com un segell del Pseudo-Borgonya. L'escala petita de les estructures en relació amb les figures dels primers termes, que verifiquem en aquesta taula de la *Nativitat*, també divergeix respecte a la relació habitualment més natural de les arquitectures i les figures en l'obra de Joan de Borgonya, que en la seva fase més tardana, en el *Retaule de santa Úrsula*, realitzat al voltant de 1520-1523, aconsegueix de dotar l'arquitectura d'una envergadura monumental, sens dubte com a resultat de la seva lenta —i certament superficial— assimilació del modern cànon classicista de la *terza maniera* italiana. Com és típic en el Pseudo-Borgonya, el punt de fuga i l'horitzó d'aquestes arquitectures resta dissociat de l'horitzó del paisatge de fons, situat molt més amunt, de manera que l'espai definit per l'arquitectura sembla penetrar o «perforar» el paisatge. El fons paisatgístic també és típic, és a dir, semblant als paisatges de Borgonya, però amb trets diferenciats, com ara la presència de les formacions rocoses foradades, que de vegades formen una àmplia «sala» interior i comporten diversos pilars naturals.

En parlar del Pseudo-Borgonya com a pintor d'arquitectures cal remarcar les vacil·lacions i dificultats que experimenta a l'hora d'afrontar determinats escorços difícils, com ara el dels capitells o les bases de les columnes, que es deformen significativament en ser generats a partir de seccions horitzontals ovalades o el·líptiques. Registrem aquest problema tant en l'*Anunciació* del MNAC —als capitells de la columnata de la llotja— com a la Nativitat del museu de València —notòriament a les bases de les columnes que veiem entre les figures de la Verge i Josep, i menys acusadament en algun dels capitells de la mateixa llotja. Recordem, igualment, la poca traça amb què el pintor resol l'escorç del dosser que cobricela la Mare de Déu en la taula de Liverpool. Val a dir que Joan de Borgonya no fou ni de bon tros un perspectivista perfecte, però no sabem veure aquestes barroeries tan vistoses en les seves arquitectures. Si en Borgonya les malformacions anatòmiques són molt més greus i abundants que en el Pseudo-Borgonya, en considerar la ficció arquitectònica sembla que la situació s'inverteix: en aquest cas Borgonya és relativament més «correcte» i assenyat que el Pseudo.

La prolixitat idiosincràtica del Pseudo-Borgonya s'aplica també a la multiplicació de les figures: a més de les protagonistes de la Verge, l'Infant i sant Josep, com també del cor de pastors que ha acudit a adorar l'Infant, veiem grups d'angelets o *amoretti* portagarlandes, tant al fris del sòcol de la part inferior com al damunt de la cornisa de la llotja de l'esquerra, que proporciona un fons sumptuós a la Verge i aixopluga el bou i la vaca. El petit Infant és adorat, a més, per un grup nombrós d'àngels que s'agombolen en el petit espai que queda entre la Verge i Josep. Travessant l'ample curs fluvial, aproximadament en l'eix central de la composició, albirem la petita figura del gegant Sant Cristòfol portant l'Infant a les espatlles. Hi ha també unes altres figuretes minúscules que potser no es poden lligar amb cap episodi bíblic i que s'escampen pel paisatge de fons. I un cop més, com a l'*Anunciació* del MNAC, la llotja de l'esquerra comporta un fris historiat, aquest cop amb una sèrie de sants eremites i penitents, tots situats al desert. D'esquerra a dreta hi podem identificar: sant Antoni i sant Pau eremites, sant Onofre, santa Maria Magdalena elevada al cel pels àngels, sant Jeroni penitent i santa Maria Egipcíaca. La inclusió d'un cicle dedicat als sants eremites no és habitual ni sembla gaire pertinent com a complement d'una Nativitat, si no és que es volia subratllar la imminent fugida de la Sagrada Família a través del desert. En tot cas, no sabem si l'afegit d'aquest fris historiat respon al lliure capritx del pintor o al dictat del guió d'un «mentor iconogràfic».

De nou, ens sembla evident que la tipologia humana present en aquesta *Nativitat* és la característica del Pseudo-Borgonya i divergeix ostensiblement dels tipus humans de Joan de Borgonya. Tot i que el Pseudo-Borgonya és un artista limitat i que la seva comprensió del cànon clàssic de la figura és deficient, caldrà insistir que en la nostra *Nativitat* no s'hi veuen les malformacions ni els trets grotescos que puntegen les obres de Joan de Borgonya. El cap i la fesomia de sant Josep, molt semblant a la d'un dels pastors que té al darrere, el que porta l'anyell, no té cap paral·lel en l'obra de Borgonya, i en canvi s'assembla molt a la del petit sant Josep de la *Nativitat* procedent d'Estanyol. Igualment, el tipus facial de la Verge de la *Nativitat* del museu de València ens sembla perfectament coherent amb les marededeus de la *Nativitat* d'Estanyol o de la *Mare de Déu del mico* del MNAC. La resta dels pastors ofereixen una gamma de tipus humans i fesomies que tampoc no tenen res a veure amb les de Borgonya. No cal dir que el motiu miniaturístic del Déu Pare envoltat de serafins vermells també remet a les obres del Pseudo, és a dir, a la *Mare de Déu del mico* i a l'*Anunciació* del MNAC.

Abans hem plantejat la qüestió tipològica que suscita la *Mare de Déu del mico* del MNAC, suggerint que probablement es tracta d'una peça autònoma que no formà part d'un conjunt retaulístic més gran. En el seu estudi de la *Nativitat* Velasco dona per fet que es tracta d'un compartiment de retaule, però no ho justifica. Segons el nostre parer, a l'espera de disposar de noves dades materials sobre el suport, no hem de descartar que

es tractés igualment d'una taula independent, i el mateix podem dir de l'*Anunciació* del MNAC. D'una banda, cal reconèixer que aquests dos temes —Anunciació i Nativitat— podien perfectament presentar-se funcionalment com a obres per a la contemplació devota, sense necessitat d'integrar-les en una seqüència narrativa —no trigarem gaire a presentar un exemple documental de comanda barcelonina i contemporània d'una taula de la «Salutació» de la Mare de Déu. D'altra banda, la superabundància d'elements decoratius i de vinyetes narratives complementàries, tractats amb un esperit miniaturista, s'allunyen de l'economia que raonablement prevaldria en les escenes narratives integrades en un gran retaule. Les dues taules del MNAC i la del Museu de Belles Arts de València semblen concebudes per fer-ne una contemplació reposada, pròxima, íntima.

Certament la *Nativitat* del museu valencià inclou un element que no podem passar per alt, el fingit *cartellino* amb una inscripció, clavat o enganxat al fust de la columna situada en el primer terme al marge esquerre de la composició. Velasco creu que es tracta d'un element original sense discussió i fa la transcripció següent del text: «Petrus Carlewitz me fecit 1467». Deixant de banda que hi hauria una altra lectura possible: «Petrus Cablevister me fecit 1467», nosaltres tenim dubtes seriosos sobre l'originalitat d'aquest *cartellino*. A ull nu s'aprecia que es tracta d'una capa pictòrica molt prima i superficial, poc integrada amb l'estrat pictòric subjacent. De fet, el color del fust de la columna s'hi transparenta d'una manera clara. Aquesta capa pictòrica afegida ha envellit diferentment la capa pictòrica original. El seu clivellat és independent de l'estrat original subjacent i diferent dels que s'observen en altres indrets de la capa original. En fi, els traços barroers de la inscripció no poden ser deguts al mateix artista que va pintar els textos que hem comentat dels llibres oberts de la *Mare de Déu del mico* o l'*Anunciació* del MNAC.

El caràcter probablement fals i anacrònic del *cartellino* explicaria la inviabilitat de la datació quatrecentista que ofereix. En efecte, l'any 1467 és una data absolutament incompatible amb una obra que difícilment fou pintada abans de 1510 i donar-li validesa el porta a ordir hipòtesis altament fantasioses i especulatives. El mateix Velasco s'adona que 1467 és una data massa primerenca i proposa una datació vers «1485-1505» i, atès que no troba documentat cap pintor amb el gentilici Carlewitz, suggereix que més aviat es devia tractar del comitent de l'obra, qui hauria fet el seu encàrrec cap al 1467, la data inscrita al *cartellino*, tot i que la pintura no s'hauria materialitzat fins uns quants anys més tard.

Tanmateix, l'extrem més antic de la forquilla cronològica de Velasco (1485) tampoc no resulta en absolut creïble. També costa d'acceptar que l'execució d'un treball d'aquest format i d'aquesta tipologia s'endarrerís així. I tampoc sembla versemblant que el pintor inscrivís la data d'un encàrrec que s'hauria fet tants anys abans. Ara bé, sobre la premissa que un tal Carlewitz fou el comitent i que el seu encàrrec es produí vers 1467, Velasco imagina una hipòtesi encara més precària: el comitent podria ser originari de la ciutat sèrbia de Carlowitz (Sremski Karlovci), la qual cosa podria lligar-se amb l'origen hipotèticament danubià de Joan de Borgonya —un origen danubià que hem descartat a la primera part d'aquest estudi.

D'altra banda, Velasco veu en aquesta *Nativitat* un rerefons paduanoferrarès de tal intensitat que implicaria una etapa nord-italiana en què Joan de Borgonya hauria pogut entrar en contacte directe amb pintors com ara Francesco Squarcione, Marco Zoppo, Giorgio Schiavone i Andrea Mantegna. En realitat, ni en Borgonya ni en el Pseudo-Borgonya no hi ha res que permeti pensar en un contacte directe amb aquests pintors, i Velasco no presenta cap comparació rellevant ni atendible entre les obres dels uns i dels altres. Cap connexió significativa de Borgonya (o del Pseudo-Borgonya) amb el cànon dramàtic i heroic de Mantegna, però tampoc amb les excentricitats ni les asprors de l'*squarcionisme*. Cal evitar, en particular, la temptació d'agermanar precipitadament o automàticament les diverses formes de l'excentricitat i l'expressionisme. La geografia cultural de les excentricitats és vasta, diversa i complexa, com ho és la dels estàndards, de les «normalitats», i no s'hi valen dreceres si no volem perdre la brúixola i extraviar-nos enmig d'un *totum revolutum*. L'article sobre Joan de Borgonya publicat l'any 2000 per Nicole Dacos ofereix un exemple del grau de distorsió en què la crítica pot incórrer quan es llança sense fre per aquesta via: les obres italianes del Maestro degli Angiolini que Dacos atribuïa a Borgonya són absolutament alienes a la seva personalitat artística (i comprensiblement ningú les ha validat)[77]. La presència de malformacions i capricis no és suficient en ella mateixa per presumir connexions positives entre artistes que, en realitat, s'inscriuen en contextos culturals molt diferents.

Com hem vist, la taula de Liverpool que aquí atribuïm al Pseudo-Borgonya també s'ha adscrit successivament a diversos pintors actius a Verona, o genèricament a l'Escola de Verona, la qual cosa no deixaria de remetre a una geografia i a una conjuntura nord-italianes en la qual Pàdua i Ferrara tingueren un paper de primer ordre. Però de la mateixa manera que hem impugnat l'atribució de la *Mare de Déu* de Liverpool a l'àmbit veronès, també cal descartar una connexió directa amb el món paduanoferrarès en el cas de la *Nativitat* del Museu de Belles Arts de València. És cert que, en

la seva primerenca etapa valenciana, Borgonya va poder estudiar les obres de Francesco Pagano i Paolo San Leocadio, i que, sens dubte, havia de conèixer personalment San Leocadio, que s'havia afincat a València. Per conseqüent, algun contacte devia haver tingut Borgonya amb obres que reflectien la dinàmica paduanoferraresa quatrecentista. Tanmateix, tant la producció de Borgonya com la del Pseudo-Borgonya traspuen un italianisme de segona mà, extrapolat de dibuixos o d'estampes, de les obres italianes importades que haguessin pogut veure en territori ibèric, i per descomptat de la producció d'artistes arribats en diferents moments des d'Itàlia, principalment San Leocadio i els espanyols Hernando o Fernando Yáñez i Hernando de Llanos, que aportaren el seu repertori leonardesc i florentí a València. D'altra banda, no oblidem que, en el moment que pogué influir sobre Borgonya —i directa o indirectament sobre el Pseudo-Borgonya—, San Leocadio havia entrat ja en una progressiva i característica evolució «hispanitzant».

El nostre antagonista en aquesta qüestió fa seva, doncs, la hipòtesi avançada per primera vegada per Post sobre els hipotètics components danubians de la cultura artística de Joan de Borgonya, i també sembla receptiu a la hipòtesi desenvolupada per Condorelli sobre una etapa o més d'una del pintor a Itàlia, plantejada a partir del seu estudi del *Retrat de dama amb conill*. D'altra banda, hi afegeix la presumpta etapa paduanoferraresa del pintor i, un cop llançat pel pendent vertiginós de les hipòtesis encadenades, imagina encara que Carlewitz, el presumpte comitent, podria ser algú establert en aquesta regió de la Itàlia septentrional. Joaquim Garriga ja apuntà que la localització del *Retrat de dama amb conill* en una col·lecció napolitana «podría explicarse mejor con la hipótesis de un viaje del cuadro que con la del viaje del pintor»[78]. Certament, el suposat historial de la *Madonna Benappi* ens remetria igualment a la Itàlia meridional, en aquest cas a Sicília, però aquí tampoc veiem la necessitat de presumir que l'obra hagués estat pintada per Borgonya en territori italià, ja fos continental o insular. Sigui com sigui, l'argumentació de Velasco reafirma i alhora reforça aquesta idea d'un *pittore vagante* que, partint del Danubi, hauria recorregut una o diverses etapes italianes abans de desembarcar a la costa valenciana. I pel que fa a la *Nativitat* del Museu de Belles Arts de València, arriba a la conclusió que hagué de ser pintada o bé en una presumpta etapa italiana, o bé en la seva etapa valenciana, però no en el seu període més tardà que transcorre a Catalunya. És evident que la necessitat d'apropar-se al màxim a aquella data de 1467 —que aquí trobem espúria— l'ha impel·lit a defensar una cronologia tan precoç com fos possible —forçant els arguments i, sens dubte, violentant les evidències estilístiques que apunten a una cronologia cinccentista. Segons el nostre parer, ni aquesta ni cap altra de les obres que atribuïm al Pseudo-Borgonya no degueren ser pintades a Itàlia, sinó a Catalunya.

En aquest sentit, cal subratllar que, exceptuant la taula de Liverpool, que ja era a Anglaterra a mitjan segle XIX, totes les altres peces que atribuïm al Pseudo-Borgonya tenen procedències catalanes, encara que només haguem pogut verificar que pertanyen a col·leccions particulars. La *Mare de Déu del mico* devia ser ja a Catalunya com a mínim des de finals del segle XIX. L'*Anunciació* del MNAC i la *Nativitat* del Museu de Belles Arts de València foren propietat de col·leccions catalanes i van aparèixer al mercat antiquari català. La darrera peça que atribuïm aquí al Pseudo-Borgonya ens permet reblar el clau i insistir en la catalanitat del corpus d'obres del pintor. Ens referim a la *Nativitat* del Museu d'Art de Girona (figura 15), que, com registrava Chandler R. Post, segons la tradició, provindria d'Estanyol, una localitat molt propera a Girona.

Post va atribuir amb cauteles aquesta taula al mestre de les portes de l'orgue de Perpinyà, és a dir, a l'anònim pintor de les gegantines portes de l'orgue de la catedral de Sant Joan, datades per una inscripció de l'any 1504[79]. Es tracta d'una proposta errònia, que després no ha tingut més recorregut. La peça, però, ha suscitat una magra atenció per part de la crítica posterior, i el Museu d'Art de Girona ofereix avui una genèrica adscripció a l'escola catalana. En el seu article sobre la *Nativitat* del Museu de Belles Arts de València, Velasco proposa una atribució de la taula a Joan de Borgonya, però cal dir que abans, en les nostres declaracions a l'*Ara*, ja vam indicar que la *Nativitat* del Museu d'Art de Girona és obra del mateix pintor de l'*Anunciació* del MNAC i de la *Nativitat* del museu de València.

Quant a Post, també va atribuir erròniament al mestre de les portes de l'orgue de Perpinyà les taules que aleshores encara eren a l'ermita de Sant Hipòlit d'Arenys de Lledó[80], en realitat obra documentada de Joan de Borgonya, com avui sabem. Aquests desenfocaments de l'historiador nord-americà no deixen de ser significatius, perquè podem reconèixer els elements culturals compartits i el probable diàleg fecund entre l'àmbit de Joan de Borgonya i del Pseudo-Borgonya, per un costat, i amb el corrent rossellonès, per l'altre, que s'inicia amb el Mestre de les portes de l'orgue i prossegueix amb un pintor no menys rellevant, el Mestre de Llupià, i té encara uns altres representants, com ara el pintor que comparteix amb el de Llupià l'encàrrec del retaule d'Argelès[81]. No cal insistir en el paper que tindria Girona en aquest diàleg transpirinenc, en el qual també podrien haver participat

Figura 15.
Pseudo-Borgonya, *Nativitat*. Museu d'Art de Girona. Fotografia Museu d'Art de Girona.

uns altres artistes, com ara Pere de Fontaines, originari de Béthune, a l'Artois, i afincat a Girona, on va començar a pintar el gran retaule de Sant Feliu, que va deixar inacabat a causa de la seva mort prematura, de manera que l'encàrrec passà a Joan de Borgonya, que va participar en l'avaluació de les pintures d'aquest al retaule major de Santa Maria del Pi[82].

La *Nativitat* del Museu d'Art de Girona és l'única obra sobre la qual tenim una indicació de procedència catalana precisa. La dada és rellevant, perquè s'afegeix a les procedències catalanes de les altres peces, per bé que només les puguem fer remuntar a finals del segle XIX o a inicis del segle XX. Sigui com sigui, resulta del tot plausible pensar que el Pseudo-Borgonya fou un artista actiu a Catalunya i tal vegada un deixeble o un col·laborador de Joan de Borgonya. Fent valdre la tradició segons la qual la *Nativitat* gironina prové d'Estanyol, també podríem anomenar provisionalment Mestre d'Estanyol el nostre Pseudo-Borgonya. Ja hem subratllat el parentiu inequívoc dels tipus humans d'aquesta taula d'Estanyol amb els que veiem a les altres obres que atribuïm al Pseudo-Borgonya i la seva incompatibilitat amb la tipologia humana de Borgonya. L'estructura arquitectònica que ofereix és del mateix tipus que les que hem vist en altres taules del mateix artista, però és una mica menys enrevessada (figura 16). Això pot explicar-se amb diferents arguments: pel caràcter menys ambiciós de l'encàrrec, per les dimensions petites de la peça i potser per una cronologia més primerenca respecte a obres com ara la *Mare de Déu del mico* del MNAC o la *Nativitat* del museu de València.

Conclusions

A partir de l'evidència acumulativa creiem haver demostrat que el Pseudo-Borgonya —o Mestre d'Estanyol— és un pintor diferent de Joan de Borgonya. Alhora, mantenim que foren dos artistes molt pròxims pel que fa a cultura artística i estil. No podem descartar, doncs, que el Pseudo-Borgonya fos un deixeble o com a mínim un col·laborador de Joan de Borgonya.

En aquest sentit, el millor candidat sembla ser Joan Bigorra, oriünd de Vilamadal, a l'Empordà. L'any 1514, a Girona, els pintors Joan de Borgonya (resident a Barcelona), Joan Bigorra, Joan Vilafanye i Antoni Albi, àlies Orri —segurament Antoni Norri—, van ser acusats de la mort violenta del pintor Pere Arissó, oriünd de Palerm. Cal parar esment a aquest document, perquè situa precoçment Joan de Borgonya en un context gironí i el relaciona amb diversos artistes residents a Girona, entre els quals hi ha Bigorra. Com és sabut, Joan de Borgonya es traslladà a Girona entre l'estiu o la tardor de 1518, amb l'encàrrec d'enllestir la pintura del gran retaule major de l'església de Sant Feliu, i en un document notarial del 6 de juny de 1521 consta que els pintors Joan Bigorra, natural de Vilamadal, i Pere Bosch, natural de Pons, convivien al mateix domicili que Joan de Borgonya, la qual cosa permet imaginar que potser treballaven per a ell[83]. Al cap de poc, quan Borgonya va tornar a Barcelona, Bigorra va seguir-lo: el 26 de novembre de 1522 el nomenava procurador seu en una entrada notarial que el reconeix com a «alumnum meum» i el 13 de març de 1523 figura com un dels testimonis en el testament de Borgonya, atorgat a Barcelona («Johannes Bigorra, pictor, habitator Barchinone»)[84].

Figura 16.
Pseudo-Borgonya, Detall de la Nativitat. Museu d'Art de Girona. Fotografia Museu d'Art de Girona.

Aquesta estreta relació explica que, poc després de l'òbit de Borgonya, Bigorra es casés amb la seva filla gran, Elisabet[85]. Bigorra no va viure gaires més anys, ja que Elisabet consta com a vídua en un document del 24 de maig de 1531[86]. Tampoc sorprèn que «heretés» almenys un dels encàrrecs retaulístics que Borgonya deixà inacabats en morir, el de Nostra Dona de Sant Feliu d'Alella, com sabem per un document de 7 de març de 1527, en el qual consta com a procurador de la família, de la vídua Dionísia i dels fills Joan Baptista i Elisabet, cobrant «centum viginti libras» que els obrers de la parròquia devien «pro pictura eiusdem retrotabuli per me pro dicta principali mea facti de fusta et depicti in et pro dicta ecclessia in altari Beatae Marie dicte eclessie» i rebent, a més, el «retrotabulum anticum», tal com fixaven les capitulacions originals de 1523 amb Joan de Borgonya[87]. Això obre la possibilitat que el taller de Borgonya tingués una certa continuïtat, potser dedicat a encàrrecs menys ambiciosos, a mans de Bigorra, tenint en compte que s'havia casat amb una filla seva.

No cal dir que la cronologia de Joan Bigorra és perfectament compatible amb el catàleg d'obres que hem atribuït al Pseudo-Borgonya, situable en un lapse de temps aproximat entre 1510 i 1530. La presumpta procedència d'Estanyol d'una obra del Pseudo-Borgonya també aporta una pista interessant a favor d'un pintor d'origen empordanès com Joan Bigorra. La seva trajectòria documentada permet presumir la seva col·laboració més o menys intensa en les obres de Joan de Borgonya, però no podem excloure que, mentre residia amb aquest, es responsabilitzés també de comandes en les quals Borgonya no intervindria, i fins i tot que satisfés encàrrecs pel seu compte. Com hem suggerit, és possible que totes o la major part de les peces que hem inclòs al catàleg del Pseudo-Borgonya fossin taules independents i no pas elements d'un retaule de dimensions més grans. Si Joan de Borgonya va assumir la realització de nombrosos retaules, alguns de gran format, és possible que a la seva ombra es consagrés un pintor preferentment per realitzar —com a membre del taller del mestre o pel seu compte—taules independents «de devoció». Per la tipologia iconogràfica i les dimensions que presenta (99 cm × 78,7 cm), és evident que la *Mare de Déu* de Liverpool és una peça d'aquest tipus, però ja hem dit que les formulacions iconogràfiques de la *Mare de Déu del mico* (MNAC), de l'*Anunciació* (MNAC) i de la *Nativitat* (Museu de Belles Arts de València) també foren probablement concebudes com a peces independents. En aquest sentit, la troballa en els oceànics registres notarials barcelonins d'un pagament que connecta Joan Bigorra amb l'elaboració d'un «retabuli Salutationis Virginis Marie» (1529) és preciosa, malgrat el laconisme del contingut, que no ens revela ni el nom del client ni cap altre detall de la comanda i que, és evident, ara per ara no gosem connectar amb la taula

de l'*Anunciació* del MNAC, tot i la coincidència temàtica i la insinuació d'una tipologia coherent amb les tres grans taules que li atribuïm[88].

La producció vigatana de Joan Gascó i els seus fills ens ofereix un exemple coetani que il·lustra la diversificació de productes d'un taller familiar que assumia la realització de retaules, de vegades de gran format, però també taules independents de formats menors. El fundador del taller, Joan Gascó, ja va pintar obres de petit format d'aquest tipus, amb composicions senzilles que presenten la Mare de Déu de mig cos, amb l'Infant, com ara la *Mare de Déu de la llet*, del Museu Episcopal de Vic, i la *Mare de Déu amb l'Infant*, d'una col·lecció particular[89]. Analitzant la correlació de les evidències documentals i les obres conservades, és possible presumir que durant la primera etapa del taller, regida per Joan, aquesta producció fos una activitat més aviat complementària i que prevalgués la de retaules d'església, grans o mitjans. En canvi, quan la producció va passar a mans de Perot Gascó i dels seus germans, és possible que, ja fos per necessitat o per vocació, la creació de taules independents de formats més petits prengués progressivament més volada, mentre s'alentia la contractació de retaules, sobretot dels més ambiciosos. Alhora, també constatem que moltes de les taules «de devoció» independents d'aquesta etapa, liderada per Perot, presenten composicions més complexes i una iconografia més densa en comparació amb les taules de petit format de Joan Gascó. Una de les obres més complexes de Perot Gascó, en aquesta línia, és la *Sagrada Família amb sant Joanet* conservada a la catedral de Barcelona. Tot i que es de mida més petita (94 cm × 73 cm), molts dels seus components permeten comparar-la amb la *Mare de Déu del mico* del Pseudo-Borgonya, com el fet que la Mare de Déu hi és representada de cos sencer, asseguda, i que l'ampli paisatge panoràmic del fons conté petites figures en acció, incloent sant Cristòfor amb l'Infant a l'espatlla, travessant un ample riu.

En aquest sentit, el document relatiu al «retabuli Salutationis Virginis Marie» insinua la comanda d'una taula independent destinada a àmbits domèstics o de devoció «privada», i equiparable a les que afluïen als convents i monestirs, i en alguns casos podien tal vegada exhibir-se en espais eclesials, al marge o al costat dels grans retaules vinculats als altars. L'esplèndida col·lecció històrica del monestir de Santa Maria de Pedralbes (Sarrià, ara Barcelona) ens proporciona el millor exemple d'aquest tipus de producció: hi abunden les petites taules de devoció, moltes de les quals importades dels antics Països Baixos, i unes altres de producció local, com ara una petita *Epifania* atribuïda a Jaume Forner[90].

Els temes més usuals devien ser el grup icònic de la Mare de Déu i l'Infant o la Sagrada Família sencera, de vegades amb l'afegit de sant Joanet. Quan aquests actors s'ambienten en un paisatge —com a la taula esmentada de Perot Gascó o a la *Mare de Déu del mico* del Pseudo-Borgonya—, la possibilitat d'identificar el tema com el descans durant la fugida a Egipte és gairebé sempre factible. Però també moltes altres taules independents oferien, sens dubte, els temes clàssics de l'Anunciació, la Nativitat (amb l'adoració dels pastors) o l'Epifania. Episodis, doncs, que corresponen al cicle de la infantesa de Jesús, però que, presentats aïlladament, també eren idonis per estimular o satisfer l'exercici de la contemplació imaginativa que proposava, per exemple, la cabalosa tradició literària de les *Vitae Christi*, una tradició que es remuntava a les cèlebres *Meditationes Vitae Christi* i que també havia donat fruits remarcables en català, amb Francesc Eiximenis i amb Isabel de Villena. És en aquest context de les pràctiques de la devoció íntima, que tant devia a la difusió de l'espiritualitat franciscana entre els laics, que podem explicar la funcionalitat i el sentit de les taules que hem comentat del Pseudo-Borgonya, com també de tants altres pintors coetanis. Són normalment obres que evoquen el tema de l'Encarnació posant l'èmfasi en la humanitat de Crist —aquesta humanitat que el nostre Pseudo-Borgonya ens brinda de vegades a través del vestidet transparent de l'Infant.

Atès que el seu preu era relativament baix, les taules independents de formats petits (rarament superen el metre d'alçada, com és el cas de la *Mare de Déu del mico* del MNAC) no solien ser objecte de contracte ni de pagaments protocol·litzats (àpoques), la qual cosa certament en dificulta l'estudi, mentre que són molts els retaules d'església l'autoria dels quals tenim documentada a través de contractes i pagaments. Cal tenir present, a més, que la producció de taules independents «de devoció» podia ser en part de caire especulatiu, ja que es tractava d'objectes de venda fàcil que es podien tenir en estoc al taller o a la *botiga*. Si el Pseudo-Borgonya, com suggerim, s'hagués especialitzat en aquesta mena de producció, entenem per quin motiu és difícil seguir el rastre documental de la seva obra.

Ara per ara, la seva identificació amb l'esmentat Joan Bigorra és una mera hipòtesi. També podria tractar-se d'un pintor que, havent-se relacionat d'alguna manera estreta amb Borgonya —ja fos com a aprenent o només com a col·laborador o com a soci— fos protagonista d'una trajectòria més independent que la de Bigorra. En aquest sentit, caldria ampliar la prospecció als altres pintors que, segons la documentació, foren aprenents, col·laboradors, socis o amics de Joan de Borgonya, com ara «Nicolau Baló», que el 8 d'octubre de 1521 es llogava com a aprenent seu[91], potser amb una atenció especial al context gironí, atesa la procedència d'una taula d'Estanyol. Re-

cordem, per exemple, que l'any 1514, a Girona, hi apareixen també els pintors Joan Vilafanye i Antoni Albi, àlies Orri, al costat de Borgonya i Bigorra, formant la «quadrilla» acusada d'assassinat. Sense descartar el fill «Iohannem Batista», esmentat al testament patern, que difícilment podem identificar amb el pintor Joan de Borgonya (II) documentat a Catalunya entre 1552 i 1573[92] i que podria ser, deia Garriga, «un fill de l'igualment homònim Juan de Borgoña "pintor, natural de la ciutat de Toledo y de la dona na Lucrecia de aquell muller, defuncts"» que, però, no s'hauria d'identificar amb el fill homònim del famós autor actiu a Castella († 1536), ja que la primera muller d'aquest es deia Quiteria Fernández, i la segona, Inés de Torquemada[93]. D'altra banda, és clar que les obres del Pseudo-Borgonya no admeten aquesta cronologia tan tardana.

De moment, hi ha molts interrogants que hauran d'esperar resposta. Mentrestant, creiem que hem redefinit un corpus d'obra perfectament cohesionat per a Borgonya i un altre d'igualment cohesionat per al Pseudo-Borgonya o Mestre d'Estanyol.

1. Diego Angulo (1944), «El pintor gerundense Porta», *Archivo Español de Arte*, 66, p. 341-359.

2. El document l'identificà Agustín Nieto (1984), *Orihuela en sus documentos, I. La catedral: Parroquias de Santa Justa y Rufina y Santiago*, Murcia, Espigas, p. 67, però la primera transcripció completa la devem a Elsa Espín (2022), *Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon —Arago, Catalonge, Valence et Majorque— du regne de Jean I à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)* [tesi doctoral], Universitat de la Sorbona i Universitat Autònoma de Barcelona, document 20. Ella indica que la destinació d'aquest conjunt seria l'església de Trastamante i esmenta que l'autor de la visura va ser un «Andres de Murter», però ni la població ni el nom del visurador no són citats al document.

3. Agustín Nieto (1984), *Orihuela en sus documentos, I: La catedral…*, op. cit., p. 67.

4. Elsa Espín (2022), *Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon…*, op. cit., doc. 25.

5. La notícia l'esmenta Agustín Nieto (1984), *Orihuela en sus documentos, I. La catedral…*, op. cit., p. 69, però és Pablo López Marcos (2020-2021), *La pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena: 1515-1570*, Universidad de Murcia, qui en fa una transcripció sencera, encara que farcida d'errades i imprecisions i, això sí, rectificant al dia 31 de novembre la data del 21 indicada pel primer dels autors. Al peu del document signa com un dels testimonis un Pedro Pascual, pintor de Niça i habitant d'Oriola.

6. Agustín Nieto (1984), *Orihuela en sus documentos, I. La catedral…*, op. cit., p. 70. De nou, la transcripció sencera la dona a conèixer López Marcos amb els inconvenients indicats.

7. Ibídem, p. 69.

8. Ibídem, p. 70.

9. Miguel Falomir (1996), *Arte en Valencia, 1472-1522*. València, Generalitat Valenciana, p. 147 i nota 17. En marxar hi va deixar deutes per cobrar que encara reclamava vint anys després, el 31 de desembre de 1522: AHPB, Benet Joan, lligall 5, manual 39, 1522-1523.

10. Mercedes Gómez Ferrer (2011), «La capilla del gremio de armeros de la catedral de Valencia», *Ars Longa*, 20, p. 74-75.

11. Mercedes Gómez Ferrer (2004), «La casa del obispo de Tortosa, Alfonso de Aragón», *Ars Longa*, 13, p. 11-31.

12. M. J. López i V. Samper (2006), «Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo xvi: Aportación documental», *De pintura valenciana (1400-1600)*, Alacant, Diputació Provincial d'Alacant, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, p. 133-148. El document ha estat transcrit per Elsa Espín (2022), *Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon…*, op. cit., doc. 29.

13. Diego Angulo (1944), «El pintor gerundense Porta»…, op. cit., p. 339-340.

14. J. Gudiol Ricart (1941), *Spanish Painting*, Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art, p. 50; Diego Angulo (1954), «El pintor gerundense Porta»…, op. cit., p. 348, i Chandler Rathfon Post (1958), *A History of Spanish Painting*, vol. XII,1, *The Catalan School in the Early Renaissance*, Cambridge (Mass.), p. 94.

15. Joan Ainaud i Frederic-Pau Verrié (1941), «El retablo del altar mayor del monasterio de S. Cugat del Vallés y su historia», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I-1, p. 44 (tanmateix, els autors confonien l'autor amb l'homònim contemporani actiu a Castella i no sospitaven que les pintures s'havien conservat); Josep M. Madurell (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernándes pintores de retablos: Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo xvi», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I-3, p. 85, nota 151. Els treballs van acabar amb un conflicte entre els dos autors per culpa de les diferències que van sorgir a l'hora de valorar econòmicament les tasques de cadascú: el nostre autor considerava que «ell per lo pintar del retaule met mes treballs e industria e que per ço ha de haver maior porcio del preu que no lo dit mestre Nicolau qui l.havie daurat» i, en canvi, el napolità trobava que era just cobrar el mateix, perquè en contractar l'obra va ser ell qui n'aportà els fiadors i qui havia assumit el «perill» dels imprevistos. Tot plegat es va resoldre amb una sentència arbitral conservada a l'AHPB, Francesc Joan Cerdà, 276/, 2 i 3 (bossa) 21 de desembre de 1510. i AHPB, Pere Corder, caixa 1, manual 11, 12 de juliol de 1511.

16. Agustí Duran i Sanpere (1975), «El retaule major del Pi», *Barcelona i la seva història: L'art i la cultura*, Barcelona, Curial, p. 322-327; Josep M. Madurell (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes pintores de retablos…», op. cit., p. 71-82, i l'anàlisi detallada de Joaquim Garriga (1998), «Joan de Borgonya», *De Flandes a Itàlia: El canvi de model en la pintura catalana del segle xvi: El bisbat de Girona*, catàleg de l'exposició a cura de Joan Bosch i Joaquim Garriga, Girona, p. 175-176.

17. Joaquim Garriga, amb la col·laboració de Marià Carbonell (1986), *L'època del Renaixement: Segle XVI*, Barcelona, Edicions 62, p. 68, Història de l'Art Català, IV.

18. Josep M. Madurell (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernándes pintores de retablos…», op. cit., p. 86. El document signat entre «mestre Joan de Burgunya, pintor, ciutedà de Barchelona, de una part, e lo sényer en Miquel Puiades e Hierònym Fontanils àlies Sayol, obrés l'any present de la sglésia parroquial de Sant Ffeliu de Alella, Ffrancesch Roure e Pere Jonch, de la dita parròquia de Alella, aiustats als dits obrés, de la part altre» ha estat transcrit per primera vegada a Elsa Espín (2022), *Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon…*, op. cit., doc. 33.

19. Josep M. Madurell (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernándes pintores de retablos…», op. cit., p. 84, 88, 89.

20. Santi Torras (1997), *Els ducs de Cardona: art i poder (1575-1690): Una proposta d'estudi i d'aproximació a la història, art i cultura a l'entorn de la casa ducal en època moderna* [tesi de

doctorat], Universitat Autònoma de Barcelona, p. 71-72.

21. Josep Mas (1911-1912), «Notes sobre antichs pintors a Catalunya», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 6, p. 311.

22. Josep Puig i Cadafalch i J. Miret i Sans (1911), «El Palau de la Diputació General de Catalunya», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 3, p. 385-480, n. 41.

23. Josep M. Madurell (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernándes pintores de retablos…», op. cit., p. 85-86; Joan Ainaud de Lasarte (1949), *El Toisó d'Or a Barcelona*, Barcelona, Aymà, p. 61-70, i l'estudi monogràfic de Joaquim Garriga (2001), «Joan de Borgonya, pintor del xixº capítulo de la orden del Toisón de Oro», *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, p. 121-180.

24. Josep M. Madurell (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernándes pintores de retablos…», op. cit., p. 86-87.

25. El retaule de Sant Feliu és una obra emblemàtica del mestre fermament ancorada a la seva trajectòria per atribució des de Diego Angulo (1944), «El pintor gerundense Porta», op. cit. —que tanmateix es confonia llegint-lo com un cicle dedicat a sant Vicenç—, i després per part de Chandler Rathfon Post (1958), *A History of Spanish Painting*, vol. XII,1, *The Catalan School*…, op. cit., capítol iv. De tota manera, l'anàlisi més completa és a Joaquim Garriga (1998), «Joan de Borgonya»…, op. cit., p. 177. Pel de Santa Úrsula, l'atribució remunta a Diego Angulo (1944), «El pintor gerundense Porta», op. cit., p. 352-355, i correspon a M. A. Alàrcia (1973), *Pedro Matas* [tesi de llicenciatura], Universitat de Barcelona, doc. 2, haver-ne trobat la prova documental. Per a la taula d'Esponellà, Pere Freixas (1998), «Joan de Borgonya. Retaule de Sant Cebrià d'Esponellà. Calvari», a *De Flandes a Itàlia: El canvi de model en la pintura catalana del segle xvi: el bisbat de Girona*, catàleg de l'exposició a cura de Joan Bosch i Joaquim Garriga, Girona, p. 76-78, tot i que l'atribució remunta a Diego Angulo (1944), «El pintor gerundense Porta», op. cit., p. 357. Sobre el vitrall, vegeu Joan Ainaud de Lasarte (1987), «Introducció», a *Els vitralls de la catedral de Girona (Corpus Vitrearum Medii Aevi)*, Barcelona, IEC, p. 40-41.

26. Treballs documentats per Joan Hilari Muñoz (2006), «El pintor Joan de Borgonya al bisbat de Tortosa: Els retaules d'Horta de Sant Joan i Arenys de Lledó», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 82, p. 307-321. Abans, però, les taules d'Arenys ja havien estat atribuïdes per Joan Ainaud de Lasarte (1958), «La pintura dels segles xvi i xvii», a *L'Art Català*, II, Barcelona, p. 195, encara que Muñoz no l'esmenta en el seu treball.

27. ACA, diversos, Vallgornera, pergamins, 221. Potser eren les mateixes que havia adquirit l'any 1513 a Nicolau Roger i Graciana Joan; ACA, diversos, Vallgornera, pergamins, rotlle 67,01, i el 1519 al donzell Marc de Vilanova: ACA, diversos, Monistrol, pergamins, 906, 1 d'agost de 1519.

28. Josep M. Madurell (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernándes pintores de retablos…», op. cit., p. 79.

29. ACA, diversos, Monistrol, pergamins, 917.

30. AHPB, Benet Joan, 262/25, manual 25è, 1514-1515, 21 de febrer de 1515.

31. L'última, la primera vista integral del conjunt, l'ha publicat Francesc Miralpeix (2021), «Pintura i retaule en blanc i negre: Sobre Joan de Borgonya al santuari de les Olives i Miquel Ramells i Guiu Borgonyó (Mestre de Canillo) a Caldes de Malavella», a Joan Bosch (ed.) (2021), *L'art de narrar les imatges: Escrits en homenatge a Joaquim Garriga i Riera*, Barcelona, p. 239-254, Memoria Artium, 28.

32. Joaquim Garriga (1998), «Reliquiari de la Verònica», *De Flandes a Itàlia: El canvi de model en la pintura catalana del segle xvi: el bisbat de Girona*, catàleg de l'exposició a cura de Joan Bosch i Joaquim Garriga, Girona, p. 70-75.

33. Francesc Miralpeix i Teresa Avellí (2012), «El patrimoni artístic de Sant Joan de les Abadesses a l'època moderna», *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Ripoll, Junta del Monestir de Sant Joan de les Abadesses, p. 154.

34. Adele Condorelli (1965), «Un ritratto firmato "opus Johannes Burgundi"», *Commentari*, XVI, 1-2, p. 77-84.

35. Chandler Rathfon Post (1958), *A History of Spanish Painting*, vol. XII,1, *The Catalan School*…, op. cit., p. 94-99. És una hipòtesi que també va defensar Joan Yeguas (2009), «Joan de Burgunya», *Convidats d'honor: Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, Barcelona, p. 196-201, que fins i tot formula una hipòtesi sobre la seva separació respecte al grup majoritari.

36. Sobre l'atribució segregada de les pintures valencianes i barcelonines, vegeu Santi Torras (1997), *Els ducs de Cardona: Art i poder (1575-1690)*…, op. cit., p. 71-72, nota 128, i Joaquim Garriga (1998), «Joan de Borgonya»…, op. cit., p. 176.

37. Citem del *Flos Sactorum* editat per Johan Rosembach, 1494.

38. La connexió figurativa la va assenyalar per primera vegada Diego Angulo (1944,1), «Durero y los pintores catalanes del siglo xvi», *Archivo Español de Arte*, 65, p. 327-330.

39. Entre els partidaris de l'assimilació de les dues pintures barcelonines al retaule de Sant Andreu cal esmentar-hi Chandler Rathfon Post (1958), *A History of Spanish Painting*, vol. XII,1, *The Catalan School*…, op. cit., p. 94-95.

40. Joaquim Garriga (1994), «La geometria espacial de Pere Mates», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII, p. 534, n. 38, per conduir l'execució de l'obra a Joan de Borgonya. L'assignació del fragment a Joan de Borgonya va ser refermada pel mateix Joaquim Garriga (1998), «Joan de Borgonya»…, op. cit., p. 176 i n. 66, i a Ídem (2001), «Joan de Borgonya, pintor del xixº capítulo de la orden del Toisón de Oro», op. cit., p. 175 i n. 134.

41. Diego Angulo (1944), «El pintor gerundense Porta», *Archivo Español de Arte*, XVII, p. 358 i n. 2, i posteriorment Ch. R. Post s'afegí a l'atribució, tot reproduint la fotografia de 1913 a (1958), *A History of Spanish Painting*, vol. XII,1, *The Catalan School*…, op. cit., p. 108, fig. 40. També Joaquim Garriga considerà que el fragment remetia al pintor Joan de Borgonya a *De Flandes a Itàlia*…, op. cit., p. 176 i n. 66, bé que deixant oberta l'opció del seu «cercle», i a continuació, a «Joan de Borgonya…», *De la unión de coronas*…, op. cit., 2001, p. 175 i n. 134, hi afirmà decididament, amb poques reserves, la presència de l'estil i la mà de l'artista.

42. Adele Condorelli (1965), «Un ritratto firmato "opus Johannes Burgundi"», op. cit., p. 81; Joaquim Garriga (2001), «Joan de Borgonya, pintor del xixº capítulo de la orden del Toisón de Oro», op. cit., p. 175.

43. Vegeu <https://www.thierrydemaigret.com//lot/3244/1021561> [darrera consulta: 30/08/2024].

44. Es tracta de l'estudi «*Una Madonna col Bambino* della cattedrale di Palermo e altri dipinti di Joan de Borgonya» que Joaquim Garriga va presentar en ocasió de la jornada Percorsi Artistici tra l'Italia e la Spagna, en record d'Adele Condorelli, el 9 d'octubre de 2017 a la Reial Acadèmia d'Espanya a Roma. Recentment, Velasco l'ha esmentat en un article que després comentarem, on s'alinea en l'atribució a Borgonya, que li sembla «bastante clara».

45. En canvi, descartem la proposta d'atribuir-li un retaule dedicat a la Mare de Déu del Museu Diocesà d'Art Sacre d'Oriola per part de Pablo López Marcos, *La pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena*…, op. cit., p. 290, perquè no hi veiem cap coincidència ni semblança amb el nostre borgonyó i perquè l'estudiós, tot i que el pressuposa, no arriba a acreditar el vincle amb el retaule del Roser d'Oriola que Borgonya treballava entre 1496 i 1502.

46. Diego Angulo (1944), «El pintor gerundense Porta»…, op. cit., p. 342.

47. Joaquim Garriga (1990), *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle xvi (criteris d'anàlisi perspectiva i aplicació al cas de Catalunya)* [tesi de doctorat inèdita], p. 949; Ídem (1990), «Imatges amb "punt": El primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500», *D'Art*, 16, p. 59-79.

48. Diego Angulo (1944), «Durero y los pintores catalanes del siglo xvi»…, op. cit., p. 329; Diego Angulo (1944), «El pintor gerundense Porta»…, op. cit.

49. Diego Angulo (1944), «El pintor gerundense Porta»…, op. cit., p. 347.

50. Clelia Alberici (1988), «Bernardo Prevedari incisore di un disegno del Bramante», *Arte Lombarda*, 86/87, p. 5-13.

51. Joaquim Garriga (1990), *Qüestions de perspectiva*…, op. cit., p. 947.

52. Joaquim Garriga (1998), «Joan de Borgonya»…, op. cit., p. 59.

53. La van revelar Francesc Ruiz i Quesada i Joan Yeguas i Gassó (2016), «L'antic retaule major de l'església de Sant Feliu de Girona: Una visió de conjunt d'un retaule-reliquiari», *Retrotabulum: Estudis d'Art Medieval*, 20, p. 2-120: 92. Sobre el retaule quatrecentista, vegeu Guadaira Macías i Rafael Cornudella (2015), «El Retaule de sant Jordi de Bernat Martorell», a Marià Carbonell i Buades (dir.) (2005), *El Palau de la Generalitat de Catalunya: Art i arquitectura*, vol. 1, Barcelona, Generalitat de Catalunya, p. 208-228.

54. Sobre la pintura a Dijon a finals del segle xv i a començament del segle xvi, vegeu Frédéric Elsig (ed.) (2016), *Peindre à Dijon au xvie siècle*, Milà, Cisinello Balsamo, especialment les contribucions aplegades a la primera secció («De Louis XI à Louis XII»); Carmen Decu Teodorescu i Frédéric Elsig (2020), *Les Changenet*, Milà, Cisinello Balsamo, i Elliot Adam i Sophie Caron (2021), *La Maison Changenet: Une famille de peintres entre Provence et Bourgogne vers 1500*, París, Musée du Louvre.

55. Diego Angulo (1944), «El pintor gerundense Porta»…, op. cit.

56. Ibídem, p. 358.

57. Diego Angulo (1954), *Ars Hispaniae: Pintura del Renacimiento*, Madrid, Plus-Ultra, p. 63-64.

58. Chandler Rathfon Post (1953), *A History of Spanish Painting: The Valencian School in the Early Renaissance*, XI, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, p. 106-119.

59. Alberto Velasco González (2023), «Joan de Borgonya: Fantasia mediterrània», *Ars Magazine*, 59 (juliol-setembre), p. 108-118.

60. Vegeu especialment Robert A. Koch (1968), *Joachim Patinir*, Princeton, N. J., Princeton University Press; Reindert L. Falkenburg (1988), *Joachim Patinir: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam-Philadelphia, i Alejandro Vergara (ed.) (2007), *Patinir: Estudios y catálogo crítico*, catàleg de l'exposició, Madrid, Museo Nacional del Prado. Vegeu, així mateix, Rafael Cornudella (2018), «From Patinir's Workshop to the Monastery of Pedralbes. A Virgin and Child in a Landscape», *Locus Amoenus*, 16, p. 19-57. <https://doi.org/10.5565/rev/locus.323>

61. La identificació és d'Elsa Espín (2024), «The Northern Way: Engraving Success in Catalan Painting around 1500», a Anna Dubois (ed.), *Alla Maniera: Technical Art History and the meaning of Style in 15th to 17th painting*, Leuven, Peeters, p. 123-133, una aportació que tanmateix oblida l'esment dels precedents bibliogràfics del tema abordat, que van des del treball de Diego Angulo (1944), tantes vegades citat aquí, fins a publicacions com les de Joan Bosch (2009), «La culture artistique au service de l'art de dévotion: exemples en Catalogne a l'époque moderne», a Sophie Duhen (ed.), *L'Art au village. La production artistique des paroisses rurales (XVIe-XVIIIe siècle)*, Rennes, p. 167-186; o Id. (2013), «El impacto de Albrecht Dürer y del grabado internacional en Cerdeña», a Alessandra Pasolini (ed.), *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, Cagliari, p. 83-93.

62. Ana Ávila (1985), «Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados», a *Rafael en España*, Madrid, Museo del Prado [catàleg de l'exposició], p. 58.

63. Vegeu Rafael Cornudella (2018), «From Patinir's Workshop to the Monastery of Pedralbes…», op. cit.

64. Joan Ainaud de Lasarte, *La pintura a Catalunya al segle XVI*, discurs llegit en la sessió inaugural del curs 1953-1954 de la Societat Catalana d'Estudis Històrics, inèdit, citat per Joaquim Garriga (1998), «Joan de Borgonya»…, op. cit., p. 176.

65. Sobre aquesta taula, poc coneguda, vegeu *Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures Drawings and Casts in the Gallery of Art of the Royal Institution*, Liverpool Royal Institution, 1859, cat. núm. 37, p. 22; Michael Compton (1963), *Walker Art Gallery: Foreign Schools Catalogue (Text)*, Liverpool, p. 96-97, i Edward Morris i Martin Hopkinson (1977), *Walker Art Gallery, Liverpool: Foreign Catalogue, Text*, vol. 1, p. 216-217.

66. *Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures Drawings and Casts in the Gallery of Art of the Royal Institution*, op. cit., p. 216-217.

67. M. Compton (1963), *Walker Art Gallery: Foreign Schools Catalogue (Text)*, op. cit., p. 96-97.

68. Vegeu <https://www.vads.ac.uk/digital/collection/NIRP/id/31198/> [consulta: 28/8/2024].

69. Leo Steinberg (1984), *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Londres, Faber and Faber (primera edició com a article a la revista *October*, 25, 1983).

70. Roger S. Wieck (1988), *Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life*, Nova York, George Braziller, p. 92 i 162.

71. Segons les dades que proporciona el MNAC, la taula va sortir a la venda l'any 2019 a la Fira d'Art Modern i Antic (FAMA) de Barcelona, a través de l'expositor Antiguitats Olga de Sandoval, i en aquesta ocasió va ser adquirida per la Generalitat.

72. Santi Torras (2014), «Pintura oblidada del Renaixement català: Atribucions a Joan de Borgonya i al cercle d'Isaac Hermes en col·leccions privades», *Acta/Artis: Estudis d'Art Modern*, 2, p. 99-115, especialment p. 99-111. En aquest article (p. 110-111) Torras també atribueix a Joan de Borgonya una *Mare de Déu de la Llet* que pertanyia a la col·lecció Graupera quan va ser fotografiada l'any 1929, però en la nostra opinió no pot ser obra ni de Borgonya ni del Pseudo-Borgonya.

73. Santi Torras (2014), «Pintura oblidada del Renaixement…», op. cit., p. 102-103.

74. Santi Torras (2014), «Pintura oblidada del Renaixement…», op. cit., p. 106.

75. Antoni Ribas (31 de novembre de 2022), «Polèmica per l'atribució d'una obra renaixentista abans que surti a subhasta», *Ara*. L'expressió pública de la nostra opinió va suscitar una resposta de la casa de subhastes a les xarxes que ens sembla totalment improcedent. El mateix Velasco va suggerir a les xarxes que, per tal d'opinar sobre el tema, hauríem d'haver esperat a llegir el seu article quan es publiqués. No veiem per què dos especialistes en la matèria no poden opinar lliurement i en el mitjà que sigui sobre l'autoria d'una obra que han examinat. Precisament ens vam veure impel·lits a fer pública la nostra opinió per evitar que alguna administració pública, com ara la Generalitat de Catalunya, adquirís una taula que, segons el nostre criteri, anava erròniament atribuïda a Joan de Borgonya, i per un preu sobrevalorat.

76. Alberto Velasco González (2023), «Joan de Borgonya: Fantasia mediterrània»…, op. cit. Ignorem per què al començament de l'article Velasco afirma que quan es va publicar la nostra opinió a l'*Ara* no coneixíem directament la pintura. En tot cas, s'equivocava: com ell sap, quan es va presentar a la venda la pintura era ben visitable i nosaltres ho vam ben aprofitar.

77. Nicole Dacos (2000), «Federico Zeri et l'excentrique: Joan de Burgunya en Italie», *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXV, p. 109-116.

78. Joaquim Garriga (2001), «Joan de Borgonya, pintor del XIXº capítulo de la orden del Toisón de Oro»…, op. cit., p. 154.

79. Chandler Rathfon Post (1958), *A History of Spanish Painting: The Catalan School in the Early Renaissance*, vol. 12, part 2, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, p. 409 i 410, fig. 174.

80. Chandler Rathfon Post (1966), *A History of Spanish Painting: The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance*, vol. 13, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, p. 430-432, fig. 186.

81. Vegeu Joan Bosch (2012), «Le Maître de Llupià: la mysterieuse identité d'un peintre centro-européen en Roussillon», a *Le maître de Llupià. Un peintre en Roussillon au debut du XVI siècle*, Cisinello Balsamo, p. 34-42; Rafael Cornudella (2020), «La peinture à Perpignan autour de 1500» , a Frédéric Elsig, *Peindre à Tolouse aux XVe-XVIe siècles*, p. 159-174.

82. Josep M. Madurell (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernándes pintores de retablos…», op. cit., p. 81-86.

83. Joaquim Garriga (1998), «Joan de Borgonya»…, op. cit., p. 177, notes 34 i 39.

84. La notícia del testament va ser publicada per Josep M. Madurell (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernándes pintores de retablos…», op. cit., p. 87. És inèdit, en canvi, l'acte de delegació a favor de Bigorra que conté l'interessantíssim esment que hem destacat: AHPB, Benet Joan, 262/38, manual de 1522-1523.

85. Josep Mas (1911-1912), «Notes sobre antichs pintors a Catalunya»…, op. cit., p. 311 i 313. Joan Bigorra es fa càrrec de la pintura del retaule de l'altar de santa Maria de la parròquia d'Alella, que havia de fer Joan de Borgonya. Josep M. Madurell (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernándes pintores de retablos…», op. cit., p. 87.

86. Josep M. Madurell (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernándes pintores de retablos…», op. cit., p. 87. Sabem que es tornaria a casar: capítols matrimonials de la filla de Joan de Borgonya, Elisabet, qui havia

estat casada primerament amb Joan Bigorra, pintor, AHPB, Antoni Anglès, 272/63.

87. AHPB, Pere Saragossa, 268/32.

88. AHPB, Pau Renart 216/19, protocol de l'any 1529, 7 de maig: «Die veneris VIIª mensis Maii anno a nativitate domini MDXXVIIII. Apocha facta et firmata per Joannis Bigorra pictorem civem Barcinone honorabilem [l'espai on havia de constar el nom del pagador restà en blanc] dictorum decem dutatorum rationem fabrice sive pinture cuiusdam retabuli Salutationis Virginis Marie a se facti modus solutionis talis fuit? in presentia notarii et testimonium dedit sibi numerando voluntati sue sex ducatos et reliquos dedit sibi voluntate sue et Ideo etc. Testes sunt Michael Cellers notarium Barcinone et Joannes Scada escriptor Barcinone habitatores».

89. Sobre aquesta qüestió, vegeu Rafael Cornudella (2002-2003), «La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic», *Locus Amoenus*, 6, p. 145-185. <https://doi.org/10.5565/rev/locus.126>

90. Rafael Cornudella (2005), «Epifania. Jaume Forner, c.1530-1550», a Marià Carbonell, Anna Castellano, Rafael Cornudella (eds.), *Pedralbes. Els tresors del monestir*, catàleg de l'exposició, Museum Monestir de Pedralbes, Barcelona, cat. núm. 25, p. 155-157.

91. AHPB, Benet Joan, manual 27è, 1521-1522 (notícia localitzada entre les fitxes de Josep M. Madurell).

92. Josep M. Madurell (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernándes pintores de retablos…», op. cit., p. 87; Joaquim Garriga (1998), «Joan de Borgonya»…, op. cit., p. 176, i Miquel Mirambell (2002), *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, Vic, Patronat d'Estudis Osonencs, p. 88.

93. Joaquim Garriga (1998), «Joan de Borgonya»…, op. cit., p. 176, i el mateix a Joaquim Garriga (2001), «Joan de Borgonya, pintor del XIXº capítulo de la orden del Toisón de Oro»…, op. cit., p. 172-173, però canviant-ne la transcripció del nom: «Lucrecia» per «Lutecia».

https://doi.org/10.5565/rev/locus.495 LOCVS AMŒNVS 22, 2024 123 - 141

El convento y la iglesia de las carmelitas descalzas de Teruel (h. 1659-1670): una obra de los arquitectos José Felipe Busiñac y Borbón, Juan Teresa y José Seber

Juan Carlos Calvo Asensio
Universidad de Zaragoza
juancarloscalvo@unizar.es

Recepción: 15/08/2023, Aceptación: 27/11/2024, Publicación: 24/12/2024

Resumen

Varios contratos de obras inéditos localizados en el Archivo Histórico Provincial de Teruel permiten adjudicar el convento de las carmelitas descalzas de la ciudad a los arquitectos José Felipe Busiñac y Borbón y Juan Teresa. Analizamos los legajos y la obra, en el epílogo de la arquitectura barroca clasicista en Aragón, y periodizamos el avance de las labores, precisando la cronología y los datos hasta ahora ofrecidos por la historiografía. Finalmente, estudiamos la iglesia conventual, ejecutada por el maestro José Seber.

Palabras clave:
arquitectura barroca aragonesa; Orden de las Carmelitas Descalzas; Santa Teresa de Ávila; barroco clasicista; arquitectura conventual

Abstract

The convent and the church of the Barefoot Carmelites of Teruel (c. 1659-1670): a work by the architects José Felipe Busiñac y Borbón, Juan Teresa and José Seber

We attribute the convent of the Barefoot (or Discalced) Carmelites of Teruel to José Felipe Busiñac y Borbón and Juan Teresa, thanks to various unpublished documents found in the provincial historical archive of Teruel. We analyse the documentation and construction of the building, which belongs to the final period of Classical Baroque architecture in Aragon; and we study the progress of the work, noting its chronology and the historical data available to date. Finally, we study the convent church, built by master builder José Seber.

Keywords:
Aragonese Baroque architecture; Carmelite Order; Teresa of Avila; Baroque Classicism; convent architecture

© del autor

En 1660, tres monjas procedentes del convento de las Fecetas de Zaragoza, de la Orden de las Carmelitas Descalzas, se instalaron en Teruel. Su desplazamiento satisfizo el deseo del notario Agustín Abengochea, quien a través de una manda testamentaria reservó parte de su hacienda para la fundación de un cenobio del Santo Sepulcro en Teruel. Su hija, Esperanza Abengochea, que profesaba en dicha confraternidad en Zaragoza, facilitó la consumación del proyecto renunciando a la herencia paterna a cambio de una renta anual de 3.000 sueldos. A este dinero se sumaron 400 libras aportadas por el concejo de Teruel en 1657 a través de la Santa Limosna de Francés de Aranda y 40.000 escudos donados por Diego Chueca, obispo de la diócesis turolense. Finalmente, el 24 de septiembre de 1659 se rubricó la concordia con las condiciones para el establecimiento de las hermanas. El documento, modificando la intención original, indicaba que se regirían por la regla de las carmelitas descalzas reformadas, que el cenobio se dedicaría a santa Teresa y san José, que tendría capacidad para veintiuna religiosas y que sus administradores serían los munícipes, el obispo, los cabezaleros de Abengochea, el deán de la catedral y el prior del Capítulo General de las Siete Iglesias Parroquiales de Teruel[1].

El notario pertenecía a una familia turolense de juristas establecida en Zaragoza a finales del siglo XVI vinculada a la orden. Su padre, Domingo Abengochea, lugarteniente de Justicia de Aragón y miembro del Consejo de su Majestad[2], capituló en 1619 un retablo de Nuestra Señora de la Esperanza con el pintor Miguel Senz para el convento de Nuestra Señora del Carmen de Zaragoza[3]. Por confusión de Félix Latassa, en ocasiones se ha atribuido la institución del cenobio turolense al cabeza de familia, hecho imposible teniendo en cuenta que murió en 1624 y que la documentación refiere claramente que fue Agustín el encargado de la tarea.

Así comenzó la andadura de un convento del que dieron testimonio diferentes viajeros y cronistas a lo largo de los siglos XVIII y XIX, por ejemplo, Antonio Ponz o Juan Agustín Ceán Bermúdez. Ambos repararon en el lienzo *Cristo en casa de Pilato*, presumiblemente ejecutado por Antonio Bisquert, que estuvo colgado en la «sala de recreación» del edificio y actualmente en paradero desconocido[4]. El catedrático Cosme Blasco y Val fue el primero en estudiar la donación pecuniaria de Diego Chueca[5], una información que Manuel Eixarch Santapau reiteró en la biografía del prelado elaborada pocos años después[6].

Con posterioridad, varios autores proporcionaron nuevos datos del recinto, aunque sin poder aclarar su autoría. Santiago Sebastián le dedicó varios comentarios en sus estudios locales publicados a lo largo del siglo XX. En ellos analizó la iconografía de los retablos y concretó la participación del obispo Lamberto López (1701-1714) en la financiación del mueble titular de la iglesia[7]. La información aportada por Sebastián fue ampliada por Ana María de la Santísima Trinidad, madre superiora del cenobio que autoeditó un libro sobre la historia del lugar en 1984 sustentado en el archivo de la casa, y por Ana María Gimeno, que publicó nuevas referencias sobre las reformas dieciochescas del templo en su tesis doctoral[8].

En las últimas décadas, Juan José Polo Rubio y José María Latorre han abordado la historia de la fundación en lo relativo al legado del notario Abengochea[9], y María Jesús Pérez Hernández y Juan Carlos Navarro Castelló se han interesado por los esgrafiados de la iglesia[10].

Gracias a los contratos inéditos localizados en el Archivo Histórico Provincial de Teruel podemos adjudicar la obra al constructor francés establecido en Zaragoza, José Felipe Busiñac y Borbón[11], principal arquitecto de su generación en Aragón, y a Juan Teresa, albañil local desconocido por la historiografía. Los legajos permiten corregir la datación tradicional del edificio, hasta ahora fijada en 1658-1660. Igualmente, ayudan a periodizar con precisión el avance de la empresa en todas sus partes, así como los trabajos de carpintería y cerrajería.

El convento turolense, ejemplo tardío de casa femenina carmelita en Aragón

Como hemos adelantado, el notario Agustín Abengochea fue el responsable de la fundación del convento de las carmelitas descalzas de Teruel. En su primer testamento, depositado en Zaragoza el 25 de mayo de 1646, no mencionó explícitamente la intención de erigir el cenobio. Sin embargo, sí refirió que los munícipes y varias dignidades eclesiásticas administraran su hacienda al morir, indicio de que precisaba la intervención de los poderes civiles y religiosos de la época para algún fin. El prohombre nombró heredera universal a su hija Esperanza, «religiosa del convento del Sepulchro», y designó albaceas a esta; a Gracia Elena Monzón, su mujer; a Martín Martes, racionero de la seo de Zaragoza; a Francisco Ruiz, «buen amigo»; a Juan Benedicto Calvo, canónigo de la catedral de Teruel, y a Diego Fernández de Alvarado, rector de la iglesia de Cuevas Labradas. Abengochea también determinó que, en caso de fallecer sus ejecutores, serían los vicarios de las iglesias parroquiales de San Miguel y de San Pedro de Teruel o el jurado mayor del concejo de la ciudad quien «disponga de dichos mis bienes»[12].

El proyecto comenzó su andadura el 24 de septiembre de 1659, cuando se protocolizó la primera capitulación de la casa. Se estipuló que las encargadas de consumar la fundación serían las hermanas Isabel de Jesús, María Ana del Espíritu Santo e Ignacia de Santa Teresa, habitantes en el convento carmelita de las Fecetas de Zaragoza. Se expresó entonces la necesidad de acogerse a «la religión reformada de carmelitas segun la constitucion de santa Teresa» y la dedicación de la iglesia a «santa Teresa y san Joseph»[13].

En esta fecha, la orden ya estaba implantada en Aragón y se había consolidado como una de las opciones para aquellas jóvenes que quisieran tomar los votos. Las casas femeninas más antiguas del Reino guardaban relación directa con Teresa de Jesús, como la pionera en Zaragoza establecida en 1588 por seis monjas provenientes de Segovia encabezadas por Isabel de Santo Domingo, discípula de la reformadora[14].

Le siguió cronológicamente el convento turiasonense de Santa Ana. Fue patrocinado por fray Diego de Yepes, confesor de Santa Teresa y obispo de la diócesis de Tarazona, quien en 1581 fue asistido por la monja en un desplazamiento a pie al monasterio de Nuestra Señora de la Estrella. La madre, que rechazó ser retribuida por la acción, pidió a Yepes la edificación de un cenobio «a sus hijas cuando sea obispo». El prelado cumplió esta petición comprando los terrenos para erigir el complejo. En 1605 suscribió un contrato con el albañil tudelano Juan González, quien debió de seguir la traza del arquitecto carmelita fray Jerónimo de la Madre de Dios. Con posterioridad, se encargó de garantizar su supervivencia con una generosa dotación en su testamento, dictado en 1613[15].

También estuvo vinculado a Diego de Yepes el convento de las carmelitas de Calatayud (h. 1608), actualmente desaparecido a excepción de su iglesia. El obispo autorizó la fundación tras la aportación monetaria de Leonor Giménez de Aragüés, esposa de Martín Miravete Blancas, fiscal de la Real Audiencia de Zaragoza[16].

A estas comunidades se sumó la del convento de las Fecetas, de Zaragoza, sobrenombre que recibió de su fundador Diego Fecet, notario y administrador del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza. Formaron parte de ella algunas mujeres de las familias más selectas de la sociedad aragonesa: hijas de cargos públicos, de notarios o de linajes infanzones. La casa se había intentado instaurar desde finales del siglo XVI, pero no fue aprobada por el papa Gregorio XV hasta 1623. Se estableció bajo control episcopal debido a la oposición de la orden y se empezó a levantar dos años después con asistencia de los albañiles Martín Miguel, Clemente Ruiz y el tapiador Guillén de Miranda. La estructura tomaría un impulso definitivo en 1627, cuando intervinieron en su iglesia el citado Clemente Ruiz y Pedro de Ruesta, y se finalizó hacia 1636[17].

En Aragón todavía se levantarían otros tres conventos femeninos carmelitanos. El primero fue el de San Miguel de Huesca (1623)[18], contemporáneo a la casa de las Fecetas. A este le siguió el de San Joaquín de Tarazona, que nació por el enfrentamiento entre dos facciones en la casa de Santa Ana. Aunque las monjas se independizaron en 1632, el edificio se contrató en 1649 con el arquitecto de Monzón, Pascual Ranzón[19]. Finalmente, en 1648, la orden se estableció en Maluenda gracias a la contribución pecuniaria de María Navarro de Ezquiaga y Domingo Tolosso Gascón. Las obras de este edificio se alargarían hasta 1698 e intervinieron en él los obreros de villa Francisco de Aguirre,

Figura 1.
Antonio Bisquert, *Santa Teresa escritora*, Museo de Arte Sacro de Teruel. Fotografía: Belén Díez Atienza.

Manuel Gómez de Rabilla y Miguel Gómez de Rabilla[20].

El cenobio turolense es el más tardío de los instituidos en el siglo XVII en el Reino de Aragón[21]. Los documentos fundacionales especificaban que ya en el quinientos, una bula de Pablo III concedió «facultad y licencia» para fabricar el convento «que mas devoçion tubiese» en la ciudad. Dicho decreto fue tramitado por Miguel Pérez de Miedes, arcediano de Murviedro (Sagunto), juez y comisario apostólico, para «eriguir un convento de orden aprocurada por la Sede Apostolica»[22]. La bula no imponía una orden concreta, por lo que, para saber los motivos de su elección, creemos conveniente ahondar en el fervor despertado por santa Teresa cuando este mandato pudo consumarse un siglo más tarde.

Aunque la casa carmelita pertenece a las postrimerías del siglo XVII, el culto a santa Teresa en Teruel puede acreditarse desde décadas atrás. La reformadora es una de las protagonistas del lienzo titulado *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*, de Antonio Bisquert, pintado en 1628 para la catedral de Teruel. El mismo artista la representó presidiendo un retablo en la iglesia de San Martín del municipio (h. 1628-1631). En la parte baja de esta composición (figura 1) se sitúan los donantes: Pedro Infante, colegial de Salamanca y arcediano de Teruel, y su sobrina, sor Catalina de San Jerónimo. Ella, nacida en Teruel en 1572 y huérfana desde joven, fue recomendada por su tío al convento carmelita de Valencia, donde permaneció hasta su muerte en 1618. Por su férrea fe y erudición alcanzó mucha notoriedad, motivo por el que su biografía aparece recogida por el cronista de la orden fray José de Santa Teresa en su libro *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen* (Madrid, 1683)[23].

Más allá de los cuadros de Bisquert, recientemente han salido a la luz algunos inventarios con representaciones de santa Teresa decorando interiores domésticos. Marcos Polo, canónigo de la catedral del municipio, contaba en 1628 con un cuadro de la «Madre Teresa al olio» que colgaba de las paredes de su vivienda[24].

Además de estas imágenes, una tasación de bienes fechada en 1626 indica que el proceso de canonización de Teresa de Ávila fue seguido en el sur de Aragón por personajes laicos con intereses lectores diversos. En un reparto de bienes de Lorenzo Gamir Palomar, caballero y vecino de Teruel, se mencionaron los volúmenes que contenía su biblioteca. Entre ellos se localizaban los «Sermones en la beatificaçion de Santa Teressa, estimado en catorce sueldos»[25]. En el documento se relacionaron otros textos dedicados a santos de la Contrarreforma, como san Isidro, san Francisco Javier y san Ignacio de Loyola. Parece que la espiritualidad moderna y sus personalidades más relevantes tuvieron un calado social inmediato en Teruel, motivo que pudo inclinar la balanza hacia una casa carmelitana, que en aquel instante debía de contemplarse como más atractiva para las vocaciones jóvenes.

Algunos testamentos aragoneses anteriores a la erección del complejo muestran el interés en que se consumase el establecimiento y cómo contemporáneamente se sucedieron iniciativas similares. Miguel Jerónimo de Castellot, Justicia de Aragón, en sus últimas voluntades dictadas en 1657, expresó el deseo de trasladar su cadáver desde la iglesia de Mora de Rubielos hasta la nueva fundación turolense, si «llegare en algun tiempo»[26]. Castellot favoreció la venida de los carmelitas descalzos a Teruel, aunque su intención original era establecer una casa femenina, pero tuvo que abandonar esta idea porque se estaba materializando en aquel instante. En 1659, antes de la llegada de las monjas a la ciudad, el canónigo José Aínsa instituyó una capellanía en el futuro convento para celebrar una misa diaria que solo se haría efectiva si el proyecto llegaba a buen puerto[27].

Los contratos de obras del convento de las carmelitas de Teruel: la intervención de José Felipe Busiñac y Borbón y Juan Teresa (1662-1668)

Santa Teresa de Ávila aportó pocas directrices arquitectónicas sobre cómo organizar los conventos, pero de sus consejos para regir la vida de las hermanas se desprendieron ciertos comportamientos e itinerarios diarios que acabaron delimitando un tipo de edificio coherente con su reforma. En los escritos de la abulense titulados *Libro de las fundaciones, Constituciones y Visita de Descalzas*, insistió en la importancia de controlar las cuentas y limitar los gastos de las comunidades. Esto afectaba a las dimensiones de los cenobios, que debían ser pequeños para evitar sobrecostes. Vigilando los contactos entre las regladas con los confesores, visitadores y laicos, la doctora expresó ciertas ideas que más adelante se plasmaron a nivel edilicio. Recomendó que en los cenobios residieran un máximo de trece monjas, que la clausura tuviera dos puertas controladas por la priora y la portera, que los locutorios contaran con doble reja y que varias celdas estuvieran siempre libres para atraer nuevas vocaciones[28]. Santa Teresa se preocupó por supervisar sus fundaciones, eligiendo a los arquitectos que habían de levantar los nuevos edificios y procurando que estos fueran pequeños, de techos bajos y materiales baratos[29]. La santa sintió predilección por los espacios desnudos de decoración, pero no anicónicos. De hecho, creía conveniente disponer «imágenes curiosas» que despertaran la devoción de las hermanas y activaran su fe e intelecto[30].

Siguiendo este espíritu, la orden intentó reglamentar un edificio modelo «humilde» en sus capítulos generales de Alcalá de Henares (1581) y Pastrana (1604) y, además, propuso una planta prototipo para sus iglesias con nave única, testero recto y cúpula sobre el crucero. Como advirtió Carme Narváez, algunas de las directrices de la «arquitectura carmelita», como la planta mencionada, no eran originales, sino que seguían la tradición y las tendencias vigentes[31].

Estas ideas se disiparon con el tiempo y las circunstancias de cada fundación condicionaron el aspecto final de las diferentes casas. Por eso, durante la Edad Moderna existieron llamadas constantes a la austeridad de los edificios y un intento de control por parte de los generales que no siempre fue posible conseguir[32].

Otros estudios, como los de José Miguel Muñoz Jiménez, han resaltado que la orden fue consciente de un estilo «común y ordinario», razón por la que la historiografía ha detectado ciertos paralelismos entre edificios[33]. Uno de ellos es la separación de las celdas para que sus moradoras pasaran la mayor parte del tiempo dedicadas a tareas contemplativas, como la lectura y la oración. Además, existió predilección por los muros perimetrales altos, que aislaban a la comunidad de estímulos externos. Asimismo, se concedió mucha importancia al huerto, espacio que adquirió un sentido de «paraíso» retirado dentro del convento y que contaba con pequeños eremitorios[34]. Además, se intentó normalizar un módulo para las habitaciones y unas medidas determinadas para las iglesias, comúnmente diseñadas por tracistas de la orden[35].

La vasta expansión de la congregación en territorio peninsular en la Edad Moderna se ha considerado fundamental para la difusión de los estilemas del barroco clasicista al mismo nivel que otras órdenes reformadas[36].

El documento de fundación del convento carmelita turolense especificaba que la construcción del complejo sería supervisada por el obispo, cargo que en ese momento desempeñaba Diego Chueca[37]. Esta fórmula no distaba del espíritu de las fundaciones de Teresa de Ávila, quien hizo lo propio para esquivar la fuerte oposición de los provinciales masculinos a sus establecimientos castellanos[38]. Como hemos señalado, las casas de Santa Ana en Tarazona o de las Fecetas de Zaragoza son ilustrativas de las mismas circunstancias en Aragón.

La intención inicial en Teruel fue «fabricar una yglessia y convento con todo lo necesario para la havitacion de veinte y una religiosas». En cuanto a la iglesia, se pretendió que tuviera tres altares: una capilla mayor decorada por un «quadro» con representaciones de los patrones (santa Teresa y san José) y dos colaterales con retablos dedicados a la Virgen del Carmen (en el lado derecho) y santa Ana (en el izquierdo)[39]. Este plan fue alterado porque la construcción de la iglesia se retrasó en el tiempo, como más adelante comentaremos.

Los supervisores también estipularon el orden de preferencia para ingresar al convento: cuatro religiosas de coro sin dotar (las tres fundadoras Fecetas y la hija de Abengochea) y dos más de obediencia, una de ellas nacida en Teruel. La admisión de las jóvenes estaba condicionada por su cuna, pues se dio preferencia a las mujeres de la ciudad, luego a las hijas o nietas de turolenses, después a las originarias de la Comunidad de Teruel y, por último, a las nativas del Reino de Aragón. Mientras se prolongase la obra, se admitirían otras hermanas si presentaban dote. Finalizada la edificación, se permitiría el ingreso de seis monjas de coro y dos de obediencia sin dote, naturales de Teruel, estando ya contempladas las fundadoras.

Las Fecetas fundadoras partieron de la capital del Reino el 19 de junio de 1660. Las fuentes documentales que atesora la casa, compiladas por

Ana María de la Santísima Trinidad, refieren algunas dificultades (sin especificar de qué tipo) que demoraron la fundación. Sin un espacio que habitar, las monjas zaragozanas residieron en una vivienda de Bartolomé Durán, vecino de Teruel, emplazada junto a la ermita de San Bernardo, en la actual plaza de Pérez de Prado[40].

El primer acuerdo data del 9 de diciembre de 1662. Diego Chueca, obispo de Teruel, y Pedro Novella, labrador y «quadreador de madera», vecino de la ciudad, apalabraron el «maderamento que se ha de cortar y quadrear en los montes de la ciudad de Teruel para la fabrica que se ha de hazer para las Madres Descalzas», que ascendió a los 1.000 pinos[41].

Pedro Novella provenía de una familia de labradores y carreteros turolenses y debió de continuar el oficio paterno. En 1652 desempeñó el cargo de «obrero de muros y valles» de Teruel, cobrando la asignación anual de 2.500 sueldos jaqueses que el concejo otorgaba a este trabajador encargado del mantenimiento de caminos, murallas e infraestructuras públicas[42]. Hizo testamento junto a su esposa, Catalina Ortiz, y murió alrededor de 1695. La pareja gozaba de una posición privilegiada, pues el inventario adjunto a las últimas voluntades incluye pinturas, reliquias, esculturas, telas y muebles ricos[43].

Con posterioridad, el 11 de febrero de 1663, el obispo Chueca negoció otra capitulación para transportar la madera cortada. Los encargados de la tarea fueron el boticario Prudencio Becerril y el labrador Juan Pomar[44].

Suministrado el material, el 28 de julio de 1663 se negoció la obra del «cal y canto» entre el obispo Chueca y el cantero Juan Teresa, vecino de Teruel[45]. Este albañil procedía de una saga de arquitectos. Su padre, del mismo nombre y profesión, estuvo en activo en la década de 1620[46], mientras que el personaje de nuestro interés emerge en la documentación entre 1640 y 1670.

Las menciones más tempranas a Teresa datan de 1643 y guardan relación con Mateo Bernia, cantero y obrero de villa[47]. Teresa estuvo casado con su hija, Juana Ana Bernia. La pareja tuvo tres hijos: Juan «menor», también cantero, Ana y Esperanza. El matrimonio enfermó en 1645 y se vio obligado a dictar testamento estando Bernia embarazada[48]. Además del convento carmelita, de Teresa conocemos una obra indeterminada ejecutada en 1657 junto al albañil Andrés Redolar en Ababuj por deseo de Miguel Julve, arcediano de la catedral turolense[49]. En 1671 aceptó como aprendiz durante dos años y medio a Antonio Herbás, mancebo y habitante en Teruel[50]. El joven no completó su formación porque el maestro falleció antes del 17 de noviembre de 1672, cuando Juana Ana Bernia es mencionada como viuda en los registros notariales[51].

La intervención de Juan Teresa en el cenobio de Santa Teresa y San José implicó «derivar algunas casas o paredes para hazer la dicha obra», indicio de que la parcela era insuficiente. Sabemos que las religiosas y sus administradores compraron propiedades para ampliar el terreno desde 1659, cuando el carpintero Jusepe Puzol y su mujer Apolonia Flor, vecinos de Teruel, vendieron una casa en la calle de San Bernardo al procurador de la Santa Limosna por 1.320 sueldos jaqueses[52]. En 1666, Diego Gracián, alpargatero, y Catalina Iniesta, su mujer, Juan de Orrios, albañil, y Antonio Cabrero, labrador, vecinos de Teruel, traspasaron a las hermanas una vivienda confrontada con los muros del convento por 4.000 sueldos jaqueses[53].

El arquitecto siguió un dibujo del proyecto («un papel de traza») que señalaba la distribución de las habitaciones, el alto y el ancho de los muros y la ubicación de los vanos.

El obispo Chueca y Teresa también fijaron las condiciones de la tarea por escrito. En primer lugar, el constructor había de excavar los cimientos del edificio teniendo en cuenta la apertura de una cripta «una bara mas ondo» al nivel del suelo. La estabilidad de la estructura se aseguraría rellenando las zanjas de los fundamentos con «buena mezcla de cal y arena» y estrechando un palmo las paredes a la altura de «un estado y medio», para no sobrecargar las bóvedas del sótano.

A continuación, se trató la colocación de las soleras y los nudillos que recibirían las vigas, que serían dispuestos con clavos proveídos por la hermandad, y el arreglo del suelo con «una mano de algez, con cascos de ladrillos o teja porque no llegue la cal a la madera». El plan también contemplaba la apertura de las puertas y ventanas de ladrillo o sillería, según «se le diere orden en cada una».

Los trabajos fueron remunerados el día de san Miguel de 1664 en moneda y trigo, aunque se pagaron por separado aquellas puertas y ventanas de piedra. Teresa, además, pudo quedarse con el despojo de la obra. El maestro contrajo la obligación de proveer los materiales y la mano de obra, a excepción de la madera para el andamiaje, y entregó dos fiadores: Gil Muñoz, médico, domiciliado en Teruel, y Gregorio Valero, herrero, vecino de la ciudad.

En junio de 1664, José Felipe Busiñac y Borbón se incorporó a la obra para atajar el claustro (figura 2), el sobreclaustro y el coro bajo, siguiendo una nueva traza[54]. Se le permitió «hacer todas las divisiones en la conformidad que enseña la traza», con autonomía para «mudar algun tabique que importare para maior comodidad». La memoria se encargó principalmente del claustro, especificando sus medidas y las partes que debían levantarse.

Figura 2.
Claustro del convento carmelita. Fotografía del autor.

Figura 3.
Galería del claustro. Fotografía del autor.

José Felipe Busiñac y Borbón fue uno de los arquitectos más destacados de la segunda mitad del siglo XVII en Aragón[55]. De origen francés, posiblemente nacido en el Rosellón, habitó en Zaragoza desde la década de 1650 junto a su tío Diego de Borbón, también dedicado a la construcción. Sus altas capacidades lo auparon como el preferido de su generación entre una clientela bien posicionada para atajar todo tipo de obras, desde capillas, conventos e iglesias hasta infraestructuras públicas o viviendas. De su dilatada carrera destacamos el contacto que mantuvo con la Orden Carmelita, trabajando para ella en Zaragoza y en Rubielos de Mora[56], aspecto que podría explicar su elección para la empresa estudiada.

El plan de Busiñac para el convento turolense se ejecutó según lo previsto, pues lo descrito en el contrato coincide con lo conservado en la actualidad. Los muros del primer piso del claustro se compusieron de mampostería, abriendo una puerta en cada ala con arco carpanel y dos pequeños vanos en los extremos. Coronando este nivel se dispuso una cornisa sobre la que se apoyó la «architeria o ventanage» de la segunda planta, esta de «ladrillo de labor». Estos arcos de medio punto, por ser abocinados y con alfiz rectangular adelantado en el plano, generaban la sensación de ligera perspectiva y profundidad. El arquitecto remató esta parte con una cornisa de cuatro hiladas de ladrillo en la que apoyó el faldón de la cubierta, transmitiendo así el peso hacia las arcuaciones del segundo nivel y, en último término, hacia los muros de mampostería inferiores.

Al interior (figura 3), el claustro se articuló con bóvedas de arista reforzadas con arcos perpiaños, respetando el mandato del contrato: «de arista entera, muy bien perfiladas y jaharradas y, entre voveda y voveda, se an de hacer sus faxas en forma de arcos de dos dedos de relieve». La única decoración aplicada al conjunto fue una moldura lisa que recorría el perímetro del espacio, descrita en el legajo como «cornija o imposta». A la misma altura se insertaron varias ménsulas («cartelas») sobre las que descansaban los arcos fajones. En la parte baja de los muros Busiñac instaló un rodapié, extendido igualmente al sobreclaustro, a los dormitorios y «demas puestos del quarto que pareciere a las madres», pero este no se ha conservado porque el suelo ha sido reemplazado.

Con posterioridad, el pacto trata los arreglos de puertas y ventanas, en las que se habían de colocar «todos los aros […], alacenas, rejas [y] barotes». A continuación, se ocupa del sótano, que se extendería «desde la pared del presbiterio a donde se asienta la reja del coro asta la esquina del quarto». Este subsuelo se cerró con bóveda de medio cañón con lunetos en los que se abrieron óculos para facilitar la entrada de luz. El coro se erigió

con idéntica cubierta («de media arista») y con su perímetro recorrido por una cornisa.

El contrato continúa ocupándose de las escaleras, indispensables para comunicar los distintos niveles. Finalmente, en lo que se refiere a los revestimientos de yeso, Busiñac estaba obligado a «lavar todas las paredes, y tabiques, y escaleras, claustro, sotano de voveda, coro de hieso pardo y blanco, con mucha perfeccion bien lucido liso con mucha ygualdad y los enladrillados de la misma manera».

Se concedieron al arquitecto dos años para la conclusión de lo expuesto, compensando su trabajo con 2.600 libras jaquesas que se pagaron en tres tandas.

Llamamos la atención sobre los esgrafiados «de hieso pardo y blanco» del coro bajo, que se desvían de los principios de desnudez ornamental de las iglesias carmelitanas. Aunque el espacio hoy está pintado, la alusión a este revestimiento ejemplifica su asunción en el sur de Aragón por imitación del Reino de Valencia, donde se utilizó desde la década de 1640 para la decoración de iglesias y ermitas[57].

Busiñac se sirvió de los esgrafiados en algunos proyectos del final de su carrera. El arquitecto ya estaba familiarizado con los cortados, otro tipo de ornamentación en yeso, dado que su tío, Diego de Borbón, era «entallador de algez»[58]. De hecho, los encontramos en iglesias de su autoría, como la del Carmen de Zaragoza (1654), la del convento del Carmen de Rubielos de Mora (contratada en 1654), la de los capuchinos de Nuestra Señora de Cogullada (1658-1663), o en las capillas de San Antonio de Padua de la iglesia de San Lorenzo de Zaragoza (1665) y de la Virgen del Pópulo de la iglesia de San Pablo de Zaragoza (1671). Como señaló Jorge Martín Marco, Busiñac reemplazó los cortados por los esgrafiados «en paralelo a la propia evolución de los gustos de la arquitectura», por ejemplo en la iglesia de Mosqueruela[59].

El arquitecto debió de acomodarse al arreglo, pues el 22 de junio de 1665 intervino el ensamblador y carpintero turolense Francisco Hernández, quien enmaderó los suelos y techos del convento y colocó las puertas y ventanas[60]. En los vanos dejó visible la cara corta del ladrillo, cumpliendo así con las indicaciones: «a tizon y empalme de tirada, conforme el modo y firmeza que estan las del convento de Diego Fecet de la ciudad de Zaragoza». Para los cierres de puertas y ventanas se concedió libertad a Hernández, puesto que pudo elegir entre las de doble hoja o las macizas, pero aconsejando que se decantase por las primeras para las celdas. Además, el carpintero se ocuparía de los encerados y las celosías de los cerramientos[61]. Hernández también abordaría los «barandados con sus balaustes, cabezales acartelados, […] yubos de escalera». Asimismo, trabajaría el marco de la reja del coro, las «ventanas y aros de tribunas» y compondría la sillería. Todas estas partes, nuevamente, debían imitar el modelo de la casa de las Fecetas. Finalmente, fabricaría «dos alazenas para los ramos y casullas», además de «los tornos» y todo el «maderamen de las cassas del capellan y mandadera».

El convento contrajo la obligación de proveer al artífice de cerrajas y herrajes, en concreto las «frontizas, gonzes, cerrajas, pestillos, cambrones, fallebas, cerrojos, pestillos de tranco, clabos y madera». La cola para el ensamblaje correría a cargo del maestro. Hernández fue remunerado con 2.070 libras jaquesas en tandas trimestrales de 100 libras cada una. Se convino la visura de los trabajos por dos veedores y la tasación de la obra para compensar económicamente a los interesados en caso de interrupciones sobrevenidas.

Como indica la capitulación, la confianza depositada en Francisco Hernández fue más allá de las partes ornamentales. Este, aunque dedicado a la carpintería como actividad principal, trabajó indistintamente como fustero, ensamblador y albardero. Su taller estuvo en pleno funcionamiento durante las décadas centrales del siglo XVII, cuando acogió a varios aprendices[62]. En 1656 cobró 2.000 sueldos jaqueses por encargarse de los batanes del gremio de pelaires[63] y en 1673 desempeñaba el cargo de «obrero de muros y valles» de la ciudad[64]. Más allá de su intervención en el convento de Santa Teresa y San José, no se han podido documentar otros trabajos de índole artística.

El 10 de septiembre de 1665, el obispo Chueca recurrió nuevamente a Juan Teresa para la terminación del complejo siguiendo una «traza de la planta» (seguramente la dada a Busiñac, aunque no se refiere claramente)[65]. La intervención precisó de la apertura de zanjas y del levantamiento de muros, pues, según el documento, se excavaron nuevos cimientos y, a continuación, se obraron algunas paredes «desde el firme suelo asta el arrancamiento de las bobedas del sotano». También se asentaron las soleras y se convidó al maestro a «embigar lo que fuere necesario». A continuación, se exigió la fabricación de puertas y ventanas «de piedra [de] mamposteria».

Los avances serían evaluados por dos maestros peritos, se trabajaría a jornal y se cobraría «por estados» a medida que se alzaban los muros. Se establecieron las siguientes cuotas: «el estado de a tres palmos de grueso por precio de sesenta sueldos» y «los demas gruesos y lo que montaren deba pagar dicho señor obispo». La piedra sillar se tasó a «treynta y dos sueldos por vara», excepto aquella trabajada con molde, para la que no se dieron indicaciones porque todavía debía ser evaluada.

Teresa gozaba de dos años para atajar la faena, a contar desde el 1 de noviembre de 1665, apli-

cando al maestro una penalización de 200 sueldos por cada jornada de retraso. El albañil proveería la «cal, arena, piedra, agua y demas aderentes», mientras que el convento asumiría la madera del andamiaje. Por otra parte, el albañil sería compensado con «el despojo que huviere de piedra en las cassas que se an de derribar para dicha obra», aunque la demolición y retirada de «enruna» sería afrontada por los clientes.

El documento incluyó una cláusula para asegurar que, si el constructor fallecía en el transcurso del proyecto, su hijo sería propuesto para la continuación. Por eso pensamos que Juan Teresa fue asistido por Juan Teresa «menor» para acometer esta parte de la obra. En 1662, las monjas carmelitas asignaron al joven una pensión anual de 200 sueldos[66], seguramente porque ya había intervenido de algún modo en los inicios de la fábrica, y, seis años después, percibió 40.000 sueldos jaqueses de su progenitor[67].

El 1 de diciembre de 1668, el mayor de los Teresa aceptó una comanda de 19.595 sueldos jaqueses de la casa[68], imaginamos que en concepto de esta obra. Más adelante, en 1669 cobró otros 1.699 sueldos junto al albañil Diego Chiminel y el pelaire Gaspar de Mesa de manos del procurador de la Santa Limosna[69]. Tras morir Teresa, sus descendientes se embolsaron 4.000 sueldos en 1674, parte del total de los 8.000 que las hermanas todavía le adeudaban[70].

A finales de 1665 las partes principales y del «maderamiento» de la casa estaban concluidas, pues Juan Ruiz de Arzúa, cerrajero y vecino de Teruel, comenzó la colocación de la cerrajería[71]. Según el convenio, Arzúa entregaría «todos los yerros que fueren necesarios para la fabrica del dicho convento tocantes al officio de cerrageria y para la cassa de capellan y mandadera» supervisado por el carpintero Francisco Hernández. El artífice se responsabilizó de «todas las cerrajas, assi a la castellana como llanas, con sus llaves para donde fueren necesarias y se le pidieren, alguazas pequeñas y grandes, fallebas grandes y pequeñas, pasadores, picaportes de ventanas y puertas, cerrojillos, picaportes de llave, de anillo, de guardamano, frontizas de silleria, cambrones de todo genero, puntos, argollas, tejos para puertas y todo lo demas necesario».

Arzúa fue gratificado con 8.000 sueldos jaqueses, pagados en trigo de la hacienda del convento y la diócesis. Como en los pactos anteriores, se acordó que su labor se tasaría para que los interesados no resultaran perjudicados.

El 24 de febrero de 1666 se oficializó con José Felipe Busiñac y Borbón el último de los contratos de los que tenemos constancia[72]. Las monjas carmelitas actuaron en nombre propio por primera vez. Fue la madre Ignacia de Santa Teresa, sacristana, la encargada de supervisar la finalización de la obra. Reunidas en «el locutorio de junto a la porteria del dicho convento», donde ya habitaban Anna del Espíritu Santo, priora; Isabel de Jesús María, superiora; Ignacia de Santa Teresa, sacristana; Ángela del Espíritu Santo y Catalina de Santa Teresa, reclamaron al arquitecto francés para «acavar de travajar y dar concluyda y rematada toda la obra de alvañileria […], exceptado lo tocante a la yglesia».

Este documento tiene una importancia capital, porque describe con exactitud las partes en las que el arquitecto había de involucrarse. El convenio englobó las siguientes estancias:

> Una sachristia, coro bajo, de profundis, escalera principal en contiguo al de profundis del coro y bajada para los sotanos, pieza de recreacion y, desde la dicha pieza, dando buelta al otro quarto, en el intermedio entre la otra escalera principal que sera contigua al de profundis del refitorio, habra dos celdas y, entre una y otra, un passo para pasar a las letrinas que se han de hazer assi mesmo al suelo o nivel del de profundis del refitorio.

Igualmente, se aludió a la cocina, la recocina, las fregaderas, «unas dispensas», «un corralillo con un cobertizo para labar los paños», un «aposento para la arina», «otra [habitación] que sera para las coladas con su chiminea», una «masaderia», «el corral de las aves» y un «transito» para acceder a este último espacio.

Aunque el legajo ofreció escasos datos sobre las estancias, en algunos casos detalló cómo distribuirlas. La zona del zaguán, por ejemplo, contaría con dos locutorios, «adentro y fuera», y la portería con torno y «aposentillo» para la tornera o «cassa de mandadera», repartición que se mantiene en la actualidad.

El ajuste apalabrado con Busiñac también distribuía la segunda planta en 27 celdas, «cinco del noviciado, diez y ocho del dormitorio, quarto de la enfermeria y la capilla en medio», indicando que se dejarían vacías algunas de las habitaciones. La voluntad de no ocupar todas las celdas se inspiraba en los escritos de santa Teresa, que hizo hincapié en este aspecto para evitar la sobrepoblación de los conventos para mejorar la convivencia y las condiciones de vida de las monjas. La medida estaba destinada a generar nuevas vocaciones y a impedir la formación de facciones enfrentadas.

Para calentar los dormitorios se previó la colocación de un «calentador» con chimenea, alzado «hasta lo mas alto del tejado» que abarcara la mayor superficie posible de la casa. Por último, se quiso disponer de azotea enfocada «a la parte de las monjas de Santa Clara», convento contiguo.

El acuerdo obligó a acomodar este repartimiento a las zonas ya erigidas para mantener la

Figura 4.
Iglesia de Santa Teresa y San José. Fotografía del autor.

unidad de la estructura. Por eso, los nuevos suelos respetarían la altura de los ya obrados y la «archeteria alderredor de la galería» y los rafes del claustro se adecuarían a lo ejecutado.

Busiñac contaba con dos años y medio de plazo, que comenzaron a contar el día que se protocolizó el legajo. Recibió 60.000 sueldos jaqueses en tres pagas: «[al comienzo de la obra] mil anegas de trigo de buena calidad, en estimacion de veynte mil sueldos, a metad de la obra se le an de dar otros veynte mil sueldos y, acabada y recibida la dicha obra, otros veynte mil sueldos».

Un instrumento público de ajuste y obligación firmado el 27 de enero de 1668 señalaba que la fábrica ya estaba concluida. Juan Gerónimo Campillo, vicario de la iglesia de San Miguel de Teruel y procurador del obispo Diego Chueca, se declaró contento con el «calicanto» y la obra, la dio por finalizada y convino con Juan Teresa en restituir a las monjas 969 libras y 15 sueldos[73].

La iglesia de Santa Teresa y San José: un proyecto de aire carmelita ejecutado por José Seber (h. 1659-1670)

La iglesia del convento (figura 4) quedó descartada de los pactos comentados, pues parece que fue afrontada por el arquitecto José Seber, quien fue recompensado con 5.400 libras en varios plazos: un primer adelanto de 1.000 escudos y, en el año 1682, 600 libras de moneda valenciana y otras 500 por las «tribunas, sacristía, iglesia y cuarto del noviciado»[74]. Un albañil homónimo avecindado en Daroca, previsiblemente el mismo personaje, estuvo vinculado en la segunda mitad del seiscientos a varias localidades aragonesas: a partir de 1678 trabajó en la iglesia de Mosqueruela[75], y en 1683 levantó el chapitel de la torre de la iglesia de Villarreal de Huerva, además de ejercer como perito en diversas obras[76].

Pese a la cronología tardía de estos pagos, pensamos que el templo debió de erigirse coetáneamente o con una ligera demora respecto al convento, pues en él también figura el escudo del obispo Chueca, fallecido en 1672. La presencia de Seber en Teruel en 1670 para tramitar algunos asuntos económicos ajenos a la empresa podría indicar que el edificio aún precisaba de alguna intervención que requirió de la asistencia del maestro[77].

Las menciones a la fábrica en los contratos son abundantes, pero siempre con la pretensión de excluirla de los pactos. Como hemos explicado, en 1659 se pensó en una construcción pequeña que únicamente acogería tres retablos, un «quadro» titular de santa Teresa y san José y dos colaterales dedicados a la Virgen del Carmen (en el lado derecho) y santa Ana (en el izquierdo)[78], pero estas previsiones fueron ampliadas. En 1664, las medidas del claustro se plantearon teniendo en cuenta «la pared de la yglesia», indicio de que ya se había iniciado[79]. En junio del año siguiente, al hablar sobre las vigas para el desagüe del convento, se hizo hincapié en obviar «la madera de la yglesia» y en el mismo convenio se advirtió de la fabricación del «marco para la reja del coro» enfocado hacia el edificio. Si se pensó en la apertura de este vano, lo más normal es que el muro de la nave de la epístola ya estuviera erigido, al menos hasta la zona de tribuna (donde se señaló la apertura de las ventanas)[80]. En septiembre de 1665, cuando se atajaron los «quartos que faltan para acabar de concluyr», se advirtió

Figura 5.
Decoración de esgrafiados (Saúl). Fotografía del autor.

Figura 6.
Decoración de esgrafiados (David). Fotografía del autor.

nuevamente a Juan Teresa de no intervenir en el espacio sacro[81]. En el último contrato con José Felipe Busiñac, tramitado en febrero de 1666, se determinó que el artífice concluiría la casa, «exceptado lo tocante a la yglesia que se a de hazer en el dicho convento», lo que demostraba que la construcción no estaba acabada[82].

Se trata de una edificación de nave única cubierta con bóveda de medio cañón reforzada por arcos fajones en cada tramo, crucero con cúpula sobre pechinas, cabecera recta y capillas intercomunicadas con el transepto.

Los muros se articulan mediante pilastras con capiteles de orden compuesto sobre las que apoya un entablamento tripartito con arquitrabe, friso y cornisa que se extiende por todo el edificio, excepto en el testero. El arquitrabe se configura casi como una moldura, pues en la zona de la tribuna abraza las ventanas a modo de marco, de forma que ayuda también a diferenciar las distintas alturas. El friso, por su parte, acoge decoración de esgrafiados y las ménsulas con motivos vegetales, cabezas de angelotes y atlantes. Por último, en los lunetos se abrieron las ventanas que iluminan la nave.

El exterior del edificio es sencillo, sin fachada y con el acceso señalado por un simple arco de medio punto de piedra sillar cobijado por un pórtico. Mantiene los principios de pobreza buscados por santa Teresa y recuerda a fundaciones tempranas como las iglesias de San José, de Medina del Campo (1567); de San José, de Malagón (1568), o del convento de la Concepción del Carmen, de Valladolid (1568)[83]. Esta simplicidad no se traduce en su ornato interior, pues todo el espacio está decorado por esgrafiados y pinturas con personajes carmelitas y del Antiguo Testamento que generan una sensación de *horror vacui* (figuras 5 y 6).

El templo siguió la planta ideada durante el generalato de fray Francisco de la Madre de Dios, quien reunió en Madrid a varios arquitectos de la orden en 1600 con la intención de elaborar un modelo. La propuesta constaba de nave única con capillas intercomunicadas, crucero poco marcado cerrado por cúpula y cabecera recta. Se empleó tempranamente en la iglesia del convento de San Hermenegildo de Madrid (1605), que por ser el lugar de residencia de los generales de la congregación se aupó como una suerte de «casa madre», también en sentido arquitectónico[84]. José Miguel Muñoz Jiménez calificó este cenobio como ejemplo del intento «de la unificación estilística» llevada a cabo en los primeros años del siglo XVII[85]. Su tracista, fray Alberto de la Madre de Dios, un prolífico arquitecto con obra docu-

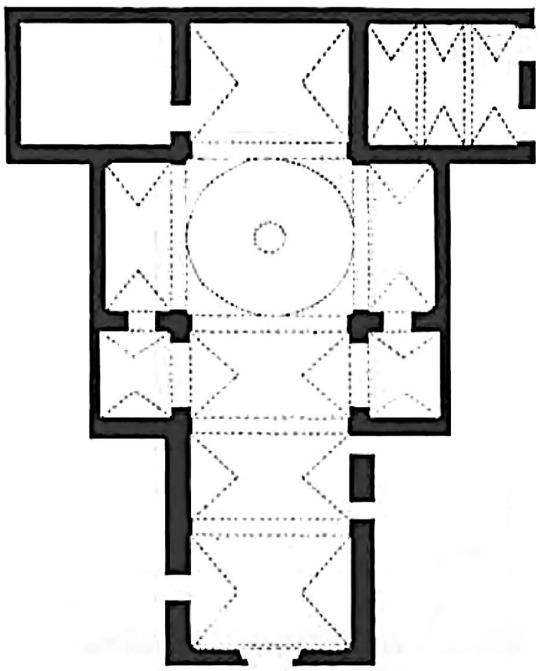


Figura 7.
Planta de la iglesia de Santa Teresa y San José, de Teruel, elaborada por Santiago Sebastián.

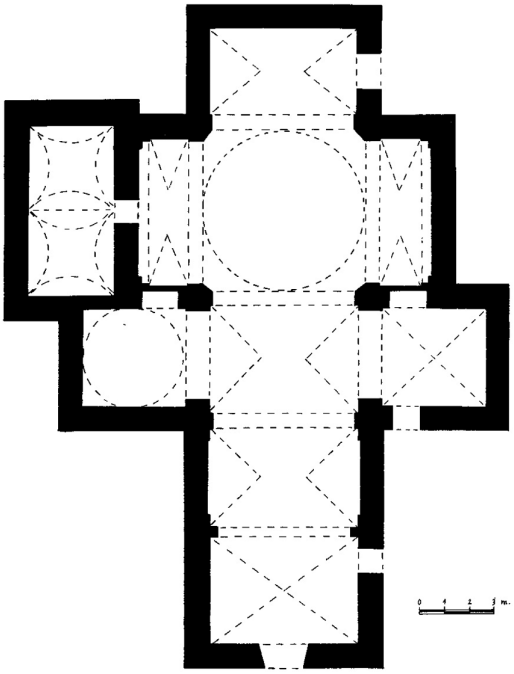


Figura 8.
Planta de la iglesia de San José, de Valencia, elaborada por Dolores García Hinarejos.

mentada en Castilla, Cataluña, Aragón y Valencia, ayudó a la consolidación del prototipo[86]. Este planteamiento sería inmediatamente replicado en otras iglesias de la orden como las de San José de Medina de Rioseco (1606), San José de Ávila (1607), la Encarnación de Lerma (1608) y San José de Ocaña (1626)[87]. En Aragón se aplicó de manera generalizada, por citar algunos casos, en Calatayud (San Alberto) y Tarazona (Santa Ana y San Joaquín)[88].

Sin embargo, la iglesia turolense añadió al croquis primigenio dos amplias capillas de la misma anchura del transepto, precediendo a este (figura 7). Esta variación se reencuentra en las iglesias del convento de San José de Valencia (h. 1609-1628 e intervenida *ante quem* 1647)[89] y de las Fecetas de Zaragoza (1627 – h. 1636). Esta última, como se ha comentado, fue impuesta como patrón en las partes relativas a la carpintería y pudo tenerse en cuenta también al configurar la planta (figuras 8 y 9)[90].

Como ha apuntado Leticia Verdú, aunque existen puntos de encuentro que han motivado la propuesta historiográfica de un «estilo carmelita» para las iglesias, cada encargo se adaptó a unos condicionantes particulares. Tampoco debemos perder de vista que estos templos beben de la tradición constructiva y que fueron permeables al contexto arquitectónico en que fueron erigidos[91]. Carme Narváez hizo la misma reflexión, advirtiendo que esta planta fue empleada en muchas parroquiales coetáneas[92].

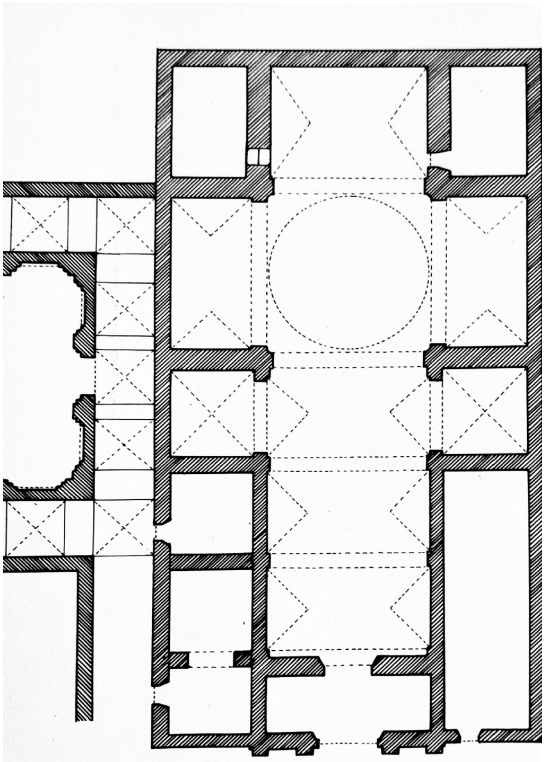


Figura 9.
Planta de la iglesia de las Fecetas, de Zaragoza, elaborada por María Isabel Oliván Jarque.

Por este motivo, aunque la iglesia carmelita turolense contiene elementos que entroncan con el modo de hacer de la orden, también presenta similitudes con edificaciones locales contemporáneas. Tradicionalmente, se ha emparentado con la pa-

rroquial del Salvador (figura 10), que se erigió en 1677 tras hundirse la vieja fábrica[93]. Se encargó de ella el maestro Mateo Bernia «menor», residente en Sarrión, hijo del homónimo constructor Mateo Bernia[94] y cuñado de Juan Teresa, uno de los capataces del convento de las carmelitas de Teruel[95]. Juan Teresa «menor», descendiente de este último, también estuvo implicado en la fábrica del Salvador[96] y, como hemos comentado, intervino en el recinto conventual.

La iglesia del Salvador es un templo de nave única cubierta con bóveda de medio cañón con lunetos, cabecera recta y capillas intercomunicadas abiertas a los lados. La configuración del entablamento es similar al caso carmelita y se conserva tal y como se planteó en la concordia: tripartito, siguiendo el perímetro de la nave (a excepción de la zona de la cabecera), con arquitrabe liso, friso con esgrafiados y cornisa denticulada, en este caso con protírides y florones. La cornisa descansa sobre ménsulas compuestas a partir de motivos vegetales, atlantes o niños fitomorfos que se prologan a la zona del friso, característica compartida con la iglesia de Santa Teresa y San José[97]. Su profusa decoración de esgrafiados es el principal punto de encuentro entre las dos edificaciones, aunque en el caso conventual existió una planificación iconográfica de temas y personajes carmelitanos y veterotestamentarios.

Mateo Bernia «menor» también usó los esgrafiados en la iglesia de Sarrión (h. 1671), habiendo podido conocer esta técnica mural en sus incursiones valencianas en Segorbe, Jérica o Caudiel[98]. El artífice, además, estuvo vinculado con la congregación objeto de estudio, pues se ocupó de levantar la iglesia de Nuestra Señora de Gracia y San José de Carmelitas de Caudiel (1671-1685) en colaboración con Vicente Carafullá siguiendo la traza de fray José de la Concepción[99]. Dicho templo, como los comentados, también presenta abundante ornamentación de esgrafiados.

Los paralelismos de ambas edificaciones a nivel ornamental y las conexiones familiares ya referidas muestran cómo la arquitectura de los Teresa y los Bernia contribuyó a difundir ciertas tendencias decorativas en la arquitectura local. José Seber participó del mismo ambiente, luego trasladado a las iglesias de Mosqueruela y Villarreal de Huerva, donde se reencuentran los esgrafiados[100].

Es posible que la orden entregara a Seber una planta previamente aprobada y que el constructor elegido se acoplara a ella introduciendo estilemas que empezaban a ser apreciados en el ambiente local. Esto no sería ajeno a los usos y costumbres de la congregación, que disponía en sus filas de hermanos tracistas que diseñaban edificios y retablos luego materializados por otros artífices[101].

Los esgrafiados del interior, aunque aportan una riqueza ornamental alejada de la mentalidad de la congregación, se utilizaron muy hábilmente para lanzar un mensaje planificado. De esta forma, se cuidó la parte arquitectónica y programática para conseguir un templo emparentado con la tradición edilicia y doctrinal del Carmelo.

Figura 10.
Iglesia del Salvador, de Teruel. Fotografía del autor.

Conclusión

El convento de las carmelitas descalzas de Teruel debe entenderse como una de las principales empresas edilicias de la ciudad en el siglo XVII, tanto por magnitud como por la implicación de personalidades e instituciones de relevancia. En él participaron maestros locales con escasa obra documentada, como Juan Teresa, de quien hemos aportado datos biográficos inéditos, y artífices capitales para la historia del arte aragonés, como José Felipe Busiñac y Borbón.

Los contratos expuestos sirven para deslocalizar la actividad de este arquitecto, que se intuía extendida más allá de la capital aragonesa, pero con pocas evidencias al respecto. Ampliamos así su catálogo, evidenciando que su prestigio no quedó restringido a la ciudad de Zaragoza. A la vista de este trabajo y de otros publicados recientemente sobre la iglesia de los carmelitas descalzos de Rubielos de Mora, parece que Busiñac fue un arquitecto estimado por la orden. El grado de responsabilidad que depositaron en él los comitentes de la obra turolense, como se desprende de los legajos expuestos, indica su implicación total en el proyecto aportando las directrices de sus partes principales.

De la misma forma, la documentación analizada también ayuda a precisar la datación de su iglesia y a concretar la implicación del arquitecto José Seber, que quizás siguió una traza dada por la hermandad, como parece indicar su similitud con otros templos carmelitas valencianos y zaragozanos. La pionera decoración de esgrafiados del edificio dejó huella en el ambiente local y pronto fue replicada en otros proyectos cercanos, como la parroquial del Salvador[102].

1. J. J. Polo Rubio (2005), *Historia de los obispos de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, p. 211-216, y J. M. Latorre Ciria (2020), *La diócesis de Teruel: De los orígenes a la Ilustración*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, p. 87-90. El documento en el que Esperanza Abengochea ejecutó las órdenes paternas, enlistando las propiedades consignadas para la fundación, se localiza en: Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [AHPNZ], Juan Francisco Ibáñez de Aoiz, 1657, f. 1023v.-1041r. (Zaragoza, 26-VII-1657).

2. F. Latassa y Ortín (1799), *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1600 hasta 1640*, Pamplona, Joaquín de Domingo, II, p. 342-345; M. Sánchez-Muñoz y Chlusowiez (1881), *Apuntes críticos y biográficos acerca de los hombres célebres de la provincia de Teruel*, Teruel, Casa de la Beneficencia, p. 11; y E. Jarque Martínez y J. A. Salas Auséns (2024), «Domingo Avengochea», *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/64529/domingo-avengochea>.

3. G. de Miguel Lou (2006), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1619 a 1621*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, III, p. 45, doc. 3-3367(3911 y 3912), p. 64, doc. 3-3455(4007), p. 96, doc. 3-3614(4172).

4. A. Ponz (1785), *Viage de España*, Madrid, Joachin Ibarra, XIII, p. 110-111, y J. A. Ceán Bermúdez (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Viuda de Ibarra, p. 149-151.

5. C. Blasco y Val (1870), *Historia de Teruel*, Teruel, José Alpuente, p. 73-74.

6. M. Eixarch Santapau (1893), *Los obispos de Teruel*, Teruel, A. Mallén, p. 72-73.

7. S. Sebastián López (1959), *Guías artísticas de España: Teruel y su provincia*, Barcelona, Aries, p. 82; S. Sebastián López (1963), *Los monumentos de la ciudad de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, p. 97-98; S. Sebastián López y Á. Solaz (1969), *Teruel monumental*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, p. 211-216; S. Sebastián López (1970), «La decoración manierista y barroca en la ciudad de Teruel», *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 43, p. 97; S. Sebastián López (1972), *La expresión artística turolense*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, p. 82, y S. Sebastián López (1974), *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, p. 417-418.

8. A. M. de la Santísima Trinidad (1984), *El convento de Carmelitas Descalzas de Teruel*, Teruel, Convento de Carmelitas Descalzas, y A. M. Gimeno Picazo (2003), *Las artes en Teruel en el siglo XVIII*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, I, p. 350-356.

9. J. J. Polo Rubio (2005), *Historia de los*…, op. cit., p. 211-216, y J. M. Latorre Ciria (2020), *La diócesis de*…, op. cit., p. 87-90.

10. M. J. Pérez Hernández y J. C. Navarro Castelló (2013), «La iglesia de San Juan: El sueño de la razón», *Diario de Teruel* (3 de marzo), p. 6-7.

11. La implicación de Busiñac fue dada a conocer en 1922 en un texto anónimo del diario *La Provincia*, pero pasó desapercibida para la historiografía hasta ahora. Véase «Del Teruel viejo», *La Provincia* (13 de diciembre de 1922), p. 1.

12. AHPNZ, Juan Francisco Sánchez Castellar, 1646, f. 861r.-862v. (Zaragoza, 25-V-1646).

13. AHPNZ, Juan Francisco Ibáñez de Aoiz, 1659, f. 142r.-1443r. (Zaragoza, 24-XI-1659). Documento mencionado en J. J. Polo Rubio (2005), *Historia de los*…, op. cit., p. 212.

14. R. Usón García (2022), «La arquitectura del antiguo convento de San José de Carmelitas Descalzas de Zaragoza en el centro administrativo municipal "Casa Jiménez"», *Aragonia Sacra*, 26, p. 173-198.

15. R. Carretero Calvo (2012), *Arte y arquitectura conventual en Tarazona*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Tarazona Monumental, p. 305-408.

16. G. Borrás Gualis y G. López Sampedro (1975), *Guía monumental y artística de Calatayud*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, p. 141-142.

17. M. I. Oliván Jarque (1983), *El convento de las Fecetas de Zaragoza: Estudio histórico-artístico*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, p. 19-87.

18. A. Naval Mas y J. Naval Mas (1981), *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1, p. 121-130.

19. R. Carretero Calvo (2012), *Arte y arquitectura*…, op. cit., p. 409-504.

20. A. Rubio Semper (1980), *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, p. 97, y M. S. Alconchel Pina y J. Á. Urzay Barrios (2005), «Fundación y orígenes del convento de San José de carmelitas descalzas de Maluenda», en *Actas del VI Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, p. 291-296.

21. En Calanda también se intentó fundar una casa femenina a finales del siglo XVII, pero la falta de medios impidió su consecución. Véase J. Martín Marco (2022), *Arquitectura barroca en Aragón. Antiguos arciprestazgos de Belchite y Daroca entre 1601 y 1750*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, I, p. 107.

22. AHPNZ, Juan Francisco Ibáñez de Aoiz, 1659, f. 1449r.-1452v. (Zaragoza, 25-IX-1659).

23. M. J. Pérez Hernández (1985), «Una obra y un autor: Santa Teresa escritora y Antonio Bisquert», *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 74, p. 88-141.

24. J. C. Calvo Asensio (2022), «Pintura en el ámbito doméstico en

época moderna en la provincia de Teruel», en *Cuando el Maestrazgo levantó sus palacios: Sociedad, arquitectura y arte en las épocas medieval y moderna*, dirigido por V. Royo Pérez, Cantavieja, Comarca del Maestrazgo, p. 133-134.

25. Archivo Histórico Provincial de Teruel [AHPT], Juan Fernández, 1626, f. 315r. (Teruel, 20-XII-1626).

26. A. I. Bruñén Ibáñez (1982), *Documentación artística de los años 1658, 1659 y 1660, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, p. 298-304, doc. 2203. Sobre el convento de los carmelitas descalzos, véase J. M. Latorre Ciria (2020), *La diócesis de…*, op. cit., p. 79; L. Esteban Mateo (2014), *Conventos desaparecidos en Teruel capital (s. xiii-xix)*, Valencia, Tirant lo Blanch, p. 149-172; J. J. Polo Rubio (2005), *Historia de los…*, op. cit., p. 215-216; A. M. Gimeno Picazo (2003), *Las artes en…*, op. cit., I, p. 401-402; Á. Novella Mateo (1988), *La transformación urbana de Teruel a través de los tiempos*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, p. 105-106.

27. AHPT, Lucas Soriano, 1659, f. 130v.-137r. (Teruel, 3-IV-1659).

28. Santa Teresa de Jesús (1962), *Obras completas de Santa Teresa de Jesús*, editado por Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 494-636.

29. C. Narváez Cases (2015), «*Todo tosco y sin labrar:* El model conventual de santa Teresa i el seu reflex en la normativa arquitectònica de l'orde carmelità descalç», *Scripta: Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 6, p. 176-189; J. M. Muñoz Jiménez (1990), *Arquitectura carmelitana*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila e Institución Gran Duque de Alba, y M. Florisoone (1963), «Estética de Santa Teresa», *Revista de Espiritualidad*, 87-89, p. 482-488.

30. M. Florisoone (1963), «Estética de Santa…», op. cit., p. 484.

31. C. Narváez Cases (2000), *El tracista fra Josep de la Concepció i l'arquitectura carmelitana a Catalunya*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 87.

32. C. Narváez Cases (1995), «Gestació de l'estil arquitectònic carmelità; Les primeres disposicions dels descalços respecte a la construcció dels seus convents», *Locus Amoenus*, 1, p. 139-144, y C. Narváez Cases (2015), «*Todo tosco y…*», op. cit., p. 185-186.

33. J. M. Muñoz Jiménez (2014), «El estilo carmelitano de arquitectura: Las vías de formación de los artífices en la descalcez española», *Monte Carmelo: Revista de Estudios Carmelitanos*, 122(2), p. 341-361, y J. M. Muñoz Jiménez (1985), «Nueva documentación sobre la polémica del convento de Santa Teresa de Ávila (1652-1655): La arquitectura carmelitana en la disyuntiva Manierismo versus Barroco», *Monte Carmelo: Revista de Estudios Carmelitanos*, 93, p. 17-18.

34. . C. Narváez Cases (2015), «*Todo tosco y…*», op. cit., p. 176-177.

35. M. J. Tarifa Castilla (2016), «Arquitectura para un carisma: Carmelitas descalzos y tracistas de la Orden en España», *Hipogrifo*, 4(2), p. 67-87; C. Narváez Cases (2000), *El tracista fra…*, op. cit., p. 105-106, y P. L. Echeverría Goñi y R. Fernández Gracia (1982), «Aportación de los Carmelitas Descalzos a la historia del arte navarro: Tracistas y arquitectos de la Orden», *Santa Teresa en Navarra: IV Centenario de su muerte*, coordinado por J. María Jáuregui, Pamplona, Grafinasa, p. 183-230.

36. M. J. Tarifa Castilla (2016), «Arquitectura para un…», op. cit., p. 68-70, y C. J. Benito Conde (2021), «Una obra inédita del arquitecto fray Alonso de San José: La iglesia conventual de Santa Teresa de Lazcano (Guipúzcoa)», *BSAA Arte*, 87, p. 155.

37. AHPNZ, Juan Francisco Ibáñez de Aoiz, 1659, f. 1449r.-1452v. (Zaragoza, 25-IX-1659).

38. Véanse los textos dedicados a las *Fundaciones* que figuran en Santa Teresa de Jesús (1962), *Obras completas de…*, op. cit.

39. AHPNZ, Juan Francisco Ibáñez de Aoiz, 1659, f. 1449r.-1452v. (Zaragoza, 25-IX-1659).

40. A. M. de la Santísima Trinidad (1984), *El convento de…*, op. cit., p. 13-19.

41. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1662, f. 385v.-387v. (Teruel, 9-XII-1662). Novella fue compensado por su trabajo en el convento en 1674 con una comanda de 8.000 sueldos, como consta en AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1674, f. 49v.-50r. (Teruel, 6-IV-1674).

42. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1652, f. 55v.-56r. (Teruel, 26-II-1652). Sobre la figura del obrero de muros y valles, véase V. Melió Uribe (1990), «La 'Junta de Murs i Valls': Historia de las obras públicas en la Valencia del Antiguo Régimen», *Estudis: Revista de Historia Moderna*, 16, p. 233-247.

43. Este inventario se menciona en J. C. Calvo Asensio (2022), «Pintura en el…», op. cit., p. 134. El testamento aparece en AHPT, Juan Jerónimo Alegre, 1695, f. 14v.-23v. (Teruel, 20-I-1695).

44. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1663, f. 38r.-40r. (Teruel, 11-II-1663).

45. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1663, f. 198v.-203v. (Teruel, 28-VII-1663).

46. AHPT, Pedro Alegre, 1624, s. fol. (Teruel, 12-XI-1624).

47. AHPT, Luis Novella, 1643, f. 818r.-818v. (Teruel, 21-IX-1643). El documento se refiere al reconocimiento de una comanda de 250 sueldos jaqueses con el gremio de obreros de villa, carpinteros y torneros.

48. AHPT, Lucas Soriano, 1645, f. 30v.-32r. (Teruel, 2-II-1645).

49. AHPT, Juan Aparicio, 1657, f. 30v.-33r. (Teruel, 19-I-1657).

50. AHPT, Fernando Noguera, 1671, f. 1v.-3r. (Teruel, 25-XII-1671).

51. En concreto, cobró 700 sueldos de un total de 850 de una

obligación con Pedro de Orrios. AHPT, Miguel Juan Sanz, 1672, f. 21v.-22r. (Teruel, 17-XI-1672).

52. AHPT, Agustín Novella, 1665, f. 113r.-113v. (Teruel, 11-IX-1665). Sabemos la fecha original del trato y que este guardaba relación con el convento porque en Zaragoza se tramitó un censal con los mismos implicados e idéntica cantidad monetaria para destinarse a la fundación, como se indica en A. I. Bruñén Ibáñez (1982), *Documentación artística de*…, op. cit., p. 298, doc. 2201.

53. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1666, f. 229v.-232r. (Teruel, 4-VII-1666).

54. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1664, f. 162v.-167r. (Teruel, 10-VI-1664).

55. Sobre él, véase V. González Hernández (1981), «El Monasterio de Cogullada: Aportaciones a su historia y construcción», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 6-7, p. 118-160; E. Jiménez Aznar (1983), «La iglesia y claustro de la Concepción de Borja, monumento nacional», *Boletín Informativo del Centro de Estudios Borjanos*, 28-29, p. 2-13; A. Martínez Herranz (1996-1997), «La casa de Farsas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza (1590-1776): De corral de comedias a teatro a la italiana», *Artigrama*, 12, p. 193-215; A. I. Bruñén Ibáñez (1998), «Capilla de Nuestra Señora del Pópulo en la Iglesia de San Pablo», *Aragonia Sacra*, 13, p. 7-24; J. Martínez Verón (2001), *Arquitectos en Aragón: Diccionario histórico*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1, p. 95; A. I., Bruñén Ibáñez (2000), «Actuaciones arquitectónicas en el Puente de Piedra y en el de tablas (siglos xvii-xviii)», *Artigrama*, 15, p. 105-124; J. Ibáñez Fernández (2000), «La Cruz del Coso de Zaragoza: Memoria artística de un monumento desaparecido», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 80, p. 141-191; J. C. Bas y P. L. Hernando Sebastián (2002), «El convento de la Concepción de la ciudad de Borja», en *El convento de la concepción de Borja: En el trescientos cincuenta aniversario de su fundación*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, p. 65-78; A. Ansón Navarro (2007), *El entorno del Convento del Carmen de Zaragoza. Una reconstrucción histórica y artística. Siglos XIII al XIX*, Zaragoza, Eleazar; C. Bitrián Varea (2016), «El patio del Palacio de la Diputación del Reino de Aragón y su reforma clasicista: La última gran obra de la sede de la institución», *Ars & Renovatio*, 4, p. 53-98; M. I. Oliván Jarque (2017), *El monasterio de Cogullada*, Zaragoza, Fundación Ibercaja; D. Pérez Navarro (2019), *El palacio de Argillo: Un palacio para un conde. El libro de gasto de la vivienda de Francisco Sanz de Cortes en Zaragoza (1659-1663)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico; P. Maestro Aznar (2021), *Felipe Busiñac y Borbón (h. 1619-1677): La figura de un maestro de obras francés en Aragón*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, y J. Martín Marco (2023), «La arquitectura religiosa de Felipe Busiñac y Borbón a través de sus obras en Teruel: Los carmelitas de Rubielos de Mora (1659) y la iglesia de Mosqueruela (1675-1677)», *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 11, p. 89-110.

56. J. Martín Marco (2023), «La arquitectura religiosa…», op. cit., p. 89-110.

57. A. Ferrer Orts (2000), «Sobre la decoración esgrafiada en el Barroco español», *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 9-10, p. 105-109, y A. Ferrer Orts (2009-2010), «El esgrafiado arquitectónico valenciano y su irradiación a Cataluña y Aragón», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 23-24 p. 227-240, y Y. Gil Saura (2010), «Muestras, cortados y trepas: Algunas notas sobre los esgrafiados valencianos», *Lexicon: Storie e Architettura in Sicilia*, 10-11, p. 25-40.

58. En 1638 se encomendó a Diego de Borbón «cortar el algez blanco» de la capilla de Santa Elena de la Seo de Zaragoza. Véase J. Martín Marco (2023), «La arquitectura religiosa…», op. cit., p. 103-104.

59. J. Martín Marco (2023), «La arquitectura religiosa…», op. cit., p. 101-106.

60. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1665, f. 117r.-120r. (Teruel, 22-VI-1665).

61. Se trata de cerramientos más asequibles que los de vidrio o alabastro, comunes en la época, especialmente el encerado, que consistía en láminas de papel recubiertas de cera de abeja. Véase M. Millan Rabasa (2023), «La producción y comercialización de vidrio en Zaragoza al filo del 1600: Talleres, clientes y usos arquitectónicos», en *La Historia del Arte desde Aragón: V Jornadas de Investigadores Predoctorales*, coordinado por P. C. Anía, J. C. Calvo, A. Caso, P. Cercós, J. N. Díaz, I. Escudero, J. Martín, M. Millán, G. Preciado, A. M. Sanz y B. Torralba, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, p. 81-93, y C. Gómez Urdáñez (1987), *La arquitectura civil en Zaragoza en el siglo xvi*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1, p. 134.

62. En 1654, Pedro Palacio, cantero, vecino de Alobras, aldea de Albarracín, hallado en Teruel, afirmó a sus hijos Francisco y Cosme al oficio de carpinteros con Francisco y Jusepe Hernández. AHPT, Agustín Novella, 1654, f. 116r.-118v. (Teruel, 20-V-1654). En 1662, un instrumento público de obligación indica que Marco Monleón, molinero, vecino de Villalba Baja, y Marco Monleón, mancebo y carpintero, habitante en Teruel, pactaron un convenio con Francisco Hernández para afirmar al joven como aprendiz durante un año. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1662, f. 78r.-78v. (Teruel, 11-II-1662).

63. AHPT, Lucas Soriano, 1656, f. 90v.-91r. (Teruel, 21-V-1656).

64. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1673, f. 92r.-92v. (Teruel, 16-VI-1673).

65. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1665, f. 232v.-237r. (Teruel, 10-IX-1665).

66. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1662, f. 82r.-86r. (Teruel, 16-II-1662).

67. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1668, f. 37r.-38r. (Teruel, 27-I-1668).

68. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1668, f. 254v.-255r. (Teruel, 1-XII-1668).

69. AHPT, Agustín Novella, 1669, f. 108r.-109v. (Teruel, 2-XII-1669).

70. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1674, f. 188v.-192r. (Teruel, 13-XII-1674), y AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1674, f. 196v.-197r. (Teruel, 14-XII-1674).

71. El contrato con este cerrajero aparece recogido en AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1665, f. 292v.-294r. (Teruel, 5-XII-1665). No esbozamos una biografía sobre el personaje porque, además de su participación en la obra carmelita, solo sabemos que en 1666 tomó como aprendiz a Gerónimo Domínguez Collado, mancebo, natural de Moya (Cuenca) y habitante en Teruel: AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1666, f. 125r.-126v. (Teruel, 25-III-1666).

72. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1666, f. 84v.-90r. (Teruel, 24-II-1666).

73. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1668, f. 30r.-33r. (Teruel, 27-I-1668).

74. A. M. de la Santísima Trinidad (1984), *El convento de*…, op. cit., p. 13-19.

75. J. Martín Marco (2023), «La arquitectura religiosa…», op. cit., p. 98-99.

76. J. Martín Marco (2022), *Arquitectura barroca en*…, op. cit., I, p. 156 y II, p. 165-166 y 185-186.

77. AHPT, Fernando Noguera, 1670, f. 356v.-357r., (Teruel, 25-IX-1670).

78. AHPNZ, Juan Francisco Ibáñez de Aoiz, 1659, f. 1449r.-1452v., (Zaragoza, 25-IX-1659).

79. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1664, f. 162v.-167r., (Teruel, 10-VI-1664).

80. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1665, f. 117r.-120r., (Teruel, 22-VI-1665).

81. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1665, f. 232v.-237r., (Teruel, 10-IX-1665).

82. AHPT, Miguel Jerónimo Escobedo, 1666, f. 84v.-90r., (Teruel, 24-II-1666).

83. J. M. Muñoz Jiménez (1989), «La arquitectura de Santa Teresa», *Monte Carmelo: Revista de Estudios Carmelitanos*, 97(1), p. 127-157, y J. J. Martín González (1976), «El convento de Santa Teresa de Ávila y la arquitectura carmelitana», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 42, p. 305-324.

84. L. Verdú Berganza (1996), *La «arquitectura carmelitana» y sus principales ejemplos en Madrid (siglo XVII)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, I, p. 368-370.

85. C. Narváez Cases (1995), «Gestació de l'estil…», op. cit., p. 144, y J. M. Muñoz Jiménez (1990), *Arquitectura carmelitana*…, op. cit., p. 29 y 65.

86. J. M. Muñoz Jiménez (1990), *Fray Alberto de la Madre de Dios. Arquitecto (1575-1635)*, Santander, Ediciones Tantín, y J. M. Muñoz Jiménez (1989), «Fray Alberto de la Madre de Dios y la arquitectura cortesana: Urbanismo en la villa de Lerma», Goya, 211-212, p. 52-59.

87. D. García Hinarejos (2007), «El convento de San José de Valencia y su patrimonio artístico», *Ars Longa*, 16, p. 43, y A. Cámara Muñoz (1990), *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro*, Madrid, El Arquero, p. 138.

88. R. Carretero Calvo (2012), *Arte y arquitectura*…, op. cit., p. 342-343 y 445, y G. Borrás Gualis y G. López Sampedro (1975), *Guía monumental y*…, op. cit., p. 141-142.

89. D. García Hinarejos (2007), «El convento de…», op. cit., p. 42-43.

90. Sobre esta casa, véase M. I. Oliván Jarque (1983), *El convento de*…, op. cit., p. 19-87.

91. L. Verdú Berganza (1996), *La «arquitectura carmelitana»*…, op. cit., I, p. 87-90.

92. C. Narváez Cases (2000), *El tracista fra*…, op. cit., p. 105-106.

93. S. Sebastián López (1974), *Inventario artístico de*…, op. cit., p. 412, y S. Sebastián López y C. L. de la Vega y de Luque (1975), «Noticia iconográfica de la ciudad de Teruel», *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 53, p. 31.

94. Diferenciamos la trayectoria de padre e hijo a partir de 1654, cuando el mayor había muerto. Así consta en la venta de una heredad entre Gaspar de Mesa, pelaire, vecino de Teruel, y Juan Teresa, albañil, vecino de la ciudad. AHPT, Agustín Novella, 1654, f. 134r.-136v. (Teruel, 23-VI-1654).

95. Véase el testamento de la pareja en: AHPT, Lucas Soriano, 1645, f. 30v.-32r. (Teruel, 2-II-1645).

96. Figura como depositario de una comanda de 44.000 sueldos entregada por el vicario y los racioneros de la parroquial junto a Mateo Bernia «menor», residente en Sarrión; Juan Salesa y Diego Chiminer, albañiles; Juan Antonio Muñoz, ciudadano; Domingo Aznar y Francisco Cebrián, labradores; Gregorio Balero y Martín Navarro, herreros; Juan Ortiz, carpintero, y Antonio Sánchez, labrador, vecinos de Teruel. Véase S. Sebastián López y C. L. de la Vega y de Luque (1975), «Noticia iconográfica de…», op. cit., p. 62.

97. S. Sebastián López y C. L. de la Vega y de Luque (1975), «Noticia iconográfica de…», op. cit., p. 56-62.

98. D. Montolío, R. Simón y A. Albert (2020), «Nuevos documentos sobre actividades artísticas en la antigua diócesis de Segorbe (III). Artífices de la arquitectura barroca segobricense (1670-1690)», *Yuste: Publicación de la Asociación Cultural Navarro Reverter de Segorbe*, 2, p. 112-113 y 116-117, doc. 2 y 3, y J. Martín Marco (2023), «La arquitectura religiosa…», op. cit., p. 106.

99. V. Catalá Garrido, M. C. Diago Pastor, A. Gabarda Santacruz, L. García Seara y E. Inglada Adelantado (2019), *Pedro Miralles, el indiano que escogió Caudiel*, Castellón, Universitat Jaume I, p. 49; A. Ventura Rius (2006), «El testamento de Don Pedro Miralles "El Antigo" (1550-1627), fundador del Colegio de Jesuitas de Segorbe y otras instituciones religiosas en Caudiel», *Anales valentinos: Revista de filosofía y teología*, 32(63), p. 123-141, y C. Narváez Cases (2000), *El tracista Fra*…, op. cit., p. 257.

100. J. Martín Marco (2023), «La arquitectura religiosa…», op. cit., p. 106.

101. M. J. Tarifa Castilla (2016), «Arquitectura para un…», op. cit., p. 70-74; J. M. Muñoz Jiménez, «El estilo carmelitano…», op. cit., p. 341-361, y J. M. Muñoz Jiménez (1986), «El Padre Fray Alonso de San José (1600-1654), arquitecto carmelita», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 52, p. 429-434.

102. Agradecemos a las madres carmelitas de Teruel, que hoy habitan en Puzol, y a Estibalitz Reino Prada, madre superiora de esta última casa, la ayuda proporcionada en el transcurso de esta investigación.
El presente trabajo se enmarca en el grupo de investigación de referencia Vestigium (H19_23R), reconocido por el Gobierno de Aragón.

https://doi.org/10.5565/rev/locus.530 LOCVS AMŒNVS 22, 2024 143 - 166

«Extraviado en Bélgica». La trayectoria expositiva de Darío de Regoyos en el área franco-belga (1882-1914)

María del Mar Díaz González
Universidad de Oviedo
mdiazg@uniovi.es
https://orcid.org/0000-0003-0234-1493

Recepción: 07/09/2024, Aceptación: 08/12/2024, Publicación: 24/12/2024

Resumen

En el contexto de los numerosos estudios habidos sobre el artista riosellano, su trayectoria expositiva franco-belga depara de nuevo en estos momentos la atención de los investigadores y de los expertos en una vertiente monográfica. Desde este planteamiento inicial, surge la presente contribución con el deseo de esclarecer y despejar algunos aspectos menos conocidos de su periplo foráneo. Si bien este análisis no se ha planteado como un estudio comparativo al respecto de su suerte artística española o belga, tampoco es posible eludir esta cuestión imbricada en su devenir de forma inseparable. La correspondencia, los escritos personales del pintor a diversos amigos y polígrafos, la hemerografía histórica especializada, la historiografía, los catálogos y la bibliografía son los cimientos de diversas constataciones sobre Regoyos, entre las cuales encontramos el extensísimo número de exposiciones foráneas avaladas por la documentación.

Palabras clave:
Darío de Regoyos; extraviado; Bélgica; Francia; exposiciones; impresionismo; neoimpresionismo; trayectoria artística

Abstract

"Lost in Belgium". The exhibitions of Darío de Regoyos in France and Belgium (1882-1914)

In the context of the numerous studies of the artist Darío de Regoyos from Ribadesella, his exhibitions in France and Belgium are once again attracting the attention of researchers and experts, in the form of monographic studies. As part of this current, our contribution stems from a desire to clarify certain lesser-known aspects of his wanderings abroad. Although this analysis is not a comparative study of his Spanish and Belgian artistic adventures, it is not possible to avoid a question that is so inseparably intertwined with his development. His correspondence, personal reflections to various friends and academics, specialist historical publications, his historiography, catalogues and bibliography are the source of various findings about the artist, including the extensive number of his foreign exhibitions that are documented.

Keywords:
Darío de Regoyos; lost; Belgium; France; exhibitions; impressionism; neo-impressionism; artistic career

© de la autora

Introducción

Vrai, comme lui était vrai[1].

El sintagma del título retoma textualmente en castellano la indicación (*égaré en Belgique*), atribuida por el cronista de la revista *L'Art Moderne* a Darío de Regoyos (Ribadesella, Asturias, 1857 – Barcelona, 1913)[2]. El marco de aquel comentario se suscita al calor de la primera participación del riosellano en la colectiva (1882) y de la sexta convocatoria en cuanto al célebre grupo L'Essor, al cual se adhiere desde su llegada allí. A buen seguro, la presencia del joven artista en esta muestra llama la atención de los visitantes y, más aún, de la crítica especializada, que resalta su procedencia como una singularidad. Sin referirse propiamente a sus obras, el redactor se deshace en alusiones relativas al «ardor y a las excentricidades del clima abrasador que lo vio nacer». Sin embargo, no tiene justamente en cuenta el clima de la cordillera cantábrica, donde el autor vio la luz y permaneció durante sus primeros años, frente al calor sofocante de la meseta castellana de su adolescencia y juventud más adelante. Sin olvidar tampoco la calima constante del meridión que acogía a la familia durante el estío.

El interés de nuestra contribución pretende despejar la percepción despertada por Regoyos en Bélgica con respecto a la visión despreciativa mantenida en España hasta muy poco antes de su fallecimiento en la Ciudad Condal. Desde el cotejo de las fuentes y de la historiografía afloran dos puntos de vista equidistantes, no solo en lo que atañe a su trayectoria artística, sino también a la misma condición vital de Regoyos. Al margen de las descripciones literarias, este hombre inquieto, agradable y dicharachero es objeto de diversas efigies creadas, entre otros autores, por Constantin Meunier y Theo van Rysselberghe, que corroboran su bonhomía y su alegría constante[3]. En el caso de la acuarela consagrada por Meunier en 1884, «le representa vestido de estudiante, a la antigua usanza de los de Salamanca»[4]. Además de los artistas señalados, Ramón Casas también captó «con cuatro trazos al andariego artista», probablemente en 1899[5]. A pesar de la «aversión que denotaban corrientemente por su obra público y crítica», no se puede eludir tampoco la aportación del pintor barcelonés Jaime Ossó, que lo refleja en una actitud de serenidad[6]. Como viajero empedernido, se mostró ávido de aprehender todos los conocimientos intelectuales, lingüísticos, culturales y las innovaciones plásticas ofrecidas entonces por otras naciones. Tampoco cesó de participar plenamente en los grupos y salones, gestados sin cesar en la cosmópolis modernista bruselense.

En nuestro país, Darío despertó el interés de polígrafos tan ilustres como Miguel de Unamuno, Pío Baroja, José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Azorín, Ramiro de Maetzu, Juan de la Encina, Rafael Benet o Antonio García Miñor[7], entre otros muchos. Exceptuando la primera aportación ya mencionada de su entrañable amigo y biógrafo, Rodrigo Soriano (1921), la mayor parte de los enunciados no elogian sus obras ni su incomprendida trayectoria, inserta en el movimiento impresionista, tampoco su personalidad artística tenida a poco[8]. En el discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el escultor Mariano Benlliure fustiga esta corriente considerada anárquica, destructiva, tétrica, irrespetuosa e incluso criminal, «porque a fuerza de querer nutrirse de ideas nuevas y originales, que a menudo sólo tienen la originalidad y novedad de lo extravagante, de lo neurótico, mata la verdad en el Arte»[9]. Las críticas de Antonio Cá-

novas del Castillo (Kâulac) apuntan directamente a las obras de Darío, quien compara sus composiciones con «los mamarrachos emborronados» de un niño de seis años[10]. Obviamente, el ambiente artístico español no es propicio a la línea creativa del artista, que sobrelleva el rechazo con una entereza y un tesón dignos de elogios. Solo unos años antes de su muerte, acaecida en 1913, se reconoce su contribución al vanguardismo artístico en España, si bien gozaba de buena prensa entre los círculos modernos de nuestro país. Sus otrora repudiadas pinturas logran entonces la estima comercial, apenas alcanzada en vida del autor.

Además de estas y otras menciones, Darío de Regoyos ha sido pródigo en términos de correspondencia personal. Estas fuentes reunidas en varios volúmenes y artículos siempre resultan muy valiosas, por cuanto revelan fechas y datos personales primordiales. Sus más conocidas misivas, ya estudiadas y editadas, se dirigen a Miguel de Unamuno, Isaac Albéniz, Enrique Fernández Arbós, Manuel Losada, Ignacio y Daniel Zuloaga, Juan Carlos Gortázar, Javier Arisqueta, Margarita Rondeau, Ricardo y Leopoldo Gutiérrez Abascal, Adolfo Guiard y Areilza[11]. Sin contar ahora el intercambio de las muy entrañables cartas entre Darío y Theo van Rysselberghe, Émile Verhaeren, Edmon Deman, Paul Signac y Octave Maus. Si bien se hallan custodiadas en diversos fondos públicos belgas[12], han sido exhumadas casi todas ellas por Jean Warmoes, que las da a conocer[13]. Nos aportan numerosos detalles respecto de sus estancias en Bélgica, sus idas y venidas de un país al otro, sus leales e indestructibles vínculos de amistad y, sobre todo, su ideario plástico.

La crítica especializada belga tampoco ahorró comentarios negativos respecto al trabajo de un jovencísimo Regoyos, al que tildaron al inicio de perezoso y a quien aconsejaron perseverancia en su quehacer, además de mucha consagración al oficio de pintar[14]. No obstante, casi todas las crónicas apelan con frecuencia a su talento innato, que brota en unos personalísimos cuadros de sello incontrovertible, y además, al margen de esta cualidad artística, se destaca su jovialidad en el plano personal. Los enfoques hispano-belgas sobre el artista divergen completamente y pueden considerarse incluso contradictorios. Si en España su figura no hace ninguna gracia, en Bélgica es un artista no solo apreciado, sino también muy estimado. Esta querencia salta a la vista en la sinceridad de los homenajes y de los textos que ornan su memoria tras su fallecimiento. En estos comentarios, el factor emotivo sobresale por encima de todo lo demás, atestiguando asimismo un trato relacional profundo y sin fisuras. Los recuerdos se abren paso entre las anécdotas del pasado tan precisas y de tan intensísima calidez que se anclan vivas en las percepciones del lector[15].

La hemerografía y la historiografía facilitan el abordaje de un análisis centrado en la naturaleza de estas relaciones y en su acomodo en una nación que le prodigaba libertad de acción y de pensamiento. En definitiva, la cosmópolis bruselense le compensaba de los rigores experimentados en su país. Todas las asperezas halladas en su trayectoria no dejan de configurar una suerte de maltrato artístico que Darío sobrellevó como mejor lo entendió durante mucho tiempo. La rigidez de la asfixiante atmósfera académica española, la dificultad de acceder a los mercados y a la fama, regidos por el éxito en las exposiciones nacionales de bellas artes desde 1856, junto con un clientelismo imposible de eludir, no permitían a Regoyos mantener un mínimo de dignidad en su devenir artístico. Si bien lo intentó reiteradamente, no pudo acomodar su carrera profesional en España hasta el final de su vida, siempre con muchas dificultades y grandísimos contratiempos.

A la vista de sus escritos personales y de otros testimonios diversos, se presupone entonces que sus largos periodos en Bélgica fueron a buen seguro una suerte de extravíos voluntarios, beneficiosos para su desarrollo artístico y personal. Una de las primeras amistades contemporáneas del artista y, probablemente, la más vehemente al respecto de Darío, es la relación fraternal que se suscita con el crítico Émile Verhaeren. Ejerció primero en *La Jeune Belgique*, más adelante también en *L'Art Moderne* y finalmente publicó igualmente en otra prensa gala: *Mercure de France* y *La Nouvelle Revue Française*. Al margen de los artículos anónimos en dichos periódicos y en diversos diarios, asimismo, se añaden otros autores tales como Jules Destrée, George Lecompte, Octave Maus, Maurice Serullaz, Emmanuel Bénezit, Jean Warmoes, Lucio Felici, Jean-Philippe Breuille y Jacques Marx. En el desarrollo de este artículo y en arreglo a su cohesión contextual, se volverán a designar líneas adelante al socaire de las reflexiones emitidas.

Repercusiones vitales y artísticas de su estancia en Bélgica, 1879-1883

> Ici, tout en étant en pays basque (sic), j'ai la nostalgie des basques espagnols, des églises barbares et même de la saleté de l'Espagne. Quelle chose curieuse que son pays à soi et la belle toquade des endroits où l'on juit et où l'on souffre[16].

Ninguno de los estudiosos de su obra elude su viaje a Bélgica, como es obvio. Sin embargo, inicialmente no hay consenso en cuanto a las fechas de su llegada allí, ni tampoco al respecto de los mo-

Figura 1.
Académie Royale des Beaux-Arts (1985), *Inventaire du Patrimoine Architectural*, disponible en <https://monument.heritage.brussels/fr/buildings/31482> [Consulta: 07/09/2024].

tivos que impulsaron ese traslado. Soriano se hace eco de ello con variados argumentos sin validar dataciones posibles[17]. En cambio, Benet apunta su marcha a París en 1880[18], al igual que García Miñor[19]. Por el contrario, Maurice Serullaz también contribuye a aportar el dato cronológico de 1881, es decir, según esta teoría ya se hallaría en Bruselas un año antes de la citada exposición con el grupo L'Essor (1882). Su traslado acontecería tras un periodo indeterminado en París, tal y como sostiene igualmente Soriano en su relato biográfico[20].

Si bien se han barajado estas y otras fechas, su primera estancia en Bruselas ya no ofrece discusión posible en estos momentos[21]. Juan San Nicolás, coleccionista y estudioso de Regoyos, también precisa su viaje en julio de 1879, realizado para asistir al concierto final de estudios de sus amigos Enrique Fernández Arbós (violín) e Isaac Albéniz (piano)[22]. Precisamente, ambos concluían su formación musical respectiva en el reputadísimo conservatorio de la capital belga el día 9 de dicho mes ante el público asistente[23]. El interés de Darío por la música se arraiga en su infancia, y de ahí surgen estos lazos de amistad tan firmes y profundos que lo animan a desplazarse para acompañar a dichos amigos en la culminación de sus estudios. En definitiva, si bien Regoyos se inclinó por la plástica, amenizaba siempre las veladas de los círculos artísticos bruselenses con su guitarra, y nunca decayó su pasión melómana confesa[24]. En varias de las cartas enviadas por Meunier a su esposa durante su estancia en Sevilla de octubre de 1882 a abril de 1883, elogia la voz acompasada del pintor y su gracejo[25]. En este sentido, encontramos varias alusiones en la correspondencia del belga, que no solo reconoce las melodías entonadas por Darío, sino también los trinos y los gorgoreos que detecta en el cante jondo sin apreciarlos del mismo modo[26].

En Bruselas, se aloja en régimen de pensión completa en la casa de la familia Bogaerts, sita en el número 161 de la calle Royale, frente al célebre Jardin Botanique. Fue, de hecho, la dirección consignada en el envío de sus obras allí durante sus idas y venidas a nuestro país y en el intermedio de otros muchos viajes[27]. La ciudad le procuró tales estímulos que reencauza de inmediato su formación en la Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, para la que solicita la autorización de su madre por carta[28]. Su talante disperso le distrae pronto de la enseñanza oficial allí recibida, por cuanto tan solo se registra un curso (Dessin d'après la Tête Antique) en el año académico de 1879-1880[29]. No obstante, según la versión del centro belga, su paso por el mismo se suscita en efecto desde 1879, pero culmina en 1881[30]. Previamente, también se había matriculado en la institución académica madrileña de San Fernando y, del mismo modo, solo permaneció allí de 1877 a 1878, lo que corrobora su laxitud a este respecto. En aquella ocasión, la asignatura de referencia elegida por Regoyos fue la de Paisaje-Sección Elemental, impartida por Carlos de Haes (Bruselas, 1826 – Madrid, 1898)[31]. La leyenda de su influencia sobre el joven aspirante, uno de sus discípulos, se establece a partir de estas clases. Así, casi todos los estudiosos del artista entrevén crucial esta dominante en el desarrollo de su carrera ulterior fuera de España[32].

En carta fechada el 25 de septiembre de 1910 y dirigida a Paul Lafond[33] con motivo de un artículo dedicado al renombrado paisajista[34], Regoyos matiza varias cuestiones interesantes. El análisis de esta misiva facilita sus puntos de vista sobre Carlos de Haes, considerado un pintor reiterativo en términos compositivos y de paleta, pues «sus grises siempre son los mismos, monótonos, y la coloración no refleja la diferencia de los países»[35]. Dicho esto, en su escrito también le reconoce una gran dosis de valentía en España «donde la academia dominaba completamente». Sus afirmaciones son concluyentes al respecto de su único curso en la enseñanza reglada de San Fernando, lo que forzosamente no ayudó a forjar una asimilación estilística más profunda entre el docente y el estudiante. Sin embargo, el maestro le anima a viajar a Bruselas y a entrar en el taller de Joseph Quinaux (Namur, Bélgica, 1822 – Schaerbeek, Bélgica, 1895)[36], al que había tratado mucho casi tres décadas antes (1850), cuando también le procuró apoyo procedimental en sus inicios. Haes asimila la pintura al aire libre o la corriente *plenairista* de su mano, dado que la línea paisajística propugnada por Quinaux fue muy relevante para su propia trayectoria posterior, implantada en nuestro país a contracorriente[37]. En cambio,

Regoyos aprecia con mayor entusiasmo su concepto didáctico, fundado en el aprendizaje de la naturaleza y en su rechazo acérrimo a la técnica de la copia. En cuanto a otros posibles maestros, citando a su vez a Juan San Nicolás, Manuel Valdés Fernández, apunta a Jean-François Portaels y a Joseph van Severdonck, artista este bastante desconocido en aquellos momentos y también en la actualidad[38]. La elección de estos pintores tardorrománticos como influyentes en su obra sorprende bastante, por cuanto el riosellano ya había renegado del magisterio de Carlos de Haes, mucho más innovador en comparación[39].

Tres años antes de su fallecimiento, contando entonces cincuenta y tres años, el riosellano reconoce en Quinaux el «único profesor que ha durado», porque «me dejó en absoluta libertad y porque me gustaba mucho Bélgica, donde pasé varios años». Sin descuidar su respeto hacia Haes y sin omitir la crítica artística, sus confesiones esclarecen algunas afirmaciones mantenidas durante varias décadas. Sin embargo, los motivos que guían sus preferencias por Quinaux tampoco están fundados en la admiración, sino en el incontenible deseo personal de libertad de acción y ejecución plástica de un muchacho joven, ávido de nuevas experiencias. La enseñanza de taller permite sin duda unas licencias ajenas a la planificación programática y académica.

En esta carta, Darío confirma tres referencias ineludibles que lo unen a Carlos de Haes: un curso de paisaje, la recomendación de viajar a Bruselas y su perfeccionamiento con Joseph Quinaux[40]. No cabe hablar obviamente de una determinación estética entre ambos, pues no ha mediado como así lo considera Regoyos, pero el catedrático de paisaje de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sí ha ejercido una influencia importante en su rumbo artístico y también en el plano vital del asturiano. Como es bien sabido, se decanta por el paisaje como género predilecto, pero Darío de Regoyos aspira muy pronto a practicar un vanguardismo inédito en España, que rebasa bastante el concepto ya asentado del *plenairismo* y está impulsado por el maestro hispano-belga. Su línea no le ofrece alicientes para engarzar un discurso creativo estimulante en cuanto a los temas, la composición, el cromatismo y la carga de pigmentos. El impresionismo y el neoimpresionismo colman sus ambiciones, pero son repudiados aquí aún en 1901 y 1904, cuando se publican las consideraciones despreciativas de Beinllure y de Cánovas.

Madrid no resulta ser un centro de acogimiento para el pintor, puesto que en muchas ocasiones es relegado a la sala del crimen en las exposiciones nacionales de bellas artes a las que concurre[41]. Solo a finales de la década de 1960 la capital española se interesa por este estilo, lo que se produce a raíz de una exposición organizada en la sala Biosca[42]. Por lo contrario, Barcelona, donde vive tres años al final de su existencia, sí sabe arroparle en el entorno de la cervecería de Pere Romeu, Els Quatre Gats, donde celebra su primera exposición individual en nuestro país (1898). Desde la dirección de su órgano de expresión, la revista *Luz*, también logra editar aquí al año siguiente su aportación común con Verhaeren, *España negra* (1898), publicada previamente en Bélgica y en 1890 por el poeta flamenco[43]. También resulta interesante el apoyo económico de Santiago Rusiñol, que dispone de dos obras de Regoyos en el Cau Ferrat de Sitges.

Su declarada admiración por el neoimpresionismo de Georges Seurat y Paul Signac, con quienes mantiene correspondencia frecuente y amistad, es determinante en su evolución con estilemas evidentes en 1890, 1892 y 1893, cuando expone en las convocatorias del Salon des Indépendants. Si sus obras se expresan desde una estética árida y rugosa, más explícitas resultan las palabras de Darío en la sección «Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques» que la publicación de periodicidad mensual *Le Mercure de France* ofrece a sus lectores. Varios artistas comparten la edición del 15 de agosto de 1905, donde cada uno de los intervinientes expone su consideración acerca del arte. En el texto, Regoyos declara rendirse ante las creaciones de James Whistler[44], Paul Gauguin y Paul Cézanne. Eleva el tono emotivo por Camille Corot, Édouard Manet, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir y por los *impressionnistes harmonistes*. En estos casos, se refiere explícitamente a ellos con una devoción rayana en la adoración, porque es el término que emplea. También se refiere a la escuela española, de la cual cita específicamente, por este orden, a Alonso Sánchez Coello, Francisco de Goya, Diego Velázquez y El Greco. En estos casos precisa no haber sucumbido a su influencia por decisión personal, justificada por el hecho de disfrutar del periodo en el que le ha tocado vivir y sin añoranza del pasado de los maestros antiguos. En retrospectiva, proyecta una mirada hacia atrás y expresa el deseo imposible, por supuesto, de reiniciar su trayectoria impresionista con absoluta claridad, sin tanteos, sin dubitaciones:

> Si je recommençais ma vie, je reprendrais la palette claire, sans terres, sans noirs, et je ne ferais que du paysage, me donnant tout aux impressions que je recevrais de la nature. Oui, tout attendre de la nature, plutôt que de la consulter seulement pour exprimer une idée, — une idée qu'on n'est pas bien sûr d'avoir[45].

Afortunadamente, este documento avala muchas cuestiones relativas a su pensamiento ar-

Figura 2.
Manuel Torcida Torre (1908), *Darío de Regoyos pintando en una calle de Durango*, Archivo de la Diputación Foral de Vizcaya, disponible en <https://mugakultura.eus/2020/11/14/20-datos-la-compra-del-cuadro-mercado-durango-dario-regoyos-120-000-euros/> [Consulta: 07/09/2024].

tístico. Solo al paso del tiempo los exegetas del artista lo insertan dentro del movimiento al que, en algunos momentos de su trayectoria, ha querido pertenecer. Sin omitir a Rodrigo Soriano ni tampoco a José María Salaverría, que lo trató en vida[46], el libro de Rafael Benet es un buen ejemplo de clasificación relativamente temprana (1944), bien explicitada desde el título de esta obra, pero no es la única más o menos matizada. En efecto, más adelante siguen otras voces en dicho sentido, como la de Maurice Sérullaz, que lo cita en 1974, en su ya mencionada *Enciclopedia del Impresionismo*. También Lucio Felici, en un sentido plenamente excluyente para los demás autores españoles, lo considera abiertamente como «le seul peintre espagnol à participer directement au mouvement impresioniste»[47]. Estas glosas disuelven dudas en cuanto a su afiliación, al menos en Francia, porque en España las dificultades se mantienen durante mucho tiempo. En este sentido, Josep Francesc Ràfols elude su condición de impresionista, pero sí lo incorpora en cambio entre la nómina de artistas catalanes más reputados, situándolo a la altura de Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Joan Llimona e Isidre Nonell[48]. Sus comentarios evidencian que su paso por Barcelona había sido bien asumido, tanto es así que este autor se apropia de un artista muy valorado ya en el ámbito internacional. Rafael Santos Torroella, hermano de la extraordinaria artista Ángeles Santos, lo categoriza igualmente como el único impresionista español, si bien su trabajo sufre errores respecto de su llegada a Bruselas, situada a partir de 1882, tras una supuesta estancia previa en París dos años antes[49].

El análisis de Francisco Calvo Serraller esclarece bastantes cuestiones con respecto a la hibridación del estilo de Regoyos[50]. Las adscripciones unívocas no son tan simples como a primera vista se nos dan a entender durante mucho tiempo. Serraller aborda desde la duda la hipótesis del impresionismo español, que acoge dos figuras principalmente: Aureliano de Beruete y nuestro riosellano[51]. Si el primero puede insertarse más fácilmente en el contexto de la Generación del 98, que reivindica el paisaje castellano con simbología nacional y regeneracionista tras el desastre, el segundo no responde a este criterio. En términos paisajísticos, se decanta por la plasmación emotiva de las vistas norteñas, es decir, las proporcionadas por la periferia industrializada, ajena por tanto a los principios doctrinales de la generación finisecular. Por otra parte, Darío de Regoyos asume casi todos los procedimientos técnicos internacionales desde su juventud, sin comprometerse realmente con ningún movimiento canónico, y pasa por fases diversas desde su llegada a Bélgica. Cierto es que, inicialmente, se mantiene fiel al expresivismo, deudor por cierto de su admiración confesa por Goya. Más adelante, asume postulados impresionistas, postimpresionistas, puntillistas, sin eludir fases más propias del simbolismo. Sus estudios lumínicos destellan siempre en la trama compositiva de sus obras y, probablemente, esta cualidad singularice sus aportaciones frente a las de otros muchos artistas internacionales.

En definitiva, Darío se reconoce a sí mismo como un artista de su tiempo, lo asume con todas sus consecuencias y prosigue su senda personal a pesar del rechazo provocado aquí. Su deseo de viajar, sus constantes desplazamientos, su prolongada estancia en Bruselas, sus escapadas a París e incluso a Londres, sin eludir sus visitas italianas, refrendan un modo de entender el arte y la vida, ajenos ambos al reprobado encorsetamiento académico y a un deseo de libertad inalcanzable en España.

Darío de Regoyos y Émile Verhaeren, amistad a primera vista

> Dario est exquis et de plus en plus je me sens attiré par lui. Nous devenons de plus en plus amis sans nous le dire[52].

Esta cuestión tan relevante ha sido bastante desatendida desde la óptica española, frente al punto de vista belga, mucho más prolijo al respecto. *España negra* concentra aquí muchos comentarios historiográficos como obra supuestamente compartida por ambos autores, pero casi ninguna apreciación aborda la estrechísima relación de amistad entre los dos intervinientes de la misma. A buen seguro, la ausencia de investigaciones se debe a la dificultad de acceder a las fuentes primarias, dado que no son fácilmente accesibles desde

nuestro país. La correspondencia inédita hasta 1985[53]; las crónicas artísticas en la prensa histórica franco-belga, comentadas más adelante en otro epígrafe de este texto, y la escasa bibliografía sobre este tema[54], pero sumamente reveladora, conforman una trama documental, aunque sucinta, muy provechosa para el análisis conciso de este asunto, con algo más de detenimiento.

Los homenajes celebrados tras el fallecimiento de Regoyos ponen de relieve el afecto despertado en el conjunto de la escuela bruselense con respecto a su heterodoxa figura, acogida allí desde su llegada con una enorme simpatía. El poeta Émile Verhaeren (Sint-Amands, Bélgica, 1855 – Rouen, Francia, 1916) no es, en efecto, su único amigo, pero sí el más entrañable con suma probabilidad[55]. Además del citado, se añaden otros nombres especialmente relevantes en el ambiente creativo de aquellos momentos. Edmond Picard, Constantin Meunier, Maximilien Luce[56], Georges Rodenbach, Théo van Rysselberghe, James Ensor y Willy Schlobach, entre otros, conforman una cuadrilla de primer nivel en un contexto de experimentación y vanguardismo.

Como es bien sabido, Bélgica se independiza de Holanda en 1830 y, desde este hecho, las manifestaciones plásticas, sin eludir tampoco las aportaciones literarias, insisten hasta la última década del siglo XIX en potenciar los valores simbólicos de la unidad de la nueva patria, las singularidades históricas propiamente valonas y flamencas, y en consolidar políticamente el Estado. En 1880 ya se percibe un cambio de rumbo estético por parte de los más jóvenes valores. La libertad de concepción y la originalidad temática se erigen en los pilares creativos de la mayor parte de los artistas de todo el país, que se apartan de los criterios académicos. La capital del reino, es decir Bruselas, se convierte en el centro de acción más sobresaliente en cuanto a estas insólitas reivindicaciones y, además, se actúa bajo un lema inequívoco: «Seamos nosotros». Frente a la más conservadora revista *La Jeune Belgique* (1881-1897), Edmond Picard funda en 1881 el semanario *L'Art Moderne* para conceder apoyo a la pintura social, tan denostada entonces, y estimular asimismo a los movimientos disruptivos con un pasado reciente, entrevisto ya caduco[57].

Un poco antes, en concreto el 4 de marzo de 1876, un puñado de estudiantes de la Academia de Bellas Artes de Bruselas funda el grupo L'Essor[58], que acoge a Regoyos en sus exposiciones anuales desde 1882. Esta iniciativa se impone como un medio de propagación de las nuevas corrientes y se posiciona claramente contra el convencionalismo académico y el naturalismo más trivial. La reacción de Darío no puede sorprender a nadie, por cuanto llega a una ciudad de una actividad efervescente. En efecto, halla una cosmópolis vibrante que le deslumbra hasta el extremo de asentarse allí largas temporadas, muy vivificantes en términos artísticos y personales. Los círculos culturales le reciben con entusiasmo y se integra rápidamente en ellos, al igual que la colonia española de músicos recién investidos. En ese contexto socioeconómico y político, su entusiasmo, alegría y jovialidad, sin menoscabo de su aspecto físico, fueron interpretados en clave de exotismo, cuando no de absoluta extravagancia. Las serenatas de Regoyos no se olvidaron fácilmente en el imaginario colectivo bruselense, puesto que fue inmortalizado guitarra en ristre en varias composiciones ya mencionadas líneas arriba. En efecto, también prodigaba sus conciertos de guitarra en las presentaciones de las exposiciones. Por si fuera poco, en 1914, Octave Maus lo describe según su recuerdo: de «baja estatura, rechoncho, de tez oscura, pelo negro y rizado»[59]. Su fisonomía y sus atuendos llamativos bajo la capa española forjaron su leyenda allí, inmortalizada *de facto* en un cuarteto cariñoso y satírico que lo parangonaba con un trovador de Andalucía[60].

Los biógrafos de Verhaeren no determinan con precisión cuando se produce el encuentro entre el pintor riosellano y el poeta flamenco. Según la hipótesis de Jean Warmoes esa circunstancia habría sucedido en algún momento del año 1881 y, con bastante seguridad, durante una de las afamadas veladas organizadas por Edmond Picard en su opulenta casa, sita en el número 56 de la avenida Toison d'Or. La tropa de madrileños y catalanes también formaba parte de la alborotadora concurrencia que amenizaba estas *soirées* en la mansión señorial de los anfitriones. Los argumentos que sustentan la idea de Warmoes se centran en varias cuestiones relacionadas con Émile y no tanto con Darío. La finalización de su doctorado en Derecho el 5 de febrero de dicho año implicó el abandono de la ciudad de Lovaina, donde se había formado, y su traslado a Bruselas para entrar de becario en el bufete de Picard[61]. El renombrado jurista, escritor y mecenas lo recibe igualmente entre los asistentes de sus fiestas, de modo que dicho encuentro semanal se produce en este marco propicio a estrechar lazos de amistad y de confraternización.

Rodrigo Soriano, amigo íntimo de Darío, describe la impactante entrada de Verhaeren en el cenáculo. En medio de un debate capitaneado por Georges Rodenbach y amenizado por los acordes de la guitarra de Regoyos, aparece «un hidalgo à l'air grave et sec, à l'allure chevaleresque, à la moustache tombante et au nez busqué, tout esprit, duels et aflictions»[62]. Siguiendo las palabras de Soriano, esta visión aviva la imaginación de todos los presentes, que entrevén allí un inesperado reencuentro con el mismísimo Don

Quijote, y, por supuesto, el riosellano tampoco logra sustraerse a esta imagen fascinante y seductora. Las citas semanales en el hotel de los Picard contribuyen a consolidar sus mutuas simpatías, reforzadas si acaso por medio de las crónicas artísticas que Verhaeren publica en el *Journal des Beaux Arts et de la Littérature*[63]. Ciertamente, el crítico tampoco ahorra los comentarios negativos en cuanto a algunas obras presentadas por Regoyos a las grandes citas expositivas de L'Éssor y Les Vingt[64]. El pintor agradece siempre su apoyo y sus opiniones sinceras, toda vez que pretende enfrentarse a los juicios verdaderos sobre su trabajo.

En 1881, nuestro autor lleva dos años en Bélgica consagrado a su formación artística en la Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, nunca concluida, por cierto, pero sí completada a su antojo en el taller de Quinaux. Por lo contrario, Verhaeren acaba de finalizar sus estudios y concilia su profesión de Derecho con su pasión literaria y la crítica de arte, la cual le permite acercarse a los jóvenes pintores belgas allí congregados por Picard[65]. El ambiente es propicio a las fratrías masculinas que contribuyen a la cimentación de lazos de amistad entre sus miembros. Durante los estíos, los familiares y amigos cercanos de Edmond pasan la canícula en la Famelette, una mansión alquilada para recibir numerosos invitados y situada en la localidad de Huecorgne, en el municipio de Hesbaye, de la provincia de Lieja.

En este alojamiento veraniego aún se documenta una pintura mural al fresco debida a Darío. Reproduce dos palcos teatrales que acogen diversos personajes, entre los cuales el mecenas bruselense se encuentra junto a una dama tocada con mantilla. Warmoes considera esta obra como un decorado para la puesta en escena de los guiñoles[66]. No obstante, el cuarteto formado por Théo van Rysselberghe, Émile Verhaeren, Darío de Regoyos y Willy Schlobach también disfruta de un periodo de libertad absoluta en el marítimo poblado de Knokke, no muy lejos de la extensa playa de Blankenberge. En aquellos momentos se trataba de un pueblo modesto sin infraestructura turística, pero al paso del tiempo esta localidad se convierte en el lugar de veraneo de la clase alta bruselense. Ahora mismo Knokke alberga tiendas de gran lujo, venta de oro y diamantes, galerías artísticas de altísimo nivel.

Los cuatro jóvenes se alojan en la única fonda existente, que, a su vez, funcionaba como sala de reunión del Concejo Municipal. El establecimiento custodiaba igualmente el archivo documental y registral en un armario a tal efecto. Las bromas, los alborotos, los festejos y las ocurrencias de los muchachos escandalizaban a una población tranquila y recia de labriegos y pescadores. A través del testimonio de Émile Verhaeren, uno de sus primeros biógrafos transcribe diversas anécdotas simpáticas al respecto de sus inocentes jolgorios[67].

Al margen de estas correrías estivales, el final del verano impone a cada cual el regreso a sus labores en la capital del reino. También surgen los viajes de aprendizaje y de conocimiento por parte de unos y de otros. En concreto, Verhaeren reitera anualmente una estancia semanal en Londres desde el año 1882. Darío de Regoyos lo acompaña en el periplo de 1885 y al encuentro de James Whistler, artista respetado por el asturiano[68]. Al margen del fomento cultural y de las relaciones artísticas, estos desplazamientos contribuyen a unirles más si cabe.

El 18 de marzo de 1888 fallece el padre del poeta, que resulta terriblemente afectado por su desaparición, sumada a la de su madre fenecida el 13 de septiembre del mismo año. De naturaleza depresiva y envuelto en una tristeza muy profunda, Émile se repliega sobre sí mismo. Regoyos lo invita a una estancia en España para animarlo[69]. La idea inicial es la de realizar un viaje en diligencia partiendo de Donosti (San Sebastián) y prosiguiendo su itinerario por la costa guipuzcoana[70]. Se considera este recorrido por las aldeas, villas y poblados costeros la base de *España negra*, por cuanto esa noción de oscuridad se evidencia durante aquellas visitas. Lo que no parece quedar tan claro es si la autoría de esta composición es unipersonal, es decir, tan solo de Darío de Regoyos, o colaborativa, por cuanto iban juntos y la obra suma imágenes y textos[71]. Por el momento, las opiniones al respecto de estas cuestiones no han sobrepasado la fase de las hipótesis posibles. En función de las fuentes hispano-franco-belgas manejadas y según el país de referencia, hay tendencia a adjudicarle los méritos tan solo a uno de ellos y viceversa[72].

Sin duda, es un tema de debate sumamente interesante, por cuanto *España negra* surgió a dos manos desde el mismo viaje en cuestión. Ciertamente, el primero en publicar sus impresiones fue el poeta flamenco en 1888 (*L'Art Moderne*) y dentro de una estructura en cuatro artículos, bajo el título *Impressions d'artiste: A Dario de Regoyos*. Once años más adelante (1899) es Regoyos el que se involucra no solo en la edición de la misma, sino también en la (re)escritura y en las ilustraciones de los fascículos de la revista *Luz* y posteriormente del libro. El prólogo del riosellano quiso aclarar la autoría del texto inicial y se presenta como un mero traductor de los artículos de Émile:

> Mon désir n'est pas d'écrire un livre ni encore moins de me lancer dans la littérature, mais uniquement de présenter Émile Verhaeren au grand public. […] Alors que je l'accompagnais

Figura 3.
Émile Verhaeren en su despacho, imagen de la *Larousse Encyclopédie*, disponible en <https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/%C3%89mile_Verhaeren/1003863> [Consulta: 07/09/2024].

> dans son voyage je suivis ses idées et dessinai quelques-unes des choses que nous vîmes ensemble. Voilà la traduction de ses impressions de voyage en Espagne, qui débute à Saint-Sébastien et suit la côte de Guipuzcua[73].

Tras esta experiencia y diversas exposiciones por parte de Darío como artista y de Émile como crítico, deciden visitar Italia partiendo de Aviñón, donde se habían citado. En noviembre de 1899 ya habían pasado por Milán, Pavía, Cremona, Mantua y Bolonia. Sin embargo, Verhaeren se hallaba cada día más impaciente e incómodo durante este viaje. En octubre de dicho año se celebran las fiestas de Bornhem y el poeta conoce allí a Marthe Massin, su futura esposa. El encuentro lo deslumbra por completo y cambia su perspectiva de la vida, por lo cual regresa a Bruselas y deja a Regoyos solo en Florencia para completar el circuito italiano.

Por supuesto, el viaje de estos dos camaradas de fatigas realizado en 1888 no es el primero ni el único. Regresan a España de nuevo en 1901 y, en esta ocasión, van acompañados de sus esposas, Marthe y Henriette. Las damas se quedan en San Sebastián mientras ellos recorren Vitoria, Valladolid, Burgos, Segovia, Toledo y Madrid[74].

Como es sabido, Regoyos viaja incesantemente, al igual que Verhaeren, pero estos desplazamientos no han quedado bien dilucidados, por lo que se trata de un campo interesantísimo de investigar. A la luz de los circuitos emprendidos por ambos, o en solitario inclusive, se podrían entresacar datos al respecto de las localizaciones paisajísticas, vistas y arquitecturas urbanas o rurales de las obras del asturiano.

En definitiva, la personalidad de Darío es compleja y rica en conocimientos personales derivados de sus muchos periplos, y su pensamiento exigente y atento a todas las innovaciones influye en su gran producción artística. Lejos de resultar fácil de asimilar, sus creaciones se tornan polisémicas, tanto en el plano formal como en el fondo de la representación.

Circuito expositivo internacional: L'Éssor, Les Vingt, La Libre Esthétique. Otras participaciones en salones y galerías

> Je suis sûr qu'il ne vendra rien en Espagne [Degouve], un pays fichu où l'on fait des discours à l'académie de San Fernando contre l'impressionnisme […] Un sculpteur espagnol, qui vient d'entrer à l'académie nous fait une guerre terrible et après un discours idiot tout le monde a applaudi[75].

A partir de la consulta historiográfica y de la exhumación de la crítica especializada de la prensa francófona decimonónica, se ha logrado recomponer en gran parte la trayectoria expositiva foránea de Darío de Regoyos. Ciertamente, sin menoscabo de posibles muestras previas en España, e irrelevantes a buen seguro por lo temprano, su punto de arranque está anclado en Bélgica, donde siempre fue muy bien acogido por los círculos artísticos bruselenses.

L'Essor (1882-1883)

En 1882, cumpliendo el compromiso de al menos una celebración anual, Regoyos fue invitado a participar en la sexta colectiva del grupo L'Essor. Para el riosellano se trataba de su primera muestra en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas y, sin duda, su gran puesta en escena[76]. Como sabemos, esta agrupación entró en crisis poco tiempo después (1883), pero su constitución se verifica el 31 de diciembre de 1876 con la intervención inicial de algunos estudiantes de la academia, entre los cuales encontramos Henri Permeke, Louis Cambier, Louis Pion y Franz Seghers, a los que se suman más adelante Julien Dillens, Léon Herbo, François Taelemans, Darío de Regoyos, Théo van Rysselberghe, Willy Schlobach, Guillaume Vogels y Léon Frédéric, entre otros[77]. A partir de su creación derivada, *de facto*, del Cercle d'élèves et d'anciens élèves de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, todos los miembros se distancian bastante de las instituciones oficiales para ir de por libre.

La agrupación adoptó el rompedor lema «Un art unique, une vie unique» y vituperaron con gran entusiasmo al *art pompier*. Profieren condenas al realismo y a la pintura de historia y preconizan asimismo la libertad de admisión absoluta,

Figura 4.
Darío de Regoyos (1881), *Alrededores de Bruselas*, Museo del Prado, óleo sobre lienzo, 101 cm × 70 cm, P008296, disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alrededores-de-bruselas/eb7dc6dc-2487-41f5-989a-9f1380164a20> [Consulta: 07/09/2024].

al igual que la amplia tolerancia en la selección de las obras de las muestras. Estos dos pilares del asociacionismo artístico redundaron en las consabidas desavenencias más adelante entre unos y otros, debido a criterios formales y estilísticos diametralmente opuestos. La mayor parte de los miembros fundadores se mantenían en la vía creativa conservadora y tradicional, aspirando al premio de Roma y al triunfo en los salones franco-belgas. Tan solo a modo de ejemplo y no siendo los únicos, se citan los casos de Herbo, instalado en la pintura de historia y de género, y Taelemans, consagrado al paisaje en todas sus modalidades, incluyendo las marinas[78].

La inauguración de la exposición acontece el 7 de enero de 1882 y la primera crítica es dada a la imprenta por el cronista de *L'Art Moderne* el 15 de dicho mes. Como siempre había sucedido antes, el VI Salon L'Essor fue muy bien recibido por la prensa especializada, incluyendo la reflexión de Émile Verhaeren en *La jeune Bélgique* realizada en noviembre de 1882[79]. Según la hemerografía histórica, Regoyos se estrena con cuatro obras: *Cimetière*, *Environs de Bruxelles*, *Église de Laeken* y *La Plage d'Almeria*. Salvo esta última pintura, referida a una vista almeriense como bien aclara el título, las demás creaciones reflejan áreas belgas. El comentario del articulista de *L'Europe* se centra en destacar el cuadro dedicado a la *Église de Laeken*. Si bien emite un repaso general previo bastante irónico sobre el artista, el bolero y las castañuelas, se detiene en lo que considera el absoluto acierto de esa composición más en concreto[80].

Además, Darío también acredita su presencia en las dos exposiciones tituladas «Blanc et Noir de l'Essor», programadas siempre durante el estío. El primer evento acontece al socaire del VI Salon y el segundo, en el marco de la ya citada séptima edición del mismo. Estas muestras reunían esencialmente obra sobre papel, es decir grafitos, sanguinas, calcografías, litografías, aguadas, etc. Para su primera concurrencia en «Blanc et Noir de L'Essor», Darío reúne cuatro dibujos a pluma donde reitera el asunto hispano. Las callejuelas, las plazas singulares y las viejas casas de Toledo componen su aportación, bien valorada en la crónica artística[81]. En cambio, su siguiente concurrencia pasa desapercibida, por lo que no es posible conocer sus creaciones de aquella ocasión. El articulista de *L'Art Moderne* alaba sobre todo el retrato de Darío con su guitarra, aportado por Théo van Rysselberghe, destacando la libertad formal de la composición y de su resolución: «une fantaisie amusante, griffée de coups de canif, labourée de coups de pouce, exprimant avec fidélité la bonne figure souriante de l'ami Regoyos»[82].

Les Vingt (1883-1893)

En la quinta plana no paginada del parisino *Journal des Artistes* se anuncia anticipadamente la fundación de un nuevo grupo de artistas belgas, entre los cuales se suma a Darío de Regoyos[83]. La presentación oficial sucede el 28 de octubre con el compromiso de una exposición anual de un mes de duración (de febrero a marzo)[84]. Octave Maus es el responsable del proyecto que, por escisión de algunos miembros de L'Essor, adquiere carta de naturaleza bajo la denominación Les Vingt, en razón de los veinte participantes fijos más los artistas invitados[85]. Según el citado diario, se crea «un comité especial» renovable mediante sorteo todos los años para ocuparse de la organización, las invitaciones y los trámites administrativos. Al parecer, el crítico de arte Lucien Solvay asumió la secretaría de la primera edición. No obstante, en las notas de Maus y en otras fuentes hemero-

gráficas (*L'Art Moderne*) acerca de la trayectoria de este círculo artístico hasta su desaparición, es Octave Maus quien asume siempre todas las labores citadas y se encarga asimismo de la toma de contacto con los autores invitados a participar.

Los miembros titulares de la agrupación son designados coloquialmente *vingtistes* y disponen de un panel individual en la sala para acomodar personalmente un máximo de seis obras suyas, como ya sucedía en L'Essor. Por el contrario, la aportación de los invitados se ciñe tan solo a un trabajo. El grupo mantiene su actividad durante diez años consecutivos (1883-1893), sustituido a su vez por una nueva propuesta concebida una vez más por Octave Maus: La Libre Esthétique[86].

Desde la primera celebración hasta la disolución del grupo, siguiendo los artículos de prensa, Darío participa en todas las muestras anuales[87]. En muchos casos, las críticas esbozan elogios, pero también hay reproches duros alusivos a la pereza del autor. Su adhesión resulta del mayor interés, dado que puede confrontar su producción periódicamente y situarse junto a los mejores artistas belgas y franceses, muchos de los cuales son muy admirados por Regoyos. Claude Monet, Georges Seurat, Pierre Signac, Vincent van Gogh, Auguste Rodin, entre otros autores, han colgado sus creaciones en el Salon des XX. Además, en el caso de Darío se añaden las ventajas de dar a conocer su obra entre las corrientes más vanguardistas, ampliando así su nómina expositiva foránea.

Si bien no es posible conocer con precisión todas las creaciones mostradas a lo largo de una década consecutiva (1884-1893), a partir de la crítica especializada y la correspondencia se pueden identificar muchas de las pinturas exhibidas allí[88]. En la primera edición se confirman al menos dos composiciones: *Récolte de maïs; Scène de cabaret/Un café à Saragosse*. En este caso lo menciona de este modo en una misiva enviada a Octave Maus[89]. En el segundo evento muestra dos copias de sendas obras de El Greco, realizadas ambas durante su estancia en Toledo, lo cual queda confirmado de nuevo en el intercambio epistolar entre el riosellano y Maus[90].

En el tercer Salon Les Vingt, inaugurado el 6 de febrero de 1886, los datos reseñan doce obras, si bien resulta difícil de admitir, por cuanto el reglamento impone un límite de seis. En todo caso, dos de ellas surgieron durante su estancia del año anterior en Londres, influenciadas ciertamente por Whistler: *La dama ante el espejo*[91], y *Cheapside*, elogiada por Verhaeren y titulada más adelante por el propio artista *San Pablo de Londres*. Se añaden asimismo *La nuit des morts* y *Por los muertos*, realizadas ambas en 1886. También queda constancia de otra creación titulada *Le Golfe de Gascogne*, la cual, según el cronista del periódico, «à du caractère en dépit de ses imperfections»[92].

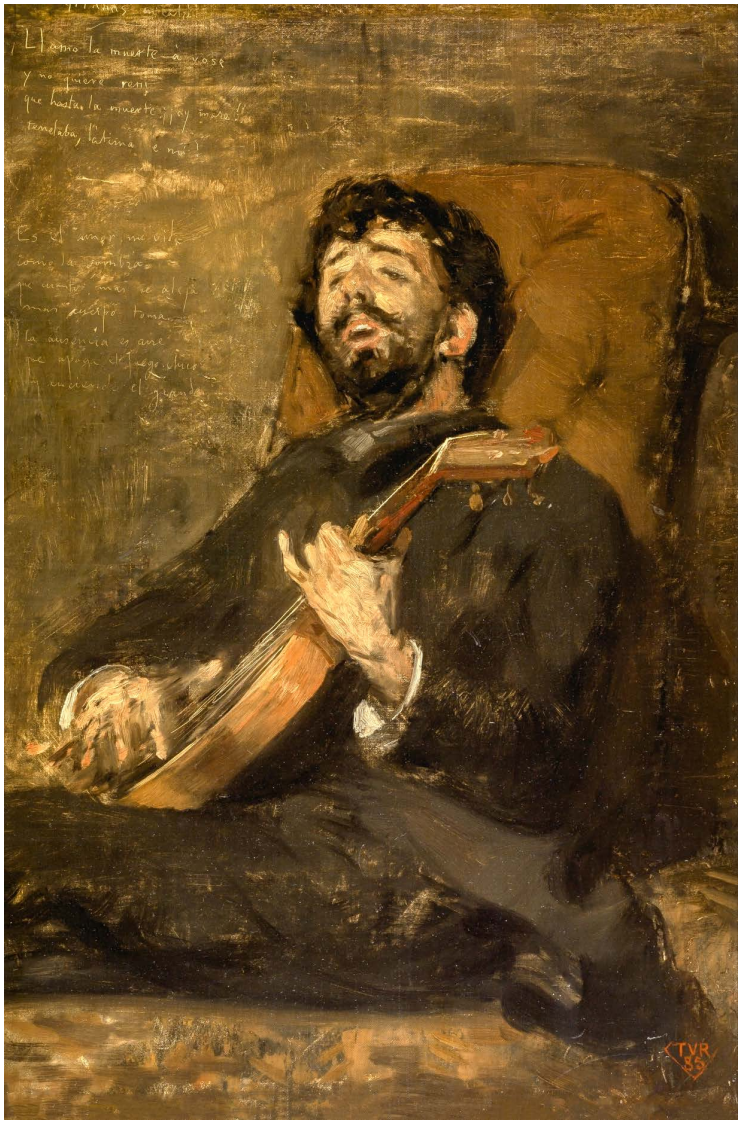


Figura 5.
Théo van Rysselberghe (1885), *El pintor Darío de Regoyos tocando la guitarra*, Museo del Prado, óleo sobre lienzo sobre tabla, 52 cm × 34,5 cm, Poo4633, disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-dario-de-regoyos-tocando-la-guitarra/5b5fb7f8-519e-4dda-86de-06d467c03764?searchMeta=dario%20de%20regoyos> [Consulta: 07/09/2024].

Sin precisión alguna en cuanto al número total de pinturas enviadas a la siguiente celebración de 1887, cabe confirmar desde la crítica artística dos lienzos, al menos, por parte del *riosellano*[93]: *Sirocco*[94] y *Clair de lune*. El quinto evento (1888) recibe varias aportaciones: *Cabo Higuer* (marina), *Procession à Ségovie*, *Fête-Dieu à Fontarabie*, *Corrida de novillos* y *Un marché en Navarre*[95], junto con varios aguafuertes no pormenorizados, si bien confeccionados, eso sí, en España y en Marruecos[96].

La siguiente celebración cuenta con cinco obras significativas y varios croquis. Las pinturas *Rivière à sec (Méditerranée)*, *La confession*, *Soir*

PALAIS DES BEAUX-ARTS
FÉVRIER 1884
LES XX BRUXELLES
EXPOSITION
INTERNATIONALE
de PEINTURE & de SCULPTURE
Organisée par les XX

Artistes invités
Belgique. Artan, Heymans, Rops, Stobbaerts, De Vigne, Van der Stappen, Vinçotte.
France. Gervex, Roty, Injalbert, Rodin.
Hollande. Israëls, Maris, Mauve.
Angleterre. Stott, Whistler.
Allemagne. Liebermann.
Suède-Norwège. Bergh.
Etats-Unis. Chase, Sargent.

Vingtistes
A. Chainaye
F. Charlet
J. Delvin
P. Dubois
J. Ensor
W. Finch
Ch. Goethals
F. Khnopff
J. Lambeaux
P. Pantazis
D. de Regoyos
W. Schlobach
F. Simons
G. Vanaise
Th. Van Rysselberghe
G. Van Strydonck
P. Verhaert
Th. Verstraete
G. Vogels
R. Wytsman

Ouverture Samedi 2 Février, à 2 heures
A partir du lendemain, l'exposition sera ouverte au public, tous les jours, de 10 à 5 heures, du 2 Février au 1er Mars
PRIX D'ENTRÉE : Le Samedi . . . . . 2 FRANCS. Les autres jours . . . . . 50 CENTIMES.
Le Trésorier, Victor BERNIER. Le Secrétaire, Octave MAUS.
Bruxelles. — Imprimerie et Lithographie E. LAMBERT-STEVELINCK, rue de la Pacification, 31

Figura 6.
Anónimo (1884), cartel anunciador de la segunda exposición de Les Vingt, disponible en <https://elcuadernodegautier.blogspot.com/2014/06/dario-de-regoyos-y-el-negocio-de-la.html> [Consulta: 07/09/2024][105].

meurtrier, *Soir électrique* y *Pleine lune à la plage* encabezan el lote de 1889[97]. Es una exposición importante para Darío, porque discurre en clave puntillista dentro de un cientifismo muy en boga en aquellos momentos, pues el artista invitado de la sexta edición fue Georges Seurat[98], quien mostró en el Salon Les Vingt su deslumbrante *Grande Jatte*, una inolvidable contribución según Darío[99]. Con respecto al Salon del siguiente año (1890), aporta obras al pastel sin referencia alguna a las imágenes ni a los asuntos enviados. El mismo vacío hallamos en cuanto a la octava muestra de los *vingtistes* (1891), acompañados por Georges Minne y Paul Signac como invitados distinguidos.

Incurre nuevamente en la técnica del pastel en otras diez creaciones, completadas para la muestra de 1892 con varios dibujos realizados durante su primer viaje con Verhaeren a nuestro país en 1888. En una respuesta manuscrita del pintor a Maus y datada de 10 de febrero de 1892, confirma el precio de algunas aportaciones al pastel (300 francos). Alude de forma precisa a dos representaciones de danzas, una creyente, un sacerdote y *Le porteur d'étandard*[100]. Además, en el comentario, el articulista de *La Nation* resalta Baiser, porque sobrepasa la literalidad de la representación insinuando un tema más escabroso de prostitución[101]. Sin embargo, en el catálogo de la colectiva también se reproduce la enumeración consecutiva de las once obras: *Curé*, *Mendiant*, *Porteur d'étandart*, *Soleil des Vêpres*, *Croyante*, *Baiser*, *Cercueil en gare*, *Servantes de Marie*, *Danse lourde (Asturies)*, *Mouvements d'un air de flûte (Biscaye)* y *Cadre de dessins*[102]. Finalmente, la última edición de Les Vingt, o décimo Salon de 1893, recibe del riosellano diez pinturas, un pastel y un dibujo titulado *Bois à brûler*, cuya inspiración queda precisada en una carta a Octave Maus[103].

Como bien es sabido, el aniversario se salda con la disolución de la agrupación, que funcionaba muy bien y no planteaba problemas. Durante este extenso periodo, las conferencias y los conciertos aparejaban las exposiciones, lo que procuraba un gran complemento a las celebraciones y también notables conocimientos a los participantes y a los visitantes. Maus, el instigador del proyecto Les Vingt inquiere la opinión de los *vingtistes* y envía incluso una circular a los artistas que no se hallaban en Bruselas, entre los cuales encontramos a Darío de Regoyos. El pintor asturiano confiesa, no obstante, la tristeza de una disolución, asimismo aprobada por él, al igual que los demás. El argumento esgrimido por todos ellos se refiere a la génesis de una «société d'art intransigeant», por lo cual no convenía situarse en una posición acomodaticia que quebraría finalmente el talante reivindicativo inicial[104].

La Libre Esthétique (1894-1914)

Tras la enriquecedora experiencia acumulada por todos los participantes durante una década en Les Vingt, Octave Maus vislumbra la puesta en marcha de un proyecto de patronazgo en apoyo al arte innovador, sin limitar el campo temático ni las técnicas de realización. En primer lugar, el abogado bruselense sondea las opiniones de los creadores que le aportan sus pareceres en la correspondencia e incluso desde la prensa. Según expresan todos ellos con vehemencia, Maus debe afrontar su iniciativa y, en palabras de Paul Signac: «Et vogue la galère de *La Libre Esthétique*, puisqu'elle a même [un] bon capitaine»[106]. En efecto, la iniciativa se cohesiona y su extensísima duración de dos décadas (1894-1914) acredita el interés despertado por la misma en el área francobelga. Ciertamente, la gran guerra cortocircuita la continuidad de La Libre Esthétique, varada por los acontecimientos bélicos, tras los cuales los cambios sociales y artísticos anuncian otras derivas más vanguardistas.

No obstante, desde 1904, el responsable de los eventos anuales promovía incluso muestras de carácter monográfico, centradas en el paisaje, el retrato, el bodegón, etc., sin obviar las charlas, las conferencias y los conciertos planteados

durante el periodo expositivo. En verdad, ya no se trataba de una agrupación de artistas fijos al uso, como la de los *vingtistes*, sino de actos concretos pensados para reunir invitados específicos, seleccionados por Maus. El letrado asumía toda la gerencia de los eventos y, por supuesto, también se hacía cargo de los criterios programáticos de su proyecto. Desde estos planteamientos, la nueva propuesta se evidenciaba muy compleja, y mucho más cara de sostener. Sin embargo, también gozaba del apoyo de la crítica especializada y de las bases sociales interesadas en la ruptura de moldes estéticos[107].

Exceptuando el sentido homenaje tributado a Regoyos en 1914, tras su muerte, Darío participó en cuatro eventos concretos. Si la fundación y primera exposición acontece en 1894, el pintor español fue concitado a la celebración de la segunda en 1895, al igual que Jules Cheret, James Ensor, Constantin Meunier, William Morris, Camille Pissarro, Paul Signac, Henri de Toulouse-Lautrec o Félix Valloton, entre otros muchos artistas[108]. Émile Verhaeren comenta en *L'Art Moderne* una única obra del artista, *Victime d'une fête*, y al referirse a ella compara esta creación con la de otro artista poco creíble, señalando lo siguiente «Et peut-être une tête de cheval mort dessinée par Dario de Regoyos donne-t-elle, malgré sa gaucherie, une émotion plus dramatique, que la fricassée de membres nus, de torses et de têtes fendues cuisinée par M. Frédéric»[109]. El catálogo de esta muestra ratifica, en efecto, un pastel así titulado al cual asignaron el número 147. Ciertamente, el autor presentó igualmente otra pintura titulada *Calle de Hernani, San Sebastian*[110]. Las creaciones ocuparon varias salas del Musée Moderne de Bruselas, desde el 22 de febrero hasta el 1 de abril, y la crítica del poeta flamenco se repartió en forma de cinco artículos editados por el periódico, ya citado, desde el 3 de marzo en adelante[111].

Hay que esperar a 1901 para volver a comprobar su nombre entre la nutrida nómina de expositores de ese año[112]. En aquella ocasión también se invita a las Cristalleries du Val-Saint-Lambert a mostrar sus exquisitos trabajos dentro del apartado de artes decorativas[113]. No es posible identificar ninguna de las aportaciones de Regoyos, por cuanto Verhaeren incorpora su crítica en el *Mercure de France* de junio de 1901, pero en referencia a las creaciones presentadas por el riosellano al Salon des Indépendents de París[114]. Lamentablemente, el catálogo de esta edición no es accesible, lo que impide concretar su producción y las demás fuentes consultadas las eluden asimismo.

Cuatro años más adelante comprobamos de nuevo su designación entre los participantes. En esta ocasión aparece como representante de España junto con Francisco Iturrino, Joaquín Mir y Santiago Rusiñol. Su correspondencia personal con Maus, desde Donosti (calle Trueba, 8), esclarece inicialmente sus envíos para la edición de 1905: *Tour Andalouse* (pintada en la región de Ronda), *Dégel à Hendaye*, *Premières feuilles* y *Village en Estremadure*. En todas ellas Darío explica su interés por los estudios de luz, tanto diurnos como nocturnos. En términos personales, recuerda a su amigo belga su paternidad de cuatro niños reclamantes de lápices y de materiales de dibujo, por lo cual insiste bastante en vender sus obras. Por entonces, casi agotada su fortuna, su economía es bastante precaria, como se puede leer en varios escritos del artista[115].

Figura 7.
Diseño de la cubierta del *Catálogo de la Segunda Exposición de La Libre Esthétique*, 1895, disponible en <https://archive.org/details/gri_33125011102478/mode/2up> [Consulta: 07/09/2024].

En 1908 también fue invitado a participar en la muestra del decimoquinto aniversario del proyecto de Gustave Maus. En aquel momento, el catálogo recuerda el evento en un prólogo del abogado bruselense y se listan dos trabajos de Darío: *Olmedal. Durango (Espagne)*, designado con el número 46, y una pintura titulada *Nuages qui passent*, referenciada con el 156[116].

Como bien sabemos, el artista fallece en 1913, y en 1914 se le dedica la última exposición de La Libre Esthétique[117]. Además, su querido amigo Émile Verhaeren también le consagra un extenso comentario en la publicación editada por la Galerie Choiseul (París) con motivo de una retrospectiva del asturiano. El texto fue reproducido asimismo en *L'Art Moderne*, del cual merece

Figura 8.
Gibert Combaz (1898), *Cartel de la exposición La Libre Esthétique*, litografía, disponible en <https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Libre_Esth%C3%A9tique#/media/Fichier:La_Libre_Esth%C3%A9tique_salon_annuel,_exhibition_poster,_1898.jpg> [Consulta: 07/09/2024].

la pena señalar lo siguiente: «Dario de Regoyos s'est évertué à nous peindre l'Espagne provinciale, silencieuse et sombre. Il aimait à la nommer España negra, c'est-à-dire l'Espagne noire. Toute sa vie, il fut comme hanté par elle»[118].

En una carta datada desde Granada por Théo van Rysselberghe (jueves, 10 de abril de 1913), el pintor le confiesa a Maus que se había detenido previamente en Barcelona para visitar a Darío y a sus hijos. Describe la penosa situación del artista, tanto en el plano físico como en términos psicológicos. Aquejado de un cáncer de lengua, sus padecimientos son terriblemente duros y, tras unos meses de deterioro y lenta agonía, fallece en octubre.

Otras participaciones expositivas

Si volvemos unos años atrás, aún cabe citar en retrospectiva un buen elenco de muestras celebradas en Bélgica y también en Francia. En este caso concreto, solo se menciona ahora la concurrencia a las muestras galas acreditadas por la crítica belga, dado que el resto de las exposiciones compondrían por sí mismas un nutrido artículo independiente relacionado con los salones franceses, que rebasaría la extensión de este texto.

El pintor presenta, asimismo, al Salon de Gand, que celebra su trigésima segunda trienal (1883), las pinturas *La plage d'Almeria*[119], *Cathédrale de Burgos* y *Un matin de printemps à Algorta*, aportadas previamente al VII Salon L'Essor. La colectiva se mantiene en el casino de la villa del 24 de agosto al 4 de noviembre de 1883[120]. El fomento y la organización de este acontecimiento de extensa tradición corría a cargo de la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts à Gand. Émile Verhaeren emite las glosas de la muestra en *La jeune Belgique*, insistiendo de nuevo en el acierto de una de las composiciones de Regoyos. La acogida de este certamen es abrumadora, por cuanto concurren 991 participantes de diversas localidades del país e incluso artistas franceses, con el fin de revalidar éxitos anteriores. Sin menoscabo de las numerosas adquisiciones de obras por particulares, las compras para el museo de Gante y las treinta y seis pinturas destinadas a la lotería del certamen, el cómputo presupuestario final de la muestra se cifra en «170,950 francos»[121].

De octubre de 1882 a inicios de 1883, Théo van Rysselberghe, Darío de Regoyos y Franz Charlet viajan a España. Constantin Meunier los acompaña y, en su caso, el destino de su estancia de varios meses es Sevilla para reproducir el *Descendimiento* de Pedro de Campaña[122]. Becado por la ciudad de Gante, Rysselberghe se desplazó incluso a Tánger (Marruecos) y Darío de Regoyos recorrió varias ciudades españolas, si bien se demoró cierto tiempo en Almería. A su regreso, Van Rysselberghe expone el resultado de su perfeccionamiento artístico en el Cercle Artistique et Littérarie de Gante, mientras prepara asimismo una exposición colectiva con sus amigos Regoyos, Charlet, Meunier, Cluysenaer, etc., cuya inauguración en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas acontece el primero de abril de 1883[123].

La muestra, designada «Notes de voyage», atiende a los diversos puntos de vista recopilados por todos ellos durante el viaje y sus respectivas estancias. Georges Rodenbach firma la crítica de una iniciativa muy aplaudida por los visitantes, dado que podían contemplar escenas de un país categorizado aún de muy exótico por aquel entonces[124]. Si bien el riosellano es citado en el artículo como participante, lo cierto es que no se dilucidan sus creaciones. No obstante, Rodenbach destaca su carácter visionario y su talento innato: «Darío interpretant la réalité en y ajoutant quelque chose de bizarre, d'extravagant et même de

fantastique qui, tout en singularisant ses tableaux, leur donne une saveur artistique»[125].

A través de una noticia en la prensa periódica, se podría establecer la participación de Regoyos en el Salon de Bruxelles, celebrado en 1900. Esta iniciativa surgió en 1831 como reivindicación independentista, por lo cual su organización y financiación corría a cargo del nuevo Estado belga. Las obras ocupaban los espacios del Palacio del Cincuentenario y el rey oficiaba la inauguración de un evento sumamente popular. El crítico y responsable de la nómina de este certamen es Lucien Solvay y el catálogo recoge asimismo los concurrentes por orden alfabético[126]. La publicación omite a Regoyos, por lo cual debemos confiar en la crítica firmada por Champal que lo menciona sin más[127]. Entra dentro de una hipótesis posible, si bien no resulta verosímil avalarla con más datos por el momento.

En 1892 participa en la tercera edición de la muestra convocada por la Société des Artistes Indépendents en el Pavillon de la Ville de Paris. Dos comentarios generales confirman sin ninguna duda su participación, sin definir sus creaciones en ninguno de los dos casos. En el primero, el articulista de la sección *Courrier des Expositions* se refiere a «des curieuses impressions d'Espagne de M. Regoyos»[128]. En el segundo, se reitera la misma opinión por parte del redactor Auguste Meulemans[129].

En verdad, el tema de las exposiciones en Francia requiere sin duda una exploración mucho más profunda, por cuanto Regoyos disponía de un galerista en París. A través de la *Librerie de la Revue Indépendante* expone y comercializa sus obras allí entre 1886 y 1889, al menos. En enero de 1888 participa en la colectiva del establecimiento que lo menciona junto con «Anquetin, Henri Cros, Helleu, Manet, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Raffaelli, Rodin, Seurat, Signac»[130].

Concurre, asimismo, en España, en octubre de 1892, a la convocatoria de la Exposición Nacional de Bellas Artes, al parecer con muy poca fortuna, dado que no fue seleccionado, lo cual no puede sorprendernos[131]. Las obras presentadas en aquella ocasión habrían sido *Calle de Alcalá* y *Café concierto*[132]. En cambio, uno de sus cuadros fue admitido a la de 1904. *La hora pálida* brindó la ocasión a Antonio Cánovas de consagrarle en la primera plana del periódico *La Época*, casi una columna. El tono de la crítica es francamente sarcástico, rayano en la mala educación[133].

En abril de 1895 incurre de nuevo en el Salon des Indépendants, ubicado en los Champs-de-Mars, en París. Marcel Fouquier emite la crítica y le valora un dibujo titulado *Poitrinaire*, al estilo de Holbein[134]. También se suma a la Exposition des Impressionistes-Symbolistes, convocada por la Galerie Le Barc de Boutteville. Al citarlo entre varios autores, el crítico Marc Stéphane confirma su asistencia, sin mayores datos[135]. En 1901, reitera su participación en el Salon Annuel des Artistes Indépendents, celebrado en las Serres de la Ville de Paris (Auteuil).

Émile Verhaeren se expresa en el *Mercure de France* de junio de dicho año y reconoce abiertamente que Regoyos no es el artista preferido de los museos madrileños, calificándolo asimismo en tono admirativo de «peintre abrupt et rugeux, dont l'instinct traduit avec vie et caractère les sites aux montagnes rousses et roses, et les ports et les petites villes de l'Espagne provinciale». Su glosa no resuelve el tema de las obras presentadas, si bien se deduce que envía paisajes rurales y urbanos[136]. En 1904 y 1911 también participa en el Salon Annuel des Artistes Indépendants, pero tampoco disponemos de datos respecto a las creaciones de las dos muestras.

Pissarro y Regoyos se desplazan, en abril de 1895, a Rouen, en Normandía. Allí son muy bien acogidos por el empresario y coleccionista François Depeaux, que adquiere una obra a Darío para su nutridísima selección de 600 pinturas, en la base de la colección del Musée de Rouen[137]. No obstante, a la muerte del industrial, acaecida en 1920, sus herederos prepararon tres ventas de la misma. Fruto de esta amistad con Pissarro, se fragua la exposición en la parisina Galerie Durand-Ruel, donde comparte sala con Albert Bussy, Eugène Martel y Siffait de Moncourt. La intermediación de Pissarro[138] le permitió mostrar, desde el 18 de marzo hasta el 3 de abril de 1897, una selección de 16 pinturas muy bien valoradas por la crítica, acompañadas de diversos dibujos asimismo elogiados. El cronista del *Journal des artistes*, Cortès-Gaillard (Argus), le dedica un párrafo completo y destaca sus siguientes creaciones: *La nuit des morts en Espagne, L'orage dans les Pyrénées, Dernier Rayon y Une rue à Londres*[139]. Al parecer, volvió a exponer en la galería del marchante Durand-Ruel en 1901, 1902, 1903, 1905 y 1911. Solo un comentario de José Peña González se refiere a la creación *Torre de Córdoba,* pintada allí en 1904 para la exposición de 1905.

Entre las diversas muestras de 1906, sobresale la iniciativa de Louis Piérard, jefe de redacción del periódico *L'Avenir du Borinage* y colaborador en la revista literaria *Antée*, quien organiza una muy nutrida exposición artística en Frameries, entre cuyos participantes también se designa al riosellano. Por una parte, destaca la importancia de introducir la cultura en el área minera del Borinage y, por otra parte, se cuenta siempre con Regoyos entre los participantes, con lo que resulta ser uno más en la relación belga[140].

Dentro del circuito de las salas privadas también se cita su incursión en la parisina Galerie Sil-

Figura 9.
Paul Durand-Ruel en su galería fotografiado por Dornac, ca. 1910, disponible en <https://alfayomega.es/durand-ruel-el-gran-mecenas-de-los-impresionistas/> [Consulta: 07/09/2024].

berberg en 1901 y, finalmente, su última muestra en la Galería Dalmau de Barcelona pocos meses antes de su fallecimiento, es decir entre marzo y abril de 1913.

Balance de críticas y de exposiciones foráneas de Darío de Regoyos (1882-1914)

> J'ai travaillé beaucoup. Le travail réglé c'est ma seule consolation et il ne me fait pas mal du moment que je n'en abuse pas. Cette année j'aurais plusieurs pastels très noirs mais que tu aimeras peut-être, parce qu'ils sont mal foutus, ils sont bien sentis et ils appartiennent à l'Espagne macabre que tu aimais jadis[141].

No se trataría aquí de retomar pormenorizadamente ni las críticas habidas ni las exposiciones realizadas por el pintor, enunciadas en el epígrafe anterior en su mayor parte. Para completar el contenido de este artículo, es relevante rematar varios pensamientos esbozados a la luz de estos dos aspectos relevantísimos, pero menos conocidos y surgidos a partir de las fuentes examinadas. Si incluimos los homenajes finales, Regoyos avala un extenso número de muestras internacionales de la mayor importancia, a tenor de la evolución estética del arte desde su involucración en 1882. Su estrecha vinculación con los tres grupos referenciales belgas y también los salones franceses, L'Essor, Les Vingt, La Libre Esthétique o el Salon Annuel des Artistes Indépendants, se revela como uno de los pilares fundamentales de su trayectoria. Desde estas agrupaciones pudo tratar a los pintores más vanguardistas del área franco-belga, admirarlos, convivir y viajar en su compañía en diversas ocasiones. Según confiesa a sus amigos, admira a Pissarro, Paul Signac, Georges Seurat y James McNeill Whistler, entre otros. Respecto de los grandes artistas del pasado, Goya y El Greco son sus preferidos sin seguirlos verdaderamente, toda vez que solo anhelaba el presente y el futuro, delineado para el artista sobre el simbolismo, el impresionismo y el postimpresionismo.

Si estableciéramos una comparación de su extenso circuito franco-belga con el devenir padecido en España por el artista, resalta el poco interés despertado por sus creaciones aquí. Desgraciadamente, esa desidia no cesa con su fallecimiento, sino que se prolonga incluso muchas décadas más, aunque sus amigos más queridos le defienden sin cesar y le brindan homenajes siempre que les es posible. Hasta la revalorización del movimiento impresionista en las décadas de 1960 (recordemos la retrospectiva de la Sala Biosca en Madrid, 1968) y 1970, Regoyos pasa casi inadvertido, es tildado de pintor mediocre, se podría incluso decir «anodino» en su género. El estilo vanguardista perseguido muy pronto por Darío le incapacita para integrarse en el marco de un academicismo prosaico y poco dado a los excesos. Su posición en términos artísticos lastra casi por entero su carrera española, cuyo trazado discurre desde 1856 en el triunfo de las exposiciones nacionales de bellas artes. Afortunadamente, en su recuperación actual se vislumbra mejor su acercamiento a una modernidad surgida desde una mirada ingenua del artista y muy poco apreciada antes de la eclosión de las vanguardias.

El asturiano lo intentó, primero en el País Vasco y luego en Cataluña, donde obtuvo mejor acogida en Barcelona, como es sabido. En cambio, Madrid nunca le dio opciones de sobresalir mientras estuvo vivo. Su amigo Verhaeren lo sabía muy bien y lo comenta en una de sus críticas, evocada líneas arriba de este texto. Ahora mismo, y por fin, el riosellano conforma una rúbrica muy reputada y de alta cotización, pero ese éxito actual no alivió su vida. La correspondencia con los críticos de arte y los pintores de las agrupaciones belgas delata su tristeza por la exclusión de los circuitos artísticos de su país de origen[142]. A pesar de la faceta alegre de su carácter habitual, un sentimiento de sombría negrura, parangonado en su célebre *España negra* y en coautoría con Émile Verhaeren, se fue apoderando de su personalidad, entristeciéndola a lo largo de su experiencia vital. A su llegada a Bruselas en 1879, Darío se sintió belga muy pronto y sus correligionarios también lo percibieron de ese modo, por lo cual fue invitado a unirse a las exposiciones junto a todos ellos. Para las múltiples celebraciones y eventos de su trayectoria preparó, pensó y eligió creaciones que refractaban paisajes, monumentos y arquitecturas de ambos países, si bien al final

de su vida permaneció más tiempo en España sin olvidarse nunca de su país de adopción.

Como así se ha mencionado, los comentarios críticos publicados en la prensa especializada no le ahorran varapalos. Ni tan siquiera su amigo Verhaeren silencia las muchas torpezas de diversas composiciones primigenias, no obstante, casi todos los articulistas destacan siempre su talento innato, producto según muchos del exotismo de su país de origen y nacimiento. Al leer todas las glosas de seguido y por orden cronológico, entrevemos su sacrificada búsqueda constante por medio del dibujo, la litografía, el grabado y la pintura. En sus cartas y opiniones en prensa corrobora su pensamiento estético, sus anhelos, siempre por delante de lo ya hecho y resuelto, sin ceder nunca a lo más fácil.

No podemos concluir este artículo sin mencionar las últimas reflexiones que le dedicó su entrañable Émile en el prólogo póstumo del catálogo de la Galerie Choiseul. Tras más de treinta años de estrecha amistad, Verhaeren vuelve a confirmar su trayectoria áspera y difícil, lo mismo que «un grand nombre de ses toiles, il est parvenu à donner cette sensation de rugosité qu'il recherchait. Elle lui constitue une originalité réelle et de bon aloi. Jamais il ne s'est permis d'en augmenter la puissance par des moyens excessifs. Il s'est laissé penser comme la nature l'y poussait et l'expression restait fidèle à l'émotion[143].

Por ello, las obras de Regoyos revelan fielmente sus emociones, huyendo de la artificiosidad. El conjunto de sus aportaciones conforma su recorrido artístico, mucho más llevadero en el país elegido por el pintor, Bélgica, y muy escarpado y árido en el trayecto español.

En cualquier caso, Darío de Regoyos se labró un lugar en la nómina de artistas españoles más representativos e internacionales, por lo cual:

> […] la place qu'il s'est faite en art lui revient-elle à juste titre. Il l'a marquée à son chiffre. Nul autre que lui ne pourrait l'occuper, sans usurpation évidente. Dans l'immense assemblée des peintres d'Espagne, elle est là, non pas au premier rang, mais bien en vue quand même, et longtemps encore ceux qui viendront se la désigneront comme une place enviable, puisqu'elle est unique[144].

De este comentario se deduce que el poeta flamenco conoce en profundidad su vida y sus tormentos estéticos, programáticos y de recepción por parte de los medios de comunicación escritos y del público. También sabe que si su artisticidad es bien reconocida allí, no lo era aún en España, pero lo sería, de modo que ocuparía un sitio visible, importante y merecido, como así ha sucedido.

Conclusiones

El andariego pintor riosellano, Darío de Regoyos es el representante más conspicuo del impresionismo y de las derivaciones que este movimiento vanguardista asume paulatinamente en su evolución estilística. Si bien no concluyó nunca sus estudios académicos ni en España ni en Bélgica, donde también lo intentó, demostró ser un viajero incansable. Su aprendizaje en el taller de Joseph Quinaux, al libre albedrío del díscolo estudiante, se centró en el paisaje ejecutado en plena voluntad artística propia, sin ataduras, sin reticencias. Los citados viajes reforzaron ampliamente sus conocimientos culturales y también plásticos, y las vistas urbanas o rurales de otros lugares enriquecieron asimismo sus temáticas[145].

El discurso formal elegido por el pintor asturiano no encaja en el ambiente académico español, por lo cual no logra penetrar en los circuitos expositivos y comerciales hasta poco antes de su fallecimiento, y más bien años adelante. Con mucha probabilidad, este desafortunado ambiente le motiva a intentarlo en Bélgica, donde es favorablemente acogido y puede disfrutar de una gran consideración personal, sobre todo, y también artística, tras mucha insistencia y numerosas muestras.

Además de la crítica especializada en la prensa franco-belga, hay que sumar a todas las fuentes su nutridísima correspondencia con sus amigos belgas más queridos y sus mecenas. A partir de las emotivas percepciones personales de sus escritos, se puede colegir su vida allí, pero también resalta la admiración prodigada a algunos artistas, referentes estéticos suyos predilectos.

Los debates al respecto del desplazamiento de Regoyos a Bruselas han sido muchos, si bien zanjados actualmente con fecha exacta e incluso motivaciones. A inicios de julio de 1879, el artista viaja allí para asistir a los conciertos finales de estudios del violinista, y amigo, Enrique Fernández Arbós y su apreciado Isaac Albéniz, pianista. Deslumbrado por la actividad cultural y el ambiente de los cenáculos, ya se plantea proseguir su formación académica en aquel país.

Desde el rastreo de la documentación, se deduce su tardanza en el afianzamiento de su propio estilo y tan solo en algunas obras específicas, a lo cual se añade igualmente su consagración al paisaje, un género denostado en España durante bastante tiempo. En verdad, nos hallamos ante un pintor de tanteos diversos, que justifican su indefinición creativa durante largo tiempo. El riesgo aparejado a su constante experimentación tampoco ha favorecido el desarrollo de su carrera. Así lo confiesa en una encuesta sobre las tendencias artísticas de diversos autores en 1905, creada de hecho por el periódico *Mercure*

de France. No obstante, es su extensa trayectoria expositiva en Bélgica y su activa membrecía en las tres relevantes agrupaciones (L'Essor, Les Vingt y La Libre Esthétique) las que avalan más adelante la importancia de su firma en España. Sin este circuito previo y encabalgado sobre los vanos intentos de sobresalir en su país de origen, difícilmente habría subsistido como pintor reputado a posteriori.

La amistad prodigada a sus amigos belgas es sin duda otro punto de anclaje muy relevante para Darío. Su vitalidad, alegría y buena disposición le abren muchas puertas, pero, a buen seguro, muchisímos más son los abrazos recibidos de sus numerosos amigos. Siendo muchas las amistades citadas más arriba, Théo van Rysselberghe, Constantín Meunier y Willy Schlobach se distinguen sobre los demás. Prueba sin duda de esas entrañables relaciones se corrobora desde la dedicatoria que Émile les brinda en el poemario *Les Débacles*, editado en 1888.

Sin embargo, la relación de afecto más estrecha, duradera y vehemente, en cuanto ambos se conocen, se concita entre Regoyos y Verhaeren. Sus mutuas personalidades se imbrican a la perfección, al igual que sus puntos de vista artísticos, propicios a la colaboración en una obra magna extraordinaria: *España negra*. Separados por la muerte del riosellano en 1913, el poeta le consagra un homenaje de una pureza cristalina, por cuanto su dolor se afianza en el escrito a él dedicado.

Si larga es su trayectoria foránea (1882-1913/1914), entreverada de varios intentos para sobresalir en las exposiciones nacionales de bellas artes organizadas en Madrid, muchas son también las obras exhibidas en las muestras de las agrupaciones belgas y francesas. La estética de nuestro autor tampoco conquistó allí a todos los críticos artísticos, pero su talento personal siempre le fue reconocido, al igual que sus muchos aciertos compositivos.

1. «Auténtico, como él era auténtico», traducción de la autora del artículo, en D. C. Lichtbuer (1985), «Avant-propos», en AA. VV., *Darío de Regoyos: Un espagnol en Belgique*, Bruselas, Banque Bruxelles Lambert, p. 7.

2. *L'Art Moderne: Revue Critique des Arts et de la Littérature* (15 de enero de 1882), p. 18-20.

3. Van Rysselberghe lo inmortaliza en un óleo sobre tabla titulado *El pintor Darío de Regoyos tocando la guitarra*, fechado en 1885 (P004633) y disponible en la página del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-dario-de-regoyos-tocando-la-guitarra/5b5fb7f8-519e-4dda-86de-06d467c03764> [Consulta: 27/04/2023]. Al mismo autor se debe un carboncillo sobre papel de 1889 depositado en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza y perteneciente al coleccionista Juan San Nicolás. Información disponible en <https://www.facebook.com/museothyssen/photos/a.165571822832/10152042175332833/?type=3> [Consulta: 27/04/2023]. Véase el interesante estudio de M. Valdés Fernández (2015), «Darío de Regoyos (1857-1913): Varios retratos y algún autorretrato» en L. Lahoz y M. Pérez Hernández (eds.), *Lienzos del recuerdo: Estudios en homenaje a José M.ª Martínez Frías*, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 637-645.

4. R. Soriano (1921), *Darío de Regoyos (historia de una rebeldía)*, Madrid, Imprenta de F. Peña Cruz, p. 10, destaca sus valores y también el desaliño de su melena. La obra está depositada en el Museo Carmen Thyssen Málaga y disponible en <https://www.carmenthyssenmalaga.org/exposiciones/2014/Dario_Regoyos/ficha_obra2.html> [Consulta: 27/04/2023].

5. R. Benet (1944), *Regoyos: El impresionisno y más allá del impresionismo*, Barcelona, Iberia – Joaquín Gil Editores, p. 18.

6. R. Benet (1944), *Regoyos: El impresionisno y más allá…*, op. cit., p. 18.

7. A. García Miñor (1958), *El pintor Darío de Regoyos y su época*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.

8. «Darío de Regoyos, a pesar de su humildad, tuvo, sin embargo, motivos de amarga queja contra la sociedad de su tiempo». Véase R. Soriano (1921), *Darío de Regoyos…*, op. cit, p. 10.

9. M. Beinllure, «El anarquismo en el arte», en *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid (6 de octubre de 1901), p. 10.

10. A. Cánovas del Castillo, «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Época*, 19412 (lunes, 6 de junio de 1904).

11. M. J. Quesada Martín (1984), «Cartas enviadas por Darío de Regoyos a Daniel Zuloaga (1904-1913)», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 111, p. 245-273; J. I. Tellechea Idigoras (1994), *Darío de Regoyos: Cartas a Manuel Losada, Ignacio y Daniel Zuloaga, Adolfo Guiard y Miguel de Unamuno*, San Sebastián, Fundación Social y Cultural Kutxa; M. Prado Vadillo (1994), *Darío de Regoyos (sus cartas inéditas)*, Bilbao, autoedición, y J. Peña González (1995), «Darío de Regoyos: Cartas a Manuel Losada, Ignacio y Daniel Zuloaga, Adolfo Guiard y Miguel de Unamuno. Introducción, edición, notas e índices por J. Ignacio Tellechea Idígoras», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes* (julio-diciembre), p. 401-403.

12. Es interesante consultar el *Catalogue des Archives de l'Art Contemporain en Belgique*, disponible en <http://www.opac-archibald.be/fr/F_database.htm> [Consulta: 07/12/2024].

13. J. Warmoes (1985), *Émile Verhaeren, el flamenco español*, Bruselas, Europalia.

14. Cabe mencionar, a título de ejemplo, la crítica de É. Verhaeren (1884), «Exposition des XX», *La Jeune Belgique*, III(3), p. 198-199.

15. M. Octave Maus (1980), *Trente années de lutte pour l'art: Les XX. La Libre Esthétique 1884-1914*, Bruselas, Éditions Lebeer Hossmann, p. 466-471, y É. Verhaeren (1997), *Émile, Écrits sur l'Art (1893-1916)*, Bruselas, Éditions Labor et Archives du Musée de la Littérature, p. 1000-1004.

16. Carta de Darío a Émile sin datación precisa, en J. Warmoes (1985), *Émile Verhaeren…*, op. cit., p. 24.

17. R. Soriano (1921), *Darío de Regoyos…*, op. cit., p. 59-61.

18. R. Benet (1944), *Regoyos: El impresionisno y más allá…*, op. cit., p. 30-31, matiza incluso que de 1882 a 1888 Regoyos «parece ser indispensable allí en los corros de artistas independientes». En cuanto al año de llegada, Serullaz y Benet son coincidentes.

19. A. García Miñor (1958), *El pintor Darío de Regoyos…*, op. cit., p. 81.

20. M. Serullaz (1974), *Encyclopédie de l'impressionisme*, París, Somogy, p. 154-155.

21. J. Marx (1996), *Verhaeren: Biographie d'une oeuvre*, Bruselas, Académie Royale de la Langue et de la Littérature Françaises, p. 247, emplaza su llegada en 1879. Por lo contrario, Bernardino de Pantorba la sitúa en 1880. Véase B. Pantorba (1943), *El paisaje y los paisajistas españoles: Ensayo de historia y de crítica*, Madrid, Antonio Carmona Editor, p. 53.

22. J. San Nicolás Santamaría (1990), *Darío de Regoyos*, Barcelona, Ediciones Catalanas, p. 22-27.

23. El éxito de Isaac Álbeniz es notorio. A sus 19 años obtiene el primer premio con distinción, siendo su profesor Louis Brassin. Asimismo, Fernando Arbós concluye sus estudios acreditados mediante un diploma de capacitación en las clases de Henry Vieuxtemps. Véase J. Warmoes (1985), *Émile Verhaeren…*, op. cit., p. 34.

24. M. Valdés Fernández (2015), «Darío de Regoyos (1857-1913)…, op. cit., p. 639, se refiere a la letra de la melodía que aparece escrita en el retrato del riosellano de Theo van Rysselberghe. El catedrático Valdés concluye que son «diversas estrofas de coplas populares españolas, algunas inspiradas en el cante jondo como la seguirilla playera».

25. Su primera experiencia con el cante hondo le decepciona, por

cuanto si a Darío le agradaba en extremo, los sevillanos le aburrían intensamente. Carta fechada por Meunier el 18 de octubre de 1882 en *Le Samedi Littéraire et Artistique*, 43 (11 de noviembre de 1905), p. 1-3.

26. El 22 de octubre de 1882 también asiste a una velada en un tablao, pero en esta ocasión el ambiente le gusta y le recuerda de nuevo al riosellano en el mejor de los sentidos. Véase *Le Samedi Littéraire et Artistique*, 45 (25 de noviembre de 1905), p. 1-4.

27. F. Verbeke (1998-2001), «Las creaciones artísticas de Regoyos y Verhaeren durante su viaje londinense», *KOBIE* (*Serie Bellas Artes*), XII, p. 47-58.

28. J. San Nicolás Santamaría (1990), *Darío de Regoyos*…, op. cit., p. 22.

29. Ibídem, p. 24-25.

30. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique (1987), *Académie Royale de Beaux-Arts de Bruxelles: 275 ans d'enseignement*, Bruselas, Crédit Communal, p. 245-246.

31. J. San Nicolás Santamaría (1990), *Darío de Regoyos*…, op. cit., p. 19.

32. J. Marx (1996), *Verhaeren*…, op. cit., p. 246-254.

33. J. San Nicolás Santamaría (1990), *Darío de Regoyos*…, op. cit., p. 20.

34. P. Lafond (1910), «Charles de Haes», en *L' Art Flamand & Hollandais*, 14, p. 66-77.

35. J. San Nicolás Santamaría (1990), *Darío de Regoyos*…, op. cit., p. 20.

36. A su vez, Joseph Quinaux se considera heredero de Ferdinand Marinus, en la Escuela de Bellas Artes de Namur, y muy influenciado por Nicolas Poussin. Véase L. A. González Prieto y M. M. Díaz González (2022), «La trayectoria artística de Carlos de Haes en España y su recepción crítica en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1856-1884)», *Norba: Revista de Arte*, XLII, p. 259-294.

37. El término alude a la pintura al aire libre y deriva de la expresión francesa *plein air*. Este procedimiento preconiza el impresionismo y su estudio de las condiciones lumínicas del paisaje para captar su estado cambiante en las pinturas. Joseph Quinaux le recomendó levantar bocetos y obras de pequeño formato en plena naturaleza que, en su estudio, desembocaron en composiciones de mayor ambición. Véase N. Hostyn (2008), «Les artistes belges hayant séjourné en Espagne dans les années 1800-1900», en AA. VV., *Constantin Meunier à Séville: L'ouverture andalouse*, Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, p. 113-127.

38. Se trataría del artista Joseph Severdonck y no Van Sevendonck como se puede leer en M. Valdés Fernández (2004), «Darío de Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900», *De Arte*, 3, p. 165-186, siguiendo asimismo a Juan San Nicolás, quien publicó la carta enviada a Paul Lafond mencionada más arriba.

39. El punto de inflexión entre estos pintores pudo darse desde la enseñanza oficial de Joseph van Severdonck en la Academia de Bruselas, profesor allí de 1865 a 1890. Véase *Dictionnaire des peintres belges*, disponible en <https://peintres.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=5886> [Consulta: 06/12/2024].

40. N. Broude (1994) (ed.), *World Impressionism: The International Movement, 1860-1920*, Nueva York, MW Books, p. 228.

41. M. Valdivieso (1990), «El paisatge com a evasió en els escriptors de la Generació del 98 i en la pintura de Darío de Regoyos», *Revista de Catalunya*, 45, p. 87-103.

42. O. Nerincx (1999), *Le peintre espagnol Dario de Regoyos (1857-1913)* [Memoria de licenciatura en Arqueología e Historia del Arte], Universidad Católica de Lovaina-la-Nueva, inédita, p. 70-71.

43. Comenzó la edición en la primera semana de diciembre, tras publicitarlo en la prensa previamente. Al respecto, véase M. L. Luxan Rodríguez y M. Valdés Fernández (1974), «Darío de Regoyos, entre la crítica y la literatura de su tiempo», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 81(XXVIII) (enero-abril), p. 17-31.

44. J. Gutiérrez Burón (1989), «Artistas extranjeros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el siglo xix», *Fragmentos*, 15 y 16, p. 37-57, citado a su vez por M. Valdés Fernández (2004), «Darío de Regoyos y la pintura…», op. cit., p. 167, quien alude a un posible convencimiento por parte de Regoyos a Whistler para participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890. En efecto, ambos concurrieron a ella. El asturiano presentó cinco obras no documentadas y el americano, dos: *Retrato de Sarasate y Armonía en gris y negro n.º 1. Retrato de la madre del artista*. Como cabía suponer, ninguna de las aportaciones llamó la atención del jurado ni de la crítica.

45. Véase *Mercure de France* del 15 de agosto de 1905, p. 72-73, disponible en Gallica BnF, en <https://www.retronews.fr/journal/mercure-de-france/15-aug-1905/118/2617613/73> [Consulta: 25/05/2023].

46. J. M. Salaverría (1926), *Retratos*, Madrid, Editorial Enciclopedia, p. 27-46.

47. L. Felici (1991), *Encyclopédie de l'art*, París, Livre de Poche, p. 853.

48. J. F. Ràfols (1942), «La sinceridad en la pintura de Darío de Regoyos», *Anales* y *Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I(2), p. 23-25.

49. R. Santos Torroella (1952), «Darío de Regoyos 1857-1913», en *Maestros de la pintura española contemporánea. Beruete. Gimeno. Echevarría. Iturrino. Regoyos. Nonell. Pidelaserra. Solana*, Madrid, Editorial Afrodisio Aguado, p. 23-31.

50. F. Calvo Serraller (1990), *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*, Madrid, Alianza Editorial, p. 69-74.

51. Véase el capítulo «Darío de Regoyos y el problema del impresionismo español», en F. Calvo Serraller (1990), *Pintores españoles*…, op. cit.

52. Correspondencia de Émile Verhaeren a su esposa Marthe desde Segovia y probablemente de junio de 1901. Véase J. Warmoes (1985), *Émile Verhaeren*…, op. cit., p. 31.

53. Véase J. Warmoes (1985), «Dario de Regoyos et Émile Verhaeren (lettres inédites)» y «Lettres inédites», en *Émile Verhaeren*…, op. cit., p. 11-35 y p. 87-95.

54. AA. VV. (1985), *Dario de Regoyos: Un espagnol en Belgique*, Europalia 85 España, Bruselas, Banque Bruxelles Lambert.

55. H. Liebaers (1985), «Dario y Émile, une amitié hispano-belga», en AA. VV., *Dario de Regoyos*…, op. cit., p. 9. Así lo expresa este autor en el título del segundo prólogo del catálogo, editado durante las celebraciones de Europalia 85 España. En definitiva, es en clave de confraternización como nos propone entender esta relación inquebrantable. Véase igualmente J. Marx (1996), *Verhaeren*…, p. 246-254. La gran exposición «Le regard de Verhaeren: L'écrivain-critique et l'art de son temps», Gante, Museum voor Schone Kunsten, 15 de octubre de 2016 a 15 de enero de 2017 completa la delineación de esta figura importantísima en términos literarios como de crítica artística.

56. El pintor francés Maximilien Luce se adscribe muy pronto al Neoimpresionismo de raigambre puntillista y traba cierta amistad con Regoyos, lo cual señala A. García Miñor (1958), *El pintor Darío de Regoyos*…, op. cit., p. 88.

57. Es una aventura que emprende acompañado de Octave Maus y de Victor Arnould.

58. Entre los miembros fundadores, se destacan Julien Dillens, Léon Herbo y François Taelemans. Véase J. Warmoes (1985), «Verhaeren critique d'art», en AA. VV., *Darío de Regoyos*…, op. cit., p. 32.

59. O. Maus (1914), «Darío de Regoyos», *L'Art Moderne* (1 de marzo), p. 65.

60. «Troubadour de l'Andalousie, / Avec sa guitarre, tra los / Montes, il sème l'harmonie, / Dario de Regoyos», en J. Warmoes (1985), *Émile Verhaeren*…, op. cit., p. 12.

61. La faceta ideológica del mecenas Edmond Picard (Bruselas, 1836 – Namur, 1924) se inscribe dentro del denominado *socialismo compasivo*. En el contexto de la historia social de estos prohombres del siglo xix, al igual que Paul Pasteur en Charleroi, Picard ocupó un rango en el Partido Socialista Belga, lo cual no fue óbice para declararse antisemita y profesar un odio infinito al militar Alfred Dreyfus. Se negó incluso a apoyar la defensa emprendida por Zola. Véase la reseña de Alain Delanois (2014), «Edmond Picard: Un bourgeois socialiste belge à la fin du dix-neuvième siècle», *Le carnet et les instants*, 181. Se puede consultar igualmente una versión en *Le blog des lettres belges et francophones*, disponible en <https://le-carnet-et-les-instants.net/aron-vanderpelen-diagre-edmond-picard/> [Consulta: 28/07/2024].

62. «[…] un hidalgo de aire serio y seco, porte caballeresco, bigote caído y nariz aguileña, todo ingenio, duelos y aflicciones», en R. Soriano (1916), «El flamenco Español», *España* (diciembre), 98, p. 7, citado por J. Warmoes (1985), *Émile Verhaeren*…, op. cit., p. 13.

63. La primera crónica artística de Verhaeren se consagra a la colectiva anual de *L'Essor*. Véase *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* (15 de enero de 1882), p. 3.

64. Si bien se completa su referencia líneas adelante de este texto, la creación del célebre grupo Les Vingt fue auspiciada por Octave Maus a raíz de las discordias surgidas en la agrupación *L'Essor*.

65. Véase igualmente a N. Goldman (2017), «Verhaeren en el Salón des XX», *Textyles: Revue de lettres belges de langue française*, 50-51, p. 37-45, disponible en <https://journals.openedition.org/textyles/2757> [Consulta: 08/12/2024].

66. J. Warmoes (1985), *Émile Verhaeren*…, op. cit., p. 14 y p. 34.

67. L. Bazalgette (1907), *Émile Verhaeren*, París, Editorial Sansot, p. 23, citado por J. Warmoes (1985), *Émile Verhaeren*…, op. cit., p. 14.

68. F. Verbeke (1998-2001), «Las creaciones artísticas de Regoyos…», op. cit., p. 48.

69. J. Warmoes (1985), «Dario de Regoyos et Émile Verhaeren (lettres inédites)», en *Émile Verhaeren*…, op. cit., p. 14.

70. M. Valdés Fernández (1994), «Un dibujo "negro" de Darío de Regoyos», *Anales de la Historia del Arte*, 4. Homenaje al profesor Dr. D. José M.ª de Azcárate, Madrid, Editorial Complutense, p. 685-689.

71. F. Verbeke (2002), «La Rioja "negra" de Émile Verhaeren y Darío de Regoyos: Encrucijada de lecturas», «Interdependencias estéticas durante los viajes de Regoyos y Verhaeren», en VV. AA. *Miscelánea de Arte Contemporáneo Vasco*, Bilbao, Universidad de Deusto, p. 169-182.

72. Para la profundización de este asunto, es importante consultar a M. Valdés Fernández (2004), «Darío de Regoyos y la pintura europea…», op. cit., p. 174-178.

73. Véase «Note biographique sur *España Negra*», en J. Warmoes (1985), *Émile Verhaeren*…, op. cit., p. 127-131.

74. J. Warmoes (1985), *Émile Verhaeren*…, op. cit., p. 30.

75. Carta datada por Darío desde Irún, Buenavista, el 17 de febrero de 1902. En J. Warmoes (1985), *Émile Verhaeren*…, op. cit., p. 33.

76. En R. Feltkamp (2003), *Théo Van Rysselberghe 1862-1926*, Bruselas, Éditions Racine Lannoo, p. 228.

77. La disolución oficial no se produce hasta el 31 de diciembre de 1891. Hasta entonces *L'Essor* había sumado quince exposiciones anuales en total. No obstante, en 1883 se produce una escisión a consecuencia de las divergencias estéticas de los miembros, parte de los cuales impulsan la creación del grupo Les Vingt. Véase la página de Art-Info disponible en <https://art-info.be/bd/groupes-artistes/cercle-lessor> [Consulta: 08/05/2024].

78. C. Lemonnier (1906), *L'École Belge de Peinture 1830-1905*, Bruselas, Librerie Nationale d'Art et d'Histoire G. Van Oest et Cie, p. 110-111.

79. El escritor regionalista Georges Eekhoud (Amberes, 1854 – Bruselas, 1827) pertenece, al igual que Verhaeren y Maeterlinck, a la primera generación de jóvenes belgas enmarcados en la independencia de su país de nacimiento. Está vinculado asimismo a la fundación de la revista *La Jeune Belgique*, puesta en marcha en 1881. Véase M. Lucien (1999), 1881-1895: *Un homme jeune dans un pays jeune*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, OpenEdition Books, disponible en <https://books.openedition.org/septentrion/95708> [Consulta: 28/07/2024].

80. *L'Europe politique, économique, financière*, 781 (jueves, 26 de enero de 1882).

81. *L'Art Moderne* (domingo, 23 de julio de 1882), p. 238.

82. *L'Art Moderne* (domingo, 15 de julio de 1883), p. 224. Véase igualmente R. Feltkamp (2003), *Théo van Rysselberghe: Catalogue raisonné*, Bruselas, Éditions Racine, p. 254.

83. *Journal des Artistes*, 41 (viernes, 12 de octubre de 1883). La agrupación *vingtiste* interesó mucho a la prensa generalista, que reitera casi siempre la misma información. Véase *Le Bien Public* (9 de octubre de 1883), segunda plana, disponible en <https://www.belgicapress.be/pageview.php?adv=0&all_q=Regoyos&any_q&exact_q&none_q&from_d&to_d&per_lang&per&sig=JB432A&lang=FR&per_type=0> [Consulta: 03/08/2024].

84. Para cotejar algunas afirmaciones en prensa o en la crítica especializada, es posible extraer más información sobre esta agrupación en el *Catalogue des Archives de l'Art Contemporain en Belgique*, disponible en <http://www.opac-archibald.be/fr/F_database.htm> [Consulta: 06/12/2024].

85. M. Octave Maus (1980), *Trente années de lutte pour l'art…*, op. cit., p. 16-158.

86. Véase el comentario sobre Les Vingt en AA. VV. (1991), *European Painting and Sculpture, ca. 1770-1937, in the Museum of Art, Rhode Island*, Rhode Island School of Design, Library of Congress, p. 176.

87. J. Block (2009), *Les XX and Belgian avant-gardism, 1868-1894*, Michigan, UMI Research Press, Universidad de Michigan, p. 14, 18 y 157.

88. En una carta dirigida a Maus y fechada el día 12 de noviembre de 1884, Regoyos declara no saber aún las obras que enviará a la exposición colectiva. Comenta una pintura de gran formato (*Douanniers sur la côte d'Espagne*, *Vieux a Heyst*) y una recopilación de apuntes realizados en nuestro país y expuestos en Marruecos. Véase Catalogue des Archives de l'Art Contemporain en Belgique, disponible en <http://www.opac-archibald.be/fr/F_database.htm> [Consulta: 06/12/2024]. Véase asimismo J. San Nicolás Santamaría (2014), *Darío de Regoyos: catálogo razonado. Catalogue raisonné*, Oviedo / Madrid, Museo de Bellas Artes de Asturias, Fundación de Azcona, p. 105, que reproduce la pintura *Douanniers sur la côte d'Espagne*.

89. M. Octave Maus (1980), *Trente années de lutte pour l'art…*, op. cit., p. 29-30.

90. M. Octave Maus (1980), *Trente années de lutte pour l'art…*, op. cit., p. 37. «Ici, j'ai fait deux copies de ce peintre si personel, El Greco, au Prado.»

91. En J. San Nicolás Santamaría (2014), *Darío de Regoyos: catálogo…*, op. cit., p. 109 y 114 para *Le Golfe de Gascogne*.

92. En la crítica de *L'Émancipation: politique, économique, religieuse et littéraire*, de 21 de febrero de 1886, se resalta esta obra y se indica que «Regoyos nous montre chaque année un nouvel effort».

93. *Chronique des Arts et de la Curiosité*, p. 76-77, y *Trente années de lutte pour l'art 1884-1914*, p. 51, de Madeleine Octave Maus.

94. En J. San Nicolás Santamaría (2014), *Darío de Regoyos: catálogo…*, op. cit., p. 115.

95. J. Warmoes (1985), «Verhaeren critique d'art…», op. cit., p. 39. Véase asimismo el *Catalogue de la Ve Exposition des XX, avec un préambule par M. Octave Maus*, Bruselas, 1888, p. 33, donde se reproduce un dibujo de Regoyos seguido de las indicaciones de sus obras para la muestra. Es interesante resaltar que, justo por debajo de su nombre y apellidos, incorpora una dirección: 12, Chaussée de Vleurgat, Bruxelles, disponible en <https://archive.org/details/cataloguedelavee00unse/page/n2/mode/1up> [Consulta: 07/12/2024].

96. Si bien dispersas, las referencias a las creaciones de Regoyos se pueden rastrear en la prensa *Le cri du peuple: Journal politique quotidien*, 9 de febrero de 1888 y en la edición de 23 de enero de 1888. *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 de enero de 1888, p. 3. Véase igualmente M. Octave Maus (1980), *Trente années de lutte pour l'art…*, op. cit., p. 61, y comentario de la experiencia de Regoyos al respecto de la *peinture prismatique*, p. 67-68.

97. Véase el extenso comentario de E. Verhaeren (1889), *L'Art Moderne*, 7 (domingo, 17 de febrero de 1889), p. 49 y 50, en el que pormenoriza diversas indicaciones respecto de las obras *La confession y Rivière à sec*. En *Trente années de lutte pour l'art 1884-1914*, de Madeleine Octave Maus, p. 81.

98. M. Octave Maus (1980), *Trente années de lutte pour l'art…*, op. cit., p. 29-30 y p. 81. En la línea de los comentarios aportados por Madeleine Octave Maus, se añade igualmente la reflexión de J. San Nicolás (2008), *Darío de Regoyos: Aspectos de su formación, vida y obra*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 9. Muy interesante resulta la consulta de esta obra sobre Georges Seurat, reedición de un original del siglo xix. Véase H. Perruchot (1966), *La vie de Seurat*, París, Librerie Hachette, p. 145-147.

99. En C. Mengotti (2021), *Anécdotas del impresionismo*, Almería, Editorial Círculo Rojo, s/p.

100. Se recomienda consultar el *Catalogue des Archives de l'Art Contemporain en Belgique*, disponible en <http://www.opac-archibald.be/fr/F_database.htm> [Consulta: 06/12/2024].

101. E. Verhaeren (1892), «Les XX (Deuxième article)», *La Nation, Journal Quotidien* (15 de febrero), primera plana.

102. *Les XX, 1892, Bruxelles. Catalogue de la neuvième exposition annuelle* (febrero), p. 27, disponible en <https://archive.org/details/frick-31072000712267/page/n26/mode/1up> [Consulta: 07/12/2024].

103. M. Octave Maus (1980), *Trente années de lutte pour l'art…*, op. cit., p. 158. Darío explica a Maus que ese dibujo surge a partir de su visión de una figura antigua de Cristo apilada entre la madera para el fuego, dado que el sacerdote del pueblo lo había retirado de su iglesia para colocar un crucifijo moderno.

104. M. Octave Maus (1980), *Trente années de lutte pour l'art…*, op. cit., p. 145.

105. Se utilizó el mismo diseño de cartel para la muestra de 1886, *Affiche pour l'Exposition Internationale de peinture, de sculpture, de gravure et de dessin: Organisée par Les XX*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1886. Disponible en *Catalogue des Archives d'Art Contemporain en Belgique*, <http://www.opac-archibald.be/fr/F_database.htm> [Consulta: 06/12/2024].

106. Extracto de una carta enviada por Signac. Véase M. Octave Maus (1980), *Trente années de lutte pour l'art…*, op. cit., p. 162.

107. Véase M. Octave Maus (1980), *Trente années de lutte pour l'art…*, op. cit., p. 161-172.

108. *Journal de Bruxelles*, 75.e année, 89 (sábado, 30 de marzo de 1895), primera plana.

109. *L'Art Moderne* (domingo, 7 de abril de 1895), p. 108.

110. *La Libre Esthétique, catalogue de la deuxième Exposition à Bruxelles. Du 23 Février au 1er Abril 1895*, Bruselas, Imprimerie Veuve Monnon, 1895, p. 18.

111. *L'Indépendance Belge*, 41 (domingo, 10 de febrero de 1895), primera plana, también menciona la presencia del asturiano como representante de España. En efecto, la muestra reunía un elenco de artistas de diversos lugares: franceses, ingleses, holandeses, alemanes, noruegos, etc.

112. En el diario *Le petit bleu du matin* (1 de marzo de 1901) y en la sección «À travers la ville», se incorpora una crítica de la muestra. Se cita entre los participantes a Regoyos y se reproduce gráficamente una de sus pinturas calificadas de «quelques étranges et captivants paysages de Dario assidu».

113. M. Octave Maus (1980), *Trente années de lutte pour l'art…*, op. cit., p. 255-266.

114. La crónica inserta en *Durandal: Revue catholique d'art et de littérature*, Bruselas (1901), p. 247, menciona a varios artistas, entre los cuales encontramos a Regoyos sin referirse a sus obras, lamentablemente.

115. No debemos olvidar que, en 1895, Regoyos contrae nupcias en la basílica de Begoña de Bilbao con Henriette de Montguyon. M. Octave Maus (1980), *Trente années de lutte pour l'art…*, op. cit., p. 335-347.

116. *La Libre Esthétique. Salon jubilaire 1er Mars-5 Abril 1908*, Bruselas, Imprimerie Veuve Monnon (1908), p. 39.

117. M. Octave Maus (1980), *Trente années de lutte pour l'art…*, op. cit., p. 463-471. Véase asimismo el artículo de A. Rudder (1914), «Salón de la Libre Esthétique», *Le Soir*, 67 (domingo, 8 de marzo). Su comentario nos aporta la información al respecto de las 60 pinturas y acuarelas de Darío. Ignacio Zuloaga, Ramón de Zubiaurre, Ricardo Canals, Francisco Iturrino y otros muchos españoles le brindan homenaje con sus obras.

118. Véase É. Verhaeren en *L'Art Moderne*, 17 de mayo de 1914, p. 153-154. Sumamos a este texto el extenso comentario relativo a los expositores que se puede leer en *L'Art flamand & hollandais: Revue mensuelle illustrée* (1 de enero de 1914), p. 144-145.

119. Consignada en el catálogo con el número 282.

120. *Salon de 1883: XXXIIe exposition triennale de Gand. Notice sur les tableaux & objets d'art exposés au Casino*, Gante, Société pour l'encouragement des Beaux-Arts de Gand, 1883, p. 81, disponible en <https://www.google.be/books/edition/XXXIIe_exposition_triennale_de_Gand_Salo/r73g95JzMkEC?hl=fr&gbpv=1&dq=Salon+de+Gand+de+1883,+Gand,+Eug.+Vanderhaeghen&pg=PP11&printsec=frontcover> [Consulta: 05/08/2024].

121. Prosper Clays (1892), *Les expositions d'art à Gand 1792-1892: Essai historique, Salon de 1892, Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts à Gand*, Gante, Imprimerie Eug. Vander Haeghen, p. 115-116.

122. M. M. Díaz González (2023), «Constantin Meunier en Sevilla: Experiencias del artista a partir de su correspondencia personal y de sus aportaciones creativas (1882-1883)», *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 23(2), p. 851-890.

123. En la segunda plana de *L'Écho du parlement belge*, edición de 15 de abril de 1883, se inserta un artículo titulado «L'exposition hispano-marrocaine», dedicado a las obras de Charlet, Van Rysselberghe y Regoyos. Del pintor asturiano se menciona de nuevo la obra *La plage d'Alméria*, destacando el acierto de su composición nocturna con claro de luna.

124. *L'Art Moderne* (domingo, 25 de marzo de 1883), p. 96.

125. Ibídem.

126. *Exposition Triennale de Beaux-Arts*, Catalogue, 1900, disponible en <https://archive.org/details/expositiongn1900expo/page/n3/mode/2up> [Consulta: 03/08/2024].

127. *La Réforme: Organe de la Démocratie Libérale*, 274 (lunes, 1 de octubre de 1900), primera plana.

128. *La Revue Diplomatique: Politique, littérature, finances, commerce international*, 13 (26 de marzo de 1892), p. 8.

129. *Le Moniteur des consulats et du Commerce International: Littérature, sciences, arts, finances, industries et commerce*, 9 (28 de marzo de 1892), p. 4-5.

130. Información extraída de *La revue indépendante de littérature et de l'art*, VI(15) (enero de 1988), disponible en <https://books.google.es/books?id=ul8xAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [Consulta: 08/12/2024]. También se pueden consultar algunos números de la revista desde 1884 en la base de datos de Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k16484k?rk=278971;2> [Consulta: 08/12/2024].

131. J. Warmoes (1985), *Émile Verhaeren*…, op. cit., p. 22, señala que Regoyos participa por primera vez a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890 con *Sirocco*, pintura realizada en 1887 para el Salon des XX. Véase asimismo la nota 43, varias líneas arriba.

132. J. Warmoes (1985), *Émile Verhaeren*…, op. cit, p. 28.

133. *La Época: Últimos telegramas y noticias de la tarde*, 19412 (lunes, 6 de junio de 1904).

134. *Le XIXe siècle: Journal quotidien politique et littéraire* (11 de abril de 1895), p. 1.

135. *L'Oeuvre d'Art*, 51 (20 de mayo de 1895), p. 79-80.

136. *Mercure de France* (junio de 1901), p. 692.

137. F. Cousinié (2013), *L'Impressionnisme du plein air au territoire*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, p. 118.

138. K. Lapinsky (2015), *Camille Pissarro & Paul Durand-Ruel: Rewards and Pitfalls of an Artist-Dealer Relationship*, p. 1-22, disponible en <https://conservancy.umn.edu/server/api/core/bitstreams/073dbb7c-bbf5-4490-ba6e-24d6955a3e49/content> [Consulta: 07/12/2024].

139. *Journal des Artistes*, 14 (domingo, 4 de abril de 1897), p. 1822. Véase, asimismo, *La Revue Blanche*, 92, 1 de abril de 1897, sección «Petite Gazette d'Art», p. 406-407, y también *La Chronique des Arts et de la Curiosité: Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, 12 (20 de marzo), p. 115.

140. *La Meuse*, 14 de diciembre de 1906, en la sección «L'Art et le Peuple (Chronique inédite)», primera plana.

141. Carta datada por Darío desde la calle Hernani número 1, de San Sebastián (5 de enero de 1892). Véase J. Warmoes (1985), *Émile Verhaeren*…, op. cit., p. 26.

142. Además de las críticas a cargo de Mariano Benlliure y Kâulak (Antonio Cánovas del Castillo), las reticencias hacia el impresionismo, y respecto a Darío de Regoyos en concreto, afloran tan pronto como en 1884. Llegaron las noticias a Madrid de la exposición de Les Vingt en Bruselas y de la participación del riosellano, por lo cual un suelto del periódico *La Correspondencia de España: Diario Universal de Noticias*, XXXV(9475) (sábado, 12 de marzo de 1884), se refiere irónicamente a los vanguardistas belgas encabezados por nuestro artista.

143. *L'Art Moderne*, 20 (17 de mayo de 1914), p. 154.

144. Ibídem.

145. Merece la pena añadir a las fuentes de consulta aquí enunciadas una conferencia a cargo de G. Meyer (2016), *Un laboratoire de recherche à Bruxelles: Groupe des XX et de La Libre Esthétique*, Bibliothèque des Riches Claires, disponible en <https://www.calameo.com/read/0020977835c415a27b0ed> [Consulta: 07/12/2024]. Cabe incorporar asimismo la referencia a la exposición «Darío de Regoyos (1857-1913)», Museo Nacional Thyssen Bornemisza, 2014, de la que se puede consultar una revista interactiva en línea <https://www.museothyssen.org/conectathyssen/publicaciones-digitales/publicacion-dario-regoyos-1857-1913> [Consulta: 07/12/2024].

https://doi.org/10.5565/rev/locus.523 LOCVS AMŒNVS 22, 2024 167 - 188

Ramon Casas: pintura social y compromiso político

Emiliano Cano Díaz
Investigador independiente
emilianocano@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4796-5403

Recepción: 08/07/2024, Aceptación: 13/10/2024, Publicación: 24/12/2024

Resumen

A pesar de ser el autor de algunas de las obras más relevantes de la llamada *pintura social*, como *Garrote vil* o *La carga*, al pintor barcelonés Ramon Casas i Carbó (1866-1932) se le ha reprochado históricamente una falta de compromiso en su acercamiento a esta temática, derivada a su vez de una imagen frívola del personaje: burgués, inculto, despreocupado y *bon vivant*. Sin embargo, esta imagen estereotipada queda lejos de la realidad, pues —aunque con dificultad— han podido rastrearse noticias documentales que nos presentan a un artista inquieto en lo cultural, involucrado en la sociedad de su tiempo y con un interés genuino por la política del que no se tenía constancia, al haber sido ocultado por sus primeros biógrafos. El artículo estudia las causas y las consecuencias de este olvido histórico que nos descubre a un nuevo Casas, más complejo y más profundo, analizando además con especial atención el proceso creativo de *La carga* y su trayectoria hasta nuestros días.

Palabras clave:
pintura social; Modernismo; política; Solidaritat Catalana; CNR; UFNR; Barcelona; Ramon Casas; Miquel Utrillo; Antoni Esplugas; Júlia Peraire

Abstract

Ramon Casas: Social Painting and Political Commitment

Despite being the author of some of the most important works of so-called "social painting", such as *Garrote vil* and *La carga* (*The charge*), the Barcelona painter Ramon Casas i Carbó (1866-1932) has historically been criticised for a lack of commitment in his approach to this theme, apparently because of his frivolous reputation as bourgeois, uneducated, unconcerned and *bon vivant*. However, this stereotypical image is far from the truth, since – albeit with some difficulty – it has been possible to track down documentary evidence of a culturally restless artist who was involved in the society of his time, and had a genuine interest in politics that was previously unknown, as it had been concealed by his early biographers. This article analyses the causes and consequences of this historical act of forgetting, which reveals a new, more complex and deeper Casas. It pays particular attention to the creative process of *La carga* and its trajectory up to the present day.

Keywords:
social painting; Modernism; politics; Solidaritat Catalana; CNR; UFNR; Barcelona; Ramon Casas; Miquel Utrillo; Antoni Esplugas; Júlia Peraire

© del autor

En diciembre de 1982 se celebró en Barcelona el destacado Col·loqui Internacional sobre el Modernisme, donde Francesc Fontbona se preguntó: «Es pot parlar de pintura social en el cas de Ramon Casas?». En esta ponencia, publicada unos años después[1], el historiador realizó un completo repaso a la producción de temática «social» del pintor, advirtiendo, sin embargo, que su «apatía política» en lo personal descartaría cualquier inquietud reivindicativa, o siquiera conceptual, en obras como *Garrote vil* (1894) o *La carga (Barcelona, 1902)* (1899-1903), que habrían sido realizadas con una plástica renovadora, esto sí, pero de manera desapasionada, fríamente descriptiva, o incluso «oportunista»[2]. Aún con diferentes intensidades y matices, esta idea de que Casas siguió la moda de la temática social careciendo de un compromiso auténtico ha sobrevolado durante cuatro décadas los estudios sobre el artista[3], constituyendo además una paradoja que no ha sido explicada satisfactoriamente. En este sentido, resulta significativo que, en el catálogo de la exposición celebrada en 2016-2017 con motivo del 150 aniversario del nacimiento de Ramon Casas (1866-1932), se reconociera que «las motivaciones que llevaron a un pintor de origen burgués, aunque desclasado y con un escaso compromiso social, a sentirse atraído por este tipo de realizaciones continúan siendo un misterio»[4] (figura 1).

En realidad, del análisis bibliográfico se deduce que esta aparente falta de compromiso se ha sustentado en la imagen de un bohemio de *bona família*, despreocupado y *bon vivant*, construida durante los años del franquismo por intelectuales como Josep Pla[5], Josep Francesc Ràfols[6], Joaquim Folch i Torres[7] o Alberto del Castillo[8]. Este último, que recogió el pensamiento de los anteriores, quiso presentar, en su biografía de 1958, a un Casas «ni luchador ni hombre de actuación política […] una persona cordial, campechana y sencilla, enemigo de tragedias y complicaciones, un buen vividor en suma»[9]. En línea con esta descripción, y respecto a la escena de *La carga*, el mismo historiador interpretó que «en el fondo, el pintor parece sentir que sucedan tales cosas y en último término la acción coercitiva resulta consecuencia obligada de la alteración tumultuosa del orden», llegando a invertir con su explicación el significado aparente de la obra. Además, en cuanto a las inclinaciones políticas del pintor, afirmó que «sus simpatías iban hacia la "Lliga Regionalista" aunque sin apetencia de tomar parte en la política activa […]», y también que en sus últimos años se vio rodeado por el clima republicano de la familia de su esposa, Júlia Peraire, y de algunas amistades que influyeron «en su carácter bondadoso y blando»[10]. Sin embargo, nuevas averiguaciones vienen a demostrar que el relato de Del Castillo ha resultado poco preciso, pues Casas sí estuvo interesado por la política activa. Así lo demuestra su presencia en diversos actos de la coalición catalanista Solidaritat Catalana en 1906 y 1907; su ingreso en 1907 en el Centre Nacionalista Republicà (CNR) —un grupo político catalanista y de izquierdas fundado por disidentes de la Lliga Regionalista—, y, finalmente, su militancia, hacia 1911-1912, en la Unió Federal Nacionalista Republicana (UFNR), sucesora del anterior. Ante estas revelaciones —que serán tratadas en detalle más adelante—, cabría preguntarse si hubo un simple desconocimiento acerca del pintor o tal vez una intencionalidad por silenciar su pensamiento político durante los años de la dictadura. Y también, si para alcanzar este objetivo, se construyó una imagen de superficialidad en torno a su figura que ha podido distorsionar la interpre-

tación de algunas de sus obras más relevantes, las enmarcadas dentro de la denominada *pintura social*.

Un mal estudiante con inquietudes artísticas

Ramon Casas realizó sus estudios de primera enseñanza en el afamado Colegio Carreras de Barcelona. Más inclinado a hacer monigotes y caricaturas de sus compañeros que a estudiar, abandonó el colegio a los once años tras suspender todas las asignaturas del primer curso de bachiller. Su padre le llevó entonces a aprender dibujo y pintura al estudio de Joan Vicens i Cots (1830-1886), donde permaneció hasta los quince años, y después viajó a París donde fue aceptado en el taller de Carolus-Duran (1837-1917), que frecuentó durante un año[11]. Como ha estudiado Erika Bornay, el abandono de los estudios por parte de Casas ha sido el principal argumento para demostrar «la repetida "laguna cultural" de la que se acusa al artista, respaldada por unas apariencias externas que vienen corroboradas por unos cuantos hechos y anécdotas que solo tienen apariencia de determinantes si no se profundiza con un cierto rigor en la verdadera naturaleza del hombre que había oculto bajo el pintor de éxito»[12]. En efecto, Folch i Torres se refirió a una falta de interés de Casas por visitar museos y talleres durante sus primeras estancias en París, llegando a deducir por sus conversaciones con el artista que este no se enteró del movimiento impresionista «a pesar de que era un pintor impresionista»[13]. Esta pícara observación —repetida asimismo por Pla[14]— no resiste, sin embargo, la confrontación con el epistolario del pintor, que, en una carta de 1899 a Miquel Utrillo (1862-1934), narró su visita a la pionera colección de pintura impresionista formada por Isaac de Camondo: «Ya vaig anar a can Camondo y realment es cullunut, pro aixís com Monet em va agradar molt mes de lo que creya (y aixó que ya el coneixia) en Degas em va deixar una mica fret fora dels dibuixos (y un cuadro blanc y negre)»[15]. Además, tampoco puede olvidarse una carta anterior de Santiago Rusiñol (1861-1931) «desde el Molino» —ilustrada por Casas y publicada en *La Vanguardia* a finales de 1890— sobre una visita realizada por Rusiñol, Casas y Utrillo al taller de un amigo puntillista, que les dijo: «Donde expongo y no hago mal papel entre los míos, es en la exposición de artistas independientes, en el Pabellón de la Villa de París. Allí exponen con nosotros Signac, Pissarro, Cross, Seurat y otros *puntillistas* de talento. Entre ellos figuran algunos impresionistas, gente que empezaron bien la batalla pero que van quedando rezagados […][16]». Este último comentario, que trasluce una fina ironía, demuestra que los amigos bohemios estuvieron naturalmente al día de las últimas corrientes artísticas parisinas, aunque optaran por seguirlas según su conveniencia. De hecho, Casas y Rusiñol debieron tomar buena nota de la experiencia

Figura 1.
Antoni Esplugas, *Retrato de Ramon Casas*, papel a la albúmina sobre cartón, 21 cm × 10 cm, c. 1900. Colección Familia Codina.

del *puntillista*, pues, a partir de 1891, participaron también en diversas exposiciones de la Société des Artistes Indépendants[17].

Sin ánimo de repetir uno a uno los argumentos desgranados por Bornay en su intento de deshacer la imagen de un Casas inculto y «bebedor imponente», que «en el terreno del "wisky" desafió siempre al más pintado»[18], sí conviene recordar algunos de sus hitos. Uno de ellos es la participación del pintor todavía adolescente en la fundación de la mítica revista *L'Avens*, en la que colaboró buena parte de la intelectualidad progresista de la época, y más adelante en la creación de las revistas *Quatre Gats*, *Pèl & Ploma* y *Forma*. Aunque en todas ellas Casas ejerció básicamente como dibujante o director artístico —además de sostenerlas económicamente—, en *Pèl & Ploma* también asumió de forma puntual el papel de cronista de la Exposición Universal de París de 1900 (n. 54 a 56). A su intensa actividad en la vida cultural barcelonesa como integrante de numerosas tertulias, cabría asimismo añadir su implicación en instituciones como el Cercle Artístic de Barcelona, del que fue vicepresidente en 1897; en el Automòbil Club de Barcelona, fundador y asimismo vicepresidente en 1906[19], y en el Ateneu Barcelonès, donde ostentó el cargo de presidente de la sección de Bellas Artes en 1899, 1900 y 1908. También su conocida afición por la ópera apunta a que fue una persona cultivada en el ámbito musical, mientras que en el artístico fue requerido con frecuencia para participar como organizador o como miembro del jurado de multitud de exposiciones y concursos en Barcelona.

Ante esta abrumadora actividad relacionada con el mundo cultural de su ciudad natal, causa extrañeza la fama de poca preparación intelectual del pintor, de la que no se encuentran testimonios en la prensa ni en la bibliografía anteriores a la Guerra Civil. En cualquier caso, es probable que el equívoco parta de un rasgo de la personalidad de Casas también mencionado por Bornay, una «modestia incomparable» que le hacía rehuir toda pedantería y cultivar por el contrario una sencillez y un humorismo que destacaron biógrafos como Sánchez de Larragoiti, para quien «su chispeante charla, su visión de las cosas de la vida, su facilidad en vislumbrar lo ridículo, lo cómico, lo grotesco de las situaciones, lo ponían muy por encima de muchos hombres de cultura»[20]. En un artículo publicado en *La Vanguardia* en 1899, Josep Roca definió al pintor de esta manera:

> Aunque de carácter expansivo y franco, generalmente habla poco; pero cuando mete baza en una conversación es para decir algo que choca por su pintoresca originalidad. Si el coloquio versa sobre algún asunto ajeno a sus constantes aficiones artísticas, se distrae fácilmente. […] Aunque lee poco —pues no le queda tiempo— es muy instruido. Habla el francés del día con un dominio completo de todas sus finezas, y aún se permite jugar el vocablo siempre que viene al caso[21].

En relación con su falta de locuacidad, otras descripciones nos presentan a un Casas reacio a dar su opinión sobre ciertos temas en público —incluso entre amigos—, como cuando «callaba cabizbajo y escéptico» sobre El Greco frente al entusiasmo de Rusiñol, Zuloaga o Utrillo, aunque después mostrara el aprecio a su manera autorretratándose mientras copiaba el *Caballero de la mano en el pecho* en el Museo del Prado[22]. En la crónica sobre una tertulia política en la Maison Dorée se le describía así: «Ramon Casas fuma su pipa, callado como un filósofo, no muy seguro de si Cambó es una realidad o un mito»[23]. Por su parte, Pío Baroja lo recordó en sus memorias en una ocasión en la que el artista abandonó su habitual mutismo. Coincidieron en una tertulia madrileña donde se debatía sobre las tendencias literarias de la pintura, en la que Casas preguntó dos o tres veces delante del escritor, «entre cándido e irónico»: «¿Qué hay que leer para ser un buen pintor?»[24].

La pintura social: «Cuadros que sin querer ser "de historia", son históricos»[25]

La frase del epígrafe anterior fue una de las formas que encontró Miquel Utrillo para definir los cuadros de composición —también los llamó «de multitudes»[26]— realizados por Ramon Casas basándose en acontecimientos contemporáneos vividos en su ciudad. El matiz en cuanto al grado de «historicidad» tendría que ver con las licencias que se permitió el pintor al realizar esta clase de obras, donde siguió un método de trabajo clásico en el que los apuntes y bocetos los tomaba directamente del natural, mientras el cuadro final fue siempre compuesto en su estudio[27]. Isabel Coll ha señalado que el fin último de Casas al encarar estos temas sociales fue trasladar al espectador a una determinada atmósfera, o demostrar «su capacidad para enfrentarse a problemas pictóricos difíciles de resolver»[28] —las multitudes— mientras adoptaba un punto de vista similar al de un fotógrafo: «un observador atent, però sense integrarse en la problemàtica; no sent el drama, només en dóna testimoni; veu una realitat i no l'amaga»[29]. Esta aparente primacía de lo plástico sobre el fondo del asunto, también remarcada por Fontbona[30], ha propiciado que pasaran desapercibidas ciertas decisiones que demuestran la complejidad conceptual con la que el pintor abordó este tipo de pinturas.

Figura 2.
Antoni Esplugas, *Ejecución de Mompart*, papel a la gelatina, 18 cm × 24 cm, 1892. Colección particular. / Ramon Casas, *Garrote Vil*, óleo sobre lienzo, 127 cm × 166 cm, 1894. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

El primer ejemplo lo encontramos en *Garrote vil* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), una obra de 1894 con un asunto poco habitual y de la que se han conservado diversos trabajos preparatorios: un boceto pequeño de la composición, varios estudios de figuras individuales y uno más donde el pintor analizó el espacio vacío sin los personajes[31]. Este último se expuso en mayo de 1900 en una muestra individual de Casas en la sala Parés bajo el título *Pati dels corders*, y con una descripción: «Estudi pera en Peinador / 1894», que revelaría la identidad del ajusticiado, Aniceto Peinador[32]. Sin embargo, existe una importante contradicción, pues esta ejecución se llevó a cabo el 12 julio de 1892 a las 8 de la mañana, mientras que el colorido ocre grisáceo, las ramas desnudas de los árboles y los atuendos de la multitud en el cuadro definitivo muestran claramente una estampa invernal[33]. Se trata, pues, de la recreación de un acontecimiento cierto que impactó a la sociedad barcelonesa, pero donde el pintor decidió modificar la atmósfera real por una más apropiada para el estado de ánimo que quería infundir en el público. Así, tanto el asunto como la forma pictórica se habrían adaptado a la frialdad ideada por el artista, que parece haber sido influenciado a su vez por una instantánea de una concurrida ejecución anterior —la de Isidro Mompart, el 16 de enero de ese mismo año 1892, en pleno invierno— realizada por el fotógrafo Antoni Esplugas (1852-1929). Curiosamente, en esta fotografía la escalerilla que sube al estrado de la ejecución está situada en el mismo lugar que en el boceto y en la composición final de Casas —frente al ajusticiado— (figura 2), mientras que en la ejecución de Peinador la escalerilla se colocó en el lado opuesto, junto al muro[34]. Este pequeño detalle indicaría que Casas no realizó apuntes del natural en el transcurso de esta ejecución y refuerza la idea de que el pintor no estaba especialmente interesado en la reproducción minuciosa del espacio real, sino en el concepto que habitaba ese espacio.

Hacia 1896 Casas emprendió un nuevo proyecto pictórico, *Embarque de tropas* (colección particular), basado en el envío de reclutas a la guerra de Cuba desde el puerto de Barcelona. Se conservan diversos dibujos preparatorios[35] y la obra en sí, que participó en la exposición de la Sala Parés en mayo de 1900 como «Quadro d'historia, esboçat / 1898», y aparece de nuevo en el inventario de bienes tras el fallecimiento del pintor como «Embarc soldats – esboç gran – oli»[36]. A pesar de su factura evidentemente inacabada —y por una divertida confusión—, Coll lo identificó como un cuadro presentado a la Internationale Kunst-Ausstellung de Berlín en 1896. En esta muestra Casas participó con dos obras: *In Angst* (con miedo), que fue reproducida en el catálogo y se trataba de una manola llamada seguramente Angustias[37], y *Gut geschützt*, que fue traducida como *Buena artillería* e identificada como el *Embarque de tropas*[38], aunque su traducción correcta es «bien protegido» y haría referencia al nombre de una segunda manola, probablemente Amparo[39]. La obra, por tanto, no participó en exposición internacional alguna, por haber quedado solo esbozada y sin terminar. Entre las fotografías de la época que pertenecieron al artista, existe una inédita utilizada sin duda como material de trabajo para este proyecto (figura 3). En ella, la dirección de la marcha de los oficiales y los reclutas es la misma que en el cuadro de Casas, pero la vista del fondo es la opuesta, pues no aparece la montaña de Montjuïc, sino el inicio del Barri Gòtic y, a la derecha, unos edificios en construcción en La Barceloneta, también presentes en el cuadro,

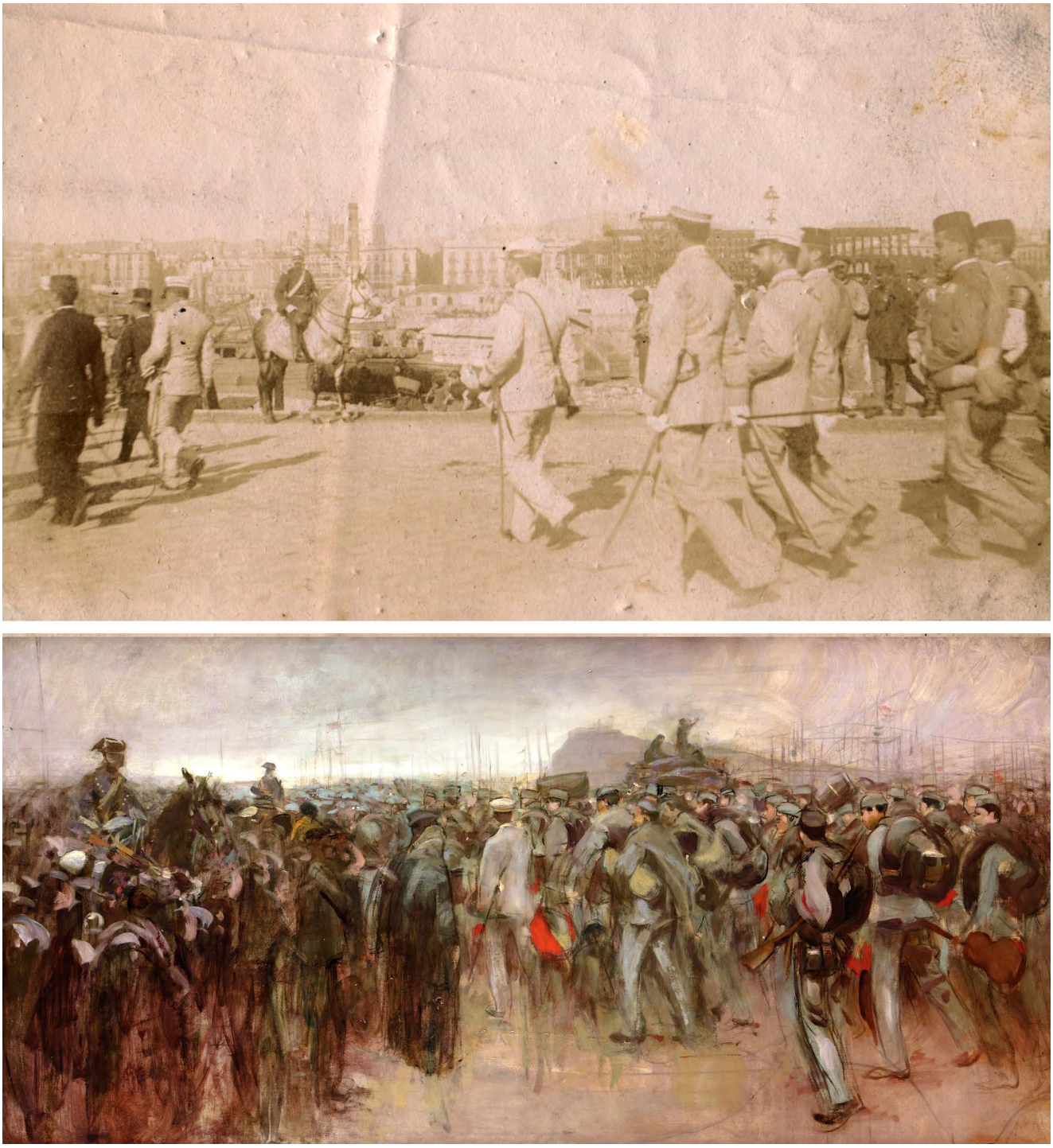


Figura 3.
Autoría desconocida, *Embarque de tropas hacia Cuba*, papel a la albúmina, 9 cm × 12 cm, c. 1896. Fondo Galería Cortina, Barcelona. / Ramon Casas, *Embarque de tropas*, óleo sobre lienzo, 90 cm × 180 cm, c. 1896-1898. Colección particular.

aunque solo dibujados al carboncillo. La misma perspectiva de la fotografía fue la usada en uno de los dibujos preparatorios, donde se reconocen las torres campanario de la catedral y una colina al fondo[40], de lo que se deduce que el pintor decidió dar la vuelta al escenario sobre la marcha y mostrar la vista de la montaña de Montjuïc, que podría interesarle como elemento reconocible de la zona del puerto de Barcelona. Este cambio ejemplifica un proceso de creación que partía de la idea de representar un acontecimiento singular —el embarque de tropas hacia Cuba— construido a partir de diferentes materiales preparatorios tomados de la realidad: dibujos y fotografías. Estos elementos se reorganizaban después sobre el lienzo hasta alcanzarse un equilibrio plástico y

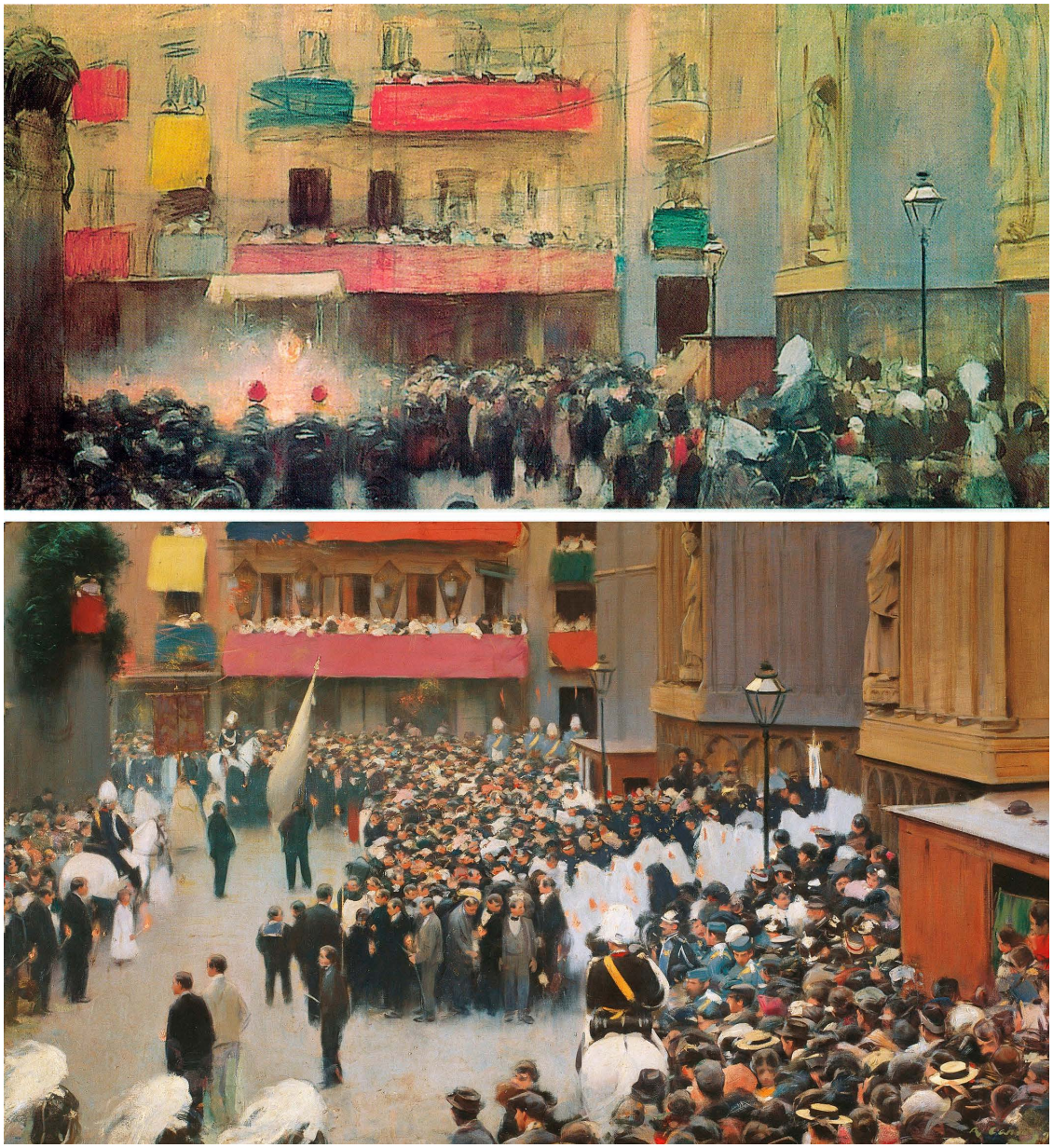


Figura 4.
Ramon Casas, *Boceto para la procesión del Corpus*, óleo sobre lienzo, 82 cm × 185 cm, c. 1898. Colección particular. / Ramon Casas, *Corpus: Salida de la procesión de la iglesia de Santa Maria*, óleo sobre lienzo, 115 cm × 196 cm, 1898. MNAC, Barcelona.

conceptual acorde al pensamiento y la destreza del pintor, si bien en este caso se desconocen las causas que llevaron a Casas a dejar el cuadro inconcluso.

De *Corpus: Salida de la procesión de la iglesia de Santa Maria* (Museu Nacional d'Art de Catalunya), firmado en 1898, se conservan asimismo una serie de trabajos preparatorios que ayudan a entender el proceso creativo del artista. De manera sorprendente, nadie parece haber reparado en que tres de ellos muestran la explosión de la bomba anarquista ocurrida el 7 de junio de 1896 que daría origen al asunto encubierto del cuadro[41]. En el boceto más elaborado de los tres, que, por su tamaño considerable —85 cm × 182 cm—, debe tratarse de una primera versión del cuadro que quedó sin terminar, el resplandor de humo y fuego de la detonación se sitúa junto a la custodia transportada bajo palio en la parte trasera de la procesión, tal como ocurrió en la realidad[42] (figura 4). Sin embargo, en la versión definitiva, el pintor decidió prescindir del hecho trágico y mostrar la calma previa de la salida de la procesión desde un punto de vista más elevado. Es posible que Casas concluyera que representar el momento exacto de la explosión podría resultar demasiado escabroso, y, por otro lado, su propuesta plástica inicial trasladaba el lugar del atentado desde la estrecha y poco vistosa calle *Canvis Nous* a la luminosa plaza de Santa Maria, con la consiguiente pérdida

Figura 5.
Ramon Casas, *Autorretrato con una carga al fondo*, técnica mixta sobre papel de carta, c. 1899. Generalitat de Catalunya, depositado en el Museu de la Garrotxa, Olot.

de veracidad histórica. La ingeniosa decisión final resultó en cualquier caso acertada, pues el público asumió inmediatamente que la atmósfera elegida —festiva e inusualmente colorida para las costumbres del pintor— ejercía un fuerte contraste frente a una tragedia ya presente en el imaginario colectivo y que, por tanto, podía ser visualizada sin necesidad de ser pintada.

El cuadro de *La carga*, al detalle

A mediados de 1899 Casas emprendió la elaboración de la obra más ambiciosa de su carrera artística, tanto por su temática —la dispersión de una multitud por guardias civiles a caballo— como por el tamaño del lienzo resultante (298 cm × 470,5 cm), que tenía medidas de cuadro «de concurso». Se trata, naturalmente, de *La carga* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, depositado en el Museu de la Garrotxa, Olot). Al igual que en los casos de las pinturas comentadas anteriormente, el gran lienzo de Casas tuvo como punto de partida unos hechos ciertos acaecidos en Barcelona y que conmocionaron la ciudad en el verano de 1899, que se identifican ahora por primera vez. Se trata de las cargas indiscriminadas contra la población iniciadas tras el mitin revisionista del proceso de Montjuïc, por el que se condenó sin garantías a los supuestos autores del ya mencionado atentado de la calle Canvis Nous en el año 1896. Una búsqueda exhaustiva en la prensa de la época confirma que, tras el mitin del domingo 2 de julio en el teatro Nuevo Retiro —donde intervinieron, entre otros, Pablo Iglesias y Alejandro Lerroux—, se produjeron los primeros altercados. Hacia las seis de la tarde, una turba de unos cuatrocientos muchachos se concentró en Pla de Palau para recorrer después parte de la ciudad, causando destrozos y acabando dispersados por una gran carga de guardias civiles a caballo en la plaza Urquinaona[43]. Los disturbios fueron ganando intensidad en los días siguientes, con rotura de cristales generalizada, cargas y detenciones. El día 6 de julio *El Diluvio* informaba de una «carga formidable, monumental, homérica» en la ronda de Sant Antoni, «una carga de caballería que ni la de Ney en Waterloo» donde los guardias civiles y policías «la emprendieron no con los alborotadores precisamente, sino con pacíficos transeúntes, con ancianos, mujeres y niños. Hubo verdadero ensañamiento en el atacar»[44]. Durante el resto del mes la tensión fue decayendo poco a poco, aunque el día 31 de julio, tras haberse suspendido una actuación del Orfeó Catalá para honrar al alcalde, doctor Bartomeu Robert, una multitud se reunió en la plaza de la Constitució (actual plaza de Sant Jaume) para dar vivas a Catalunya y al alcalde. Cuando la manifestación se trasladó hacia la rambla por la calle de Ferran, los policías mandados por el gobernador civil «arremetieron con sus sables desenvainados y sus gruesos garrotes contra la muchedumbre pacífica e indefensa, del modo más miserable, más canalla y más vil que se conoce. Aquello fue una brutalidad sin nombre, una salvajada inconcebible, un verdadero y cobarde crimen», según otra crónica de *El Diluvio*[45]. Esta última carga fue objeto de ilustraciones de denuncia en *L'Esquella de la Torratxa*[46] y en *La Campana de Gràcia*[47], y el propio Casas la dibujó en una carta sin fecha dirigida a su madre, que indicaba en una nota: «Barcelona. Calle Fernando VII»[48]. En la misma carta decía el pintor: «Yo trabajo mucho a pesar del calor, aprovechando las primeras horas de la mañana, pues al llegar a las 11 poco más o menos es materialmente imposible sostener la paleta». Otras dos cartas fechables en agosto de 1899 e ilustradas con autorretratos y figuras de guardias civiles muestran a Casas ya inmerso en los trabajos previos para su gran cuadro (figura 5), mientras que en una última, también sin fecha pero donde menciona una comida por su santo —Sant Ramon, 31 de agosto—, escribió: «El cuadro va adelantando, ahora trabajo en el cuartel de la Guardia Civil y en cuanto tenga los estudios hechos, que son bastante complicados, será cuestión de poco tiempo»[49].

A pesar de que no han podido localizarse noticias de cargas de caballería en Pla de Palau durante ese verano de 1899, este fue indudablemente el lugar elegido por Casas para desarrollar la idea de su cuadro, basada en unos incidentes acaecidos en varios puntos de la ciudad que habían provocado la indignación general de

Figura 6.
J. V., *Plaza Palacio desde La Barceloneta* (n.º 26), tarjeta postal, 9 cm × 13,5 cm, circulada en 1909. Colección del autor. / Ramon Casas, *La carga*, óleo sobre lienzo, 298 cm × 470,5 cm, 1899-1903. MNCARS, depositado en Museu de la Garrotxa, Olot.

los barceloneses[50] (figura 6). Así, el pintor realizó primeramente un dibujo y varios estudios al óleo de la plaza[51], mientras en el cuadro final forzó la perspectiva con el fin de otorgarle una mayor sensación de amplitud a la escena sin alterar demasiado el perfil urbano de la ciudad. Curiosamente, esta moderada modificación del espacio real llevó a Utrillo —en un exceso de celo ampliamente compartido— a considerar el lugar como «imaginari, encara que resulta barceloní, per ser fets els estudis per les vores de la plassa de Palacio»[52].

En el perfil urbano representado por Casas se distinguen, a la izquierda, el tejado de la Llotja de Mar y las dos torres campanario de la catedral de Barcelona; en el centro, la imponente iglesia de Santa Maria del Mar perfectamente descrita, y, en el lado derecho, varios edificios —algunos inventados— y tres chimeneas que serían añadidas para hacer alusión a la presencia de obreros entre

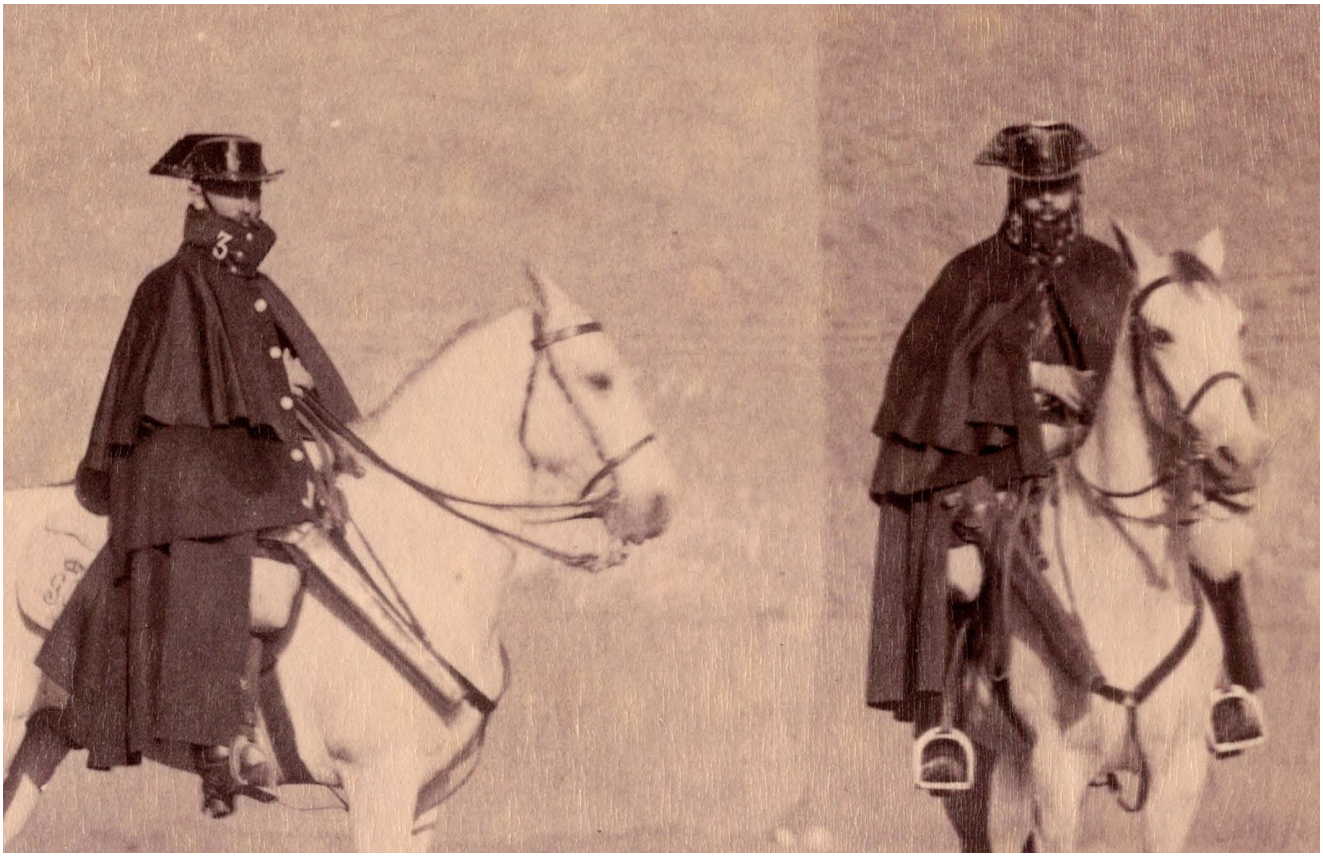


Figura 7.
Antoni Esplugas, *Dos guardias civiles a caballo en un patio* (detalle), papel a la albúmina, 16 cm × 21 cm, c. 1899. Colección del autor.

la multitud. La gran explanada de tierra donde sucede la acción también era real, si bien el pintor suprimió parte del arbolado para que no entorpeciera la visión de conjunto. Además, tal como había hecho en el caso de *Garrote vil*, el artista decidió modificar la estación del año en la que transcurría la escena, trasladándola del verano al otoño, y reflejar así una atmósfera decaída, más apropiada para la crudeza que quería representar.

Tras realizar los estudios del espacio, Casas se desplazaría, entre agosto y septiembre de 1899, al cuartel de la Guardia Civil de caballería, situado en Travessera de Gràcia, para hacer los estudios de los personajes uniformados y de los caballos. Se conserva uno del guardia civil del caballo blanco situado en segundo término a la derecha[53], aunque con seguridad el pintor realizaría más estudios, «bastante complicados», atendiendo a la carta citada anteriormente. La dificultad estaría asociada a la complejidad para captar el movimiento de los distintos elementos, pero también a la indumentaria elegida, ya que los guardias civiles visten traje de invierno —capa incluida—, aunque posaran para el pintor en pleno verano. Proveniente del taller del ya mencionado Antoni Esplugas, que en esas mismas fechas retrató al artista (figura 1), ha podido localizarse una fotografía de dos guardias civiles a caballo que pudo ser utilizada como referencia para el cuadro (figura 7).

Los uniformes son idénticos y llevan el mismo número 3 bordado en el cuello, lo que identificaría a estos guardias civiles de prominentes bigotes como miembros del mismo batallón representado en *La carga*. En cuanto al hombre caído a los pies del caballo, existe un testimonio según el cual se trataría de un popular personaje llamado Noi de Tona que posó para Casas en su taller[54]. En *Pèl & Ploma* se publicó, el 9 de diciembre de 1899, un dibujo de este mismo hombre caído junto a un tranvía y con la críptica leyenda: «Si no l'aguanto». Su fecha de publicación sugiere que se trataría de un apunte de trabajo para el cuadro que fue reaprovechado como ilustración para la revista[55].

Haciendo uso de los numerosos estudios preparatorios, el pintor trabajó, entre los meses de septiembre y diciembre de 1899, en el gran lienzo desde la comodidad de su taller situado en el Passeig de Gràcia, aunque con bastante premura, pues quería llegar a tiempo a presentarlo a la exposición universal del año siguiente en París. Sobre este asunto escribió profusamente su amigo y socio Miquel Utrillo en *Pèl & Ploma* —cuya redacción se encontraba en el mismo taller—, na-

Figura 8.
Ramon Casas, *Estudi del natural* (detalle), portada del *Pèl & Ploma* núm. 25 (1899) / Radiografía de *La carga* (detalle), realizada en el Instituto de Conservación y Restauración de obras de Arte, Madrid, 1977 / *La carga* (detalle), 1899-1903. MNCARS, depositado en el Museu de la Garrotxa, Olot.

rrando paso a paso las dificultades burocráticas y logísticas de Casas y otros pintores para lograr participar en el evento. Aunque poco después el mismo Utrillo afirmó que *La carga* «fou refusada per la nostra comissió, en l'exposició universal de París de 1900»[56], lo cierto es que fue el pintor quien abandonó el proceso de presentación tras haber pretendido concurrir —con ánimo de alargar al máximo los plazos— como artista residente en París y no en Barcelona. Un último adelanto en las fechas de la selección hizo inviable trasladar a París el enorme lienzo, que estaba aún sin terminar y con el óleo fresco a principios de diciembre de 1899[57]. Aún a pesar de la decepción que le supuso el contratiempo, Casas decidió presentar a la exposición dos de sus retratos más celebrados, que ya habían sido expuestos en París en los salones de 1889 y 1891: el de su hermana Elisa Casas (colección particular) y el de Erik Satie (Northwestern University), por los que fue premiado con una medalla de plata[58].

Todo parece indicar que Casas dejó en suspenso el cuadro de *La carga* a finales de 1899, mientras esperaba una oportunidad propicia para presentarlo en un certamen de prestigio. En privado lo conocerían sus amigos, incluido el crítico Raimon Casellas, que, en un artículo sobre la exposición de Casas en la Sala Parés del año 1900, se refirió a su capacidad para tocar «totas las teclas de la pintura», incluidas las turbas «fugint de las cargas de la cavallería»[59]. En cualquier caso, resulta ciertamente extraño que el pintor esperara hasta 1903 para presentar su cuadro en el Salon de la Societé Nationale des Beaux-Arts de París (conocido como Salon du Champ-de-Mars). Al parecer, su primera idea fue enviarlo al Salon de 1900, que no llegó a celebrarse[60], existiendo la posibilidad de que otros compromisos interpuestos, como el importante encargo para decorar el Salón Fumador del Cercle del Liceu hacia 1901-1902, le impidieran retomar *La carga* hasta 1903, que es el año que consignó junto a su firma. En el certamen parisino la obra figuró con el título exclamativo *Barcelone, 1902!!*, que hacía referencia a los incidentes registrados en la ciudad durante la gran huelga general de febrero de ese año, y no a las cargas que originaron el asunto del cuadro en el verano de 1899. Resultando evidente que el nuevo título fue un ardid para insuflarle actualidad a la obra y dotarla a su vez de un contexto reconocible para el público parisino, lo cierto es que existen motivos para pensar que la pintura fue efectivamente completada en el año 1903 tras experimentar algunas modificaciones. Uno de ellos es la portada del *Pèl & Ploma* de 18 de noviembre de 1899, donde la figura del guardia civil principal aparece con la cabeza hacia delante en una pose diferente a la utilizada en el cuadro final, mientras la posición del caballo permanece inalterada[61]. Según la leyenda que acompaña esta ilustración, se trataría de un «Estudi del natural», probablemente al óleo, del que nunca más se han tenido noticias. Nada tendría de excepcional que, tras realizar este estudio, Casas hubiera cambiado la posición de la figura en el cuadro definitivo, pero, inesperadamente, las radiografías realizadas al cuadro durante su restauración en 1977 revelaron que la cabeza del guardia civil situado en primer término estaba repintada sobre una anterior cuya silueta se corresponde a la perfección con la que aparece en la portada del *Pèl & Ploma*[62] (figura 8). La misma restauración descubrió que se habían modificado también la mano de este guardia civil y una de las patas del caballo[63]. Tanto las radiografías como el relieve de las pinceladas de la pintura subyacente muestran que estas modificaciones fueron realizadas cuando el óleo de la primera versión estaba completamente seco, lo que apun-

taría a una realización en dos fases, la primera con seguridad en 1899 y la segunda probablemente en el año 1903[64].

En cuanto al resultado de los cambios, la nueva posición del guardia civil vino a reducir la sensación de inminente atropello del hombre a los pies del caballo. Si la primera cabeza del guardia avanzaba decidida y con la mirada al frente, la segunda se yergue y baja la mirada, como consciente del peligro de un avance incontrolado. Desafortunadamente se desconocen las causas concretas que llevaron a Casas a rebajar algunos grados el tono de tensión de la escena, pero sí puede reconocerse en el hecho una pauta de comportamiento seguida por el artista en otras ocasiones, siempre con el ánimo de evitar que el mensaje de sus propuestas resultara demasiado evidente para el espectador. Uno de estos cambios es el ya referido de la explosión de la bomba en la procesión del Corpus, que aparece en los bocetos preliminares y desaparece en el cuadro final. Otro, más cercano en el *modus operandi*, es el relativo al famoso retrato de su modelo —y posterior esposa— Júlia Peraire, *La Sargantain* (Cercle del Liceu), que fue reproducido en la revista *Forma* con las dos manos asiendo con decisión su asiento mientras el cuadro estaba aún sin firmar[65]. En cambio, cuando se presentó al público en la V Exposición Internacional de Arte de Barcelona, celebrada en 1907, la mano izquierda de Júlia había desaparecido, al quedar cubierta por diferentes brochazos de color —sorprendentemente burdos— que suavizaron sutilmente la presencia impúdica de la modelo[66]. Por último, también el celebrado cuadro *Plein air* (Museu Nacional d'Art de Catalunya) experimentó un ligero cambio que ha pasado desapercibido, ya que solo puede observarse a través de la reflectografía infrarroja. En una primera versión de la pintura, la dama sentada había dejado caer la servilleta que tenía en el regazo, quizá al advertir la presencia del personaje del fondo[67]. El gesto, pueril pero muy evidente para el espectador, fue descartado por Casas, que en la versión final repintó la falda y el suelo y colocó la servilleta en el regazo de la dama, que quedó más recompuesta. Todos estos cambios, aunque pequeños, nos descubren a un Casas meticuloso y preocupado por controlar los matices asociados al mensaje que debían transmitir sus obras. Además, en el caso de *La carga* invitan a pensar que el artista no quedó convencido con el resultado de su cuadro en el año 1899, y que por ello aguardó tres años para terminarlo a su gusto antes de presentarlo en público.

En el Salon du Champ-de-Mars de 1903 Casas obtuvo el prestigioso título de *Sociétaire*, que era el más alto galardón del certamen y que le fue concedido por un jurado que presidía su antiguo maestro Carolus-Duran. A pesar de las críticas mayoritariamente favorables recibidas en prensa, el asunto del jurado creó suspicacias en artistas como Hermenegildo Anglada-Camarasa (1871-1951) —que había sido galardonado con la misma distinción el año anterior—, quien se quejó por carta a su amigo Pere Llort de la «merde de clan» que había otorgado el título de *Sociétaire* al «genio» Casas solo por ser alumno de Carolus-Duran[68]. Regresado el cuadro a Barcelona, el pintor decidió exponerlo en su taller, que abrió al público en marzo de 1904 con motivo de la aparición de la revista *Forma*, sucesora de *Pèl & Ploma*[69]. Inmediatamente después viajó a Madrid para participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes, donde obtuvo una primera medalla de un jurado presidido por Joaquín Sorolla (1863-1923), galardón que suponía además la adquisición del cuadro para el Museo de Arte Moderno por un precio de 5.000 pesetas[70]. *La carga* se instaló primeramente en la sala VII de este extinto museo, que se ubicaba en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, situado en el paseo de Recoletos en Madrid[71], y hacia 1907 fue trasladado a la sala VIII[72]. En la sala V se exponía ya el cuadro *Garrote vil*, que fue adquirido por 1.500 pesetas en 1895, a pesar de no haber obtenido recompensa alguna por el jurado en la nacional de ese año[73]. En esta época, el Museo de Arte Moderno tenía una museografía arcaica con cuadros a dos y tres alturas, y, por una fotografía de Mariano Moreno (1865-1925)[74], sabemos que en la sala VIII, donde llegaron a exponerse hasta 45 pinturas[75], *La carga* estaba situada en la parte baja —la mejor ubicación posible—, teniendo justo encima otro cuadro de grandes dimensiones, *Burlado y vencido*, de Alejandro Saint-Aubin (1857-1916)[76].

En marzo de 1917 el escultor Mariano Benlliure (1862-1947) accedió a la dirección del Museo de Arte Moderno con el ánimo de someterlo a «una transformación verdaderamente radical [...] Desaparecerán muchas de las obras actuales, dejando, sin que especifiquemos cuáles todavía, las verdaderamente representativas de cada época»[77]. Con este fin, el museo cerró sus puertas el 3 de septiembre de 1917 para reformar sus salas, que abrieron de nuevo el 9 de octubre de 1919, con una disposición de obras más racional —a una sola altura— que conllevó una reducción sustancial del número de piezas expuestas. En este montaje desapareció de las salas *La carga*, mientras se mantuvo *Garrote vil*. El patronato del museo había decidido abordar el problema de los cuadros relegados al almacén en su reunión del 5 de septiembre de 1919, aprobando distribuir entre los museos provinciales una importante remesa de 55 obras que incluía pinturas de gran formato de Fillol, Domingo Marqués, Garnelo, Alejo Vera, Hidalgo de Caviedes o Moreno Carbonero[78]. Aprovechando la coyuntura propicia para la concesión de depósitos, ese mismo día 5 de sep-

Figura 9.
Santos M. Mateos, *«La carga» en el Museu de la Garrotxa*, imagen digital, 2020. Cortesía del fotógrafo.

tiembre el escultor olotense y miembro del patronato, Miquel Blay (1866-1936), escribió al alcalde de su pueblo para pedirle que a la mayor brevedad posible enviara al Museo de Arte Moderno una petición genérica de obras, asegurándole que «ya está de antemano concedida», pues a propuesta suya serían depositadas *La carga*, de Casas; *Las ninfas del ocaso*, de Joan Brull, y seis orlas dibujadas por Josep Pascó. El día 18 de septiembre se cursó la petición desde Olot y las obras fueron cedidas en depósito al Museo-Biblioteca de Olot por Real Orden de 17 de diciembre de 1919[79].

Tras una permanencia ininterrumpida de 55 años en Olot, entre 1975 y 1992 *La carga* fue prestada a cuatro grandes exposiciones en Madrid y Barcelona, que llevaron consigo un redescubrimiento de la pintura de Casas a un público amplio en los años de la Transición e inmediatamente posteriores[80]. Una vez clausurada la última de ellas, «La pintura de historia del siglo XIX en España», celebrada en las salas del antiguo MEAC en la Ciudad Universitaria de Madrid, los responsables del Museo del Prado —que tenía adscrita en ese momento la obra a sus colecciones tras la desaparición del Museo de Arte Moderno— no devolvieron la pintura y pretendieron incorporarla a su exposición permanente en el Casón del Buen Retiro, ofreciendo en su lugar al Museu de la Garrotxa el depósito de *El último día de Numancia*, de Ramon Martí i Alsina (1826-1894)[81]. Sin embargo, al tratar esta cuestión en su reunión del 17 de febrero de 1993, el patronato del Museo del Prado acordó que la obra se devolviera a Olot cumpliendo la orden ministerial que había levantado temporalmente su depósito, y que el levantamiento definitivo se estudiara más adelante «como acto administrativo independiente, enmarcado en un nuevo plan general de depósitos»[82]. Este retraso en la devolución, que se alargó hasta el 2 de junio de 1993, creó unas suspicacias que a la postre han provocado que *La carga* no haya vuelto a abandonar el Museu de la Garrotxa. En 1997, cuando la adscripción de la obra había pasado del Museo del Prado al Reina Sofía[83], el patronato de este último museo solicitó a Olot levantar su depósito de forma temporal durante seis meses para que la pintura fuera expuesta en Madrid. Tras diversas negociaciones y cuando ya se había alcanzado un acuerdo, un informe de los técnicos de la Generalitat que desaconsejaba el traslado de la tela y diferentes presiones políticas en forma de preguntas parlamentarias al Gobierno hicieron que el traslado no se consumara[84]. El cuadro fue nuevamente reclamado en 2001 para participar en la antológica de Ramon Casas en el MNAC de Barcelona y llegó

Figura 10.
Autoría desconocida, *Entierro de Raimon Casellas*, papel a la gelatina, 4 cm × 6 cm, 1910. Biblioteca Santiago Rusiñol, Sitges. / Ramon Casas, *El entierro de Casellas*, óleo sobre lienzo, 36,5 cm × 48,5 cm, 1910. Colección particular.

a figurar con ficha propia en su catálogo impreso, pero finalmente no fue prestado[85]; y tampoco ha podido figurar en la reciente exposición «Arte y transformaciones sociales en España. 1885-1910» (Museo Nacional del Prado, 2024), cuya presencia hubiera contribuido a reforzar el merecido protagonismo de Ramon Casas en el ámbito de la pintura social. Desde el Museu de la Garrotxa se escudan en que, debido a su tamaño, el cuadro no puede salir del edificio sin que se acometan diversas obras para abrir un hueco por donde poder hacerlo. Esta dificultad —que no supuso ningún problema insalvable para prestarlo en 1982, 1983 y 1992 (tras su primera salida regresó enrollado en 1977)— hace evidente una cuestión relevante: la pertinencia de que esta obra maestra de la pintura social se exponga en un espacio no apropiado para albergarla, encajonado en una pared demasiado pequeña para su tamaño, a ras del suelo y con la parte superior del marco rozando las vigas del techo (figura 9).

Otras obras de temática social

Los triunfos obtenidos por *La carga* supusieron para Casas alcanzar el estatus de maestro indiscutible, tanto en París como en Madrid. Una vez lograda esta meta, el pintor se centró nuevamente en la figura femenina, en el retrato, y en menor medida en el paisaje, regresando de manera muy esporádica a la temática social. Hacia 1910 pintó por encargo de Charles Deering —para su hermanastro, James Deering— una segunda versión del cuadro de *La carga* (colección particular), que en esta ocasión se ambientaba en la plaza mayor de Vic[86]. La existencia de una fotografía de Casas realizando un estudio del natural de la plaza vacía indica que los procesos creativos del pintor se repitieron a lo largo de su carrera, combinando la pintura *au plein air* para los bocetos, con el trabajo posterior en el taller[87]. También en 1910 Casas realizó un pequeño óleo representando el *Entierro de Raimon Casellas* (colección particular), que se había suicidado de un disparo sobre las vías del tren, siendo arrollado a continuación por un convoy. En contraste con tan horrible suceso —que el pintor conoció de primera mano, porque fue uno de los amigos que fue a recoger el cadáver a las vías[88]—, Casas le dedicó una obra delicadísima, pintada a la grisalla, que incluía su retrato y el de los amigos que acudieron al sepelio. La pequeña pintura estaba basada en unas fotografías de poca calidad tomadas en el cementerio (figura 10) y fue realizada posiblemente por encargo de *La Veu de Catalunya*, que reprodujo la «impresión» de Casas en su edición del 10 de noviembre de 1910[89].

Por su trascendencia pública, conviene detenerse finalmente en el cartel de *La tuberculosi amenaça la vida i la riquesa de Catalunya*, realizado en marzo de 1921 por encargo de la Mancomunitat de Catalunya para la inauguración del Servei d'Assistència Social dels Tuberculosos. La localización de la fecha exacta de la edición del cartel, que fue ampliamente divulgado, permite también identificar mejor su iconografía. La figura principal es la modelo Júlia Peraire, con quien Casas formalizaría su matrimonio un año después, y que representa a «una matrona forta, compassiva, bella i serena»[90] que acoge entre sus brazos a dos niñas, probablemente enfermas, sobre un fondo fabril indeterminado. El dibujo, realizado a la sanguina, muestra de nuevo la delicadeza y la elegancia con la que Casas trató la temática social.

El compromiso político de Ramon Casas

El 30 de mayo de 1899 se publicó en *Las Noticias* un artículo titulado significativamente «Cataluña Intelectual. Ramón Casas», donde el periodista José de Cuéllar alababa al pintor como la más legítima gloria de Cataluña por hacer la revolución mediante la «propaganda de mayor eficacia […] la que se "practica" por medio del dibujo, del color, porque es la que entra más en los sentidos, la que más directamente impresiona». Probablemente abrumado ante estas consideraciones —en un principio Casas simuló no haber entendido al periodista—, el artista respondió finalmente: «Yo de esas cosas políticas no sé nada, ni me meto en nada. Mis cuadros no son cuadros de tendencia. Vamos, tanto es así, que cuando pinto no me acuerdo de nada de Cataluña ni del resto de España, por supuesto. Pinto por pintar, porque me gusta, sin más objetivo ni finalidad que satisfacerme a mí mismo»[91]. Este testimonio de Casas, que ha servido para sostener su pretendida «apatía política»[92], reflejaría en cualquier caso dos rasgos principales de su personalidad: una ausencia de vanidad, también mencionada en el artículo, y un pensamiento propio no subordinado a su entorno vital. A estos dos podría añadirse la tendencia ya comentada de reservarse habitualmente la opinión cuando se encontraba en público y, por último, que Casas fue en ocasiones una persona contradictoria.

Aunque en la obra del pintor anterior al cambio de siglo pueden encontrarse intereses relacionados con lo social —como la representación de los ambientes decadentes de Montmartre o de aquellos acontecimientos que conmocionaron a la sociedad barcelonesa en los últimos años del siglo XIX—, el acercamiento de Casas a la política activa parece haberse producido de forma paulatina a partir del año 1900. Todavía el 16 de diciembre de 1899, *Pèl & Ploma* publicó los primeros dibujos de Casas que retrataban a figuras políticas: Albert Rusiñol —hermano de su íntimo amigo Santiago Rusiñol— y Frederic Rahola. Los dos acababan de cesar como diputados a Cortes y ejercían como presidente y secretario de la asociación empresarial Foment del Treball. Utrillo, que escribió el comentario a los dibujos en primera persona del plural, acababa por desearles que continuaran acercándose a las aficiones artísticas, ya que tanto él como Casas «moltes vegades n'havem tingut semblants a les d'ells, fins al punt que amb en Rahola i l'Albert Rusiñol haviem festejat els mateixos ideals»[93]. Ambos personajes fueron en los años siguientes dirigentes destacados de la Lliga Regionalista, un partido conservador y catalanista que, a su vez, defendía la vigencia de la monarquía. De forma análoga, el pintor parece haber tenido durante esos años una simpatía por la figura de Alfonso XIII, a quien hizo en 1904 el *Retrato ecuestre* (Patrimonio Nacional) y a quien regaló, con motivo de su boda en 1906, un dibujo de su modelo, Júlia Peraire, que formó parte del *Álbum de pintores catalanes dedicado a S. M. el Rey Alfonso XIII por los monárquicos de Barcelona* (Biblioteca del Palacio Real). Este acercamiento de Casas a la monarquía y su traslado a Madrid en 1904 provocaron la crítica de la revista catalanista *Joventut*, para quien el pintor «quan no sols prometía, sinó que feya, no se'n anava pas cap a Castella: hi va ara que vol fer el retrat del rey. Ja no es pas un artista català que se'n va: es un senyor que dibuixa y fa quadros tan dolents com el de *La carga*»[94]. Resulta evidente que la posición política del pintor sobre la monarquía influyó en la crítica de *Joventut*, para quien Casas había pasado de «prometer» y «hacer», a solo «hacer» cuadros malos.

En mayo de 1906 se celebraron en Barcelona las denominadas Festes de la Solidaritat Catalana, el movimiento unitario que agrupaba en la causa catalanista a un buen número de partidos políticos de distintas ideologías de cara a los comicios del año siguiente. Para esta celebración, Miquel Utrillo organizó en la sede de la Lliga Regionalista una exposición colectiva de arte que se abría precisamente con una selección de dibujos al carboncillo de personalidades de Cataluña realizados por Casas[95]. En una de las actividades organizadas durante las fiestas, Utrillo y Casas participaron en una excursión automovilística a Vilanova i la Geltrú y Sitges en homenaje a varios de los diputados y senadores adheridos a la coalición[96]. La implicación de Casas durante la campaña electoral del año siguiente fue aún mayor. *El Poble Català* informaba, el día 8 de abril de 1907, de la llegada a Barcelona de Nicolás Salmerón, líder de Solidaritat Catalana, montado en el automóvil de Ramon Casas, que había conducido desde Les Borges Blanques, donde el primero había dado un mitin[97]. El día 11, Casas acompañó con su automóvil a otro candidato, Amadeu Hurtado, por distintas poblaciones cercanas a Terrassa[98], y de nuevo, en los días siguientes, a Salmerón, para nuevos actos en El Vendrell, Valls, Lleida, Balaguer, Tàrrega e Igualada[99]. El 17 de abril, día del atentado de Hostafrancs en que resultó herido de bala Francesc Cambó —líder de la Lliga Regionalista y candidato de Solidaritat Catalana—, Casas fue rápidamente con su automóvil en busca del doctor Raventós, que atendió al herido[100]. Finalmente, en las elecciones celebradas el día 21 de abril de 1907 la coalición obtuvo un gran triunfo, obteniendo 41 de los 44 escaños en liza en Cataluña para las Cortes Generales.

Según un suelto de *El Noticiero Universal*, el 17 de diciembre de 1907, Utrillo y Casas dieron un nuevo paso en su implicación política, ingresando como socios en la sede del Centre Nacio-

nalista Republicà (CNR) del Passeig de Gràcia, un grupo político autonomista y de izquierdas fundado por disidentes de la Lliga Regionalista[101]. Como su nombre indica, el partido abogaba por la forma de gobierno republicana, siendo por tanto antimonárquico. Pese a ello, Casas aceptó hacia 1908 el encargo de retratar nuevamente al rey Alfonso XIII con el hábito del toisón de oro para decorar el Palacio de Justicia de Barcelona[102]. Además, ese mismo año decidió donar un conjunto de doscientos retratos al carboncillo al Museo de Arte Moderno de Barcelona, aunque la entrega no se hizo efectiva hasta el año siguiente. Como ya apuntó Cristina Mendoza, entre los realizados en la última etapa de producción de la serie, de 1905 a 1907, «es muy interesante observar que la mayoría de ellos pertenecen al ámbito de la política»[103], aunque no se diera entonces explicación al porqué de este interés enfocado en los miembros de Solidaritat Catalana y del Centre Nacionalista Republicà: Alomar, Bastardas, Calvet, Cambó, Carner, Casas-Carbó, Domènech i Montaner, Duran i Ventosa, Garriga i Massó, Hurtado, Macià, Marial, Moles, Puig i Cadafalch, Pere Rahola, Frederic Rahola, Rodés, Salvatella, Vallès, Ventosa[104].

Durante su primer viaje a América, al que fue invitado por su amigo Charles Deering, Casas concedió en Nueva York una entrevista en abril de 1909 a *The Sun*, donde se mostró más expresivo —incluso atrevido— que en otras ocasiones. Tras manifestarse impresionado por las multitudes en los espectáculos de fútbol americano y de boxeo —que le atraían como temas para pintar—, el artista se sinceró cuando fue preguntado por su opinión acerca de la guerra, enfocando su respuesta desde un punto de vista más social que político: «It represents not the primitive man following out his own impulses in a natural, normal manner, but the man driven by another will than his own–which is quite a different matter». También sobre el asunto de los toros reconoció que, a pesar de su brutalidad, los glorificaba como espectáculo artístico, y que le suponían un alivio en un país invadido por los militares y los curas, sobre todo por estos últimos:

> If I were asked my frank opinion of the bullfights I should say that they were brutal affairs, absolutely without any reason at all for being, and that their continuance is demoralizing and degenerating in the extreme. As soon as I have relieved my conscience by confessing this I should state to you that I glory in them as an artist and that there is nothing in the world more inspiring than the masses of color, the action of the animals, the matadors, toreadors, picadors, the costumes of the spectators in festa array, and always action, action […] If it were not for the bullfights l wonder sometimes how I should be able to remain in my own country, which is a country overridden with soldiers and priests at present, particularly with priests, and I love better pretty women and prizefights and football games, and of course bullfights[105].

De regreso a Barcelona, resulta interesante que Casas no se decidiera a representar el acontecimiento de mayor relevancia sucedido en Barcelona en 1909, la Semana Trágica, que tuvo lugar entre el 26 de julio y el 2 de agosto de ese mismo año. Más tarde, en febrero de 1911, el pintor pasó a formar parte, como vocal, de la junta directiva del distrito tercero de la Unió Federal Nacionalista Republicana (UFNR), partido político constituido el año anterior por la unión de varias agrupaciones catalanistas de izquierdas, incluido el Centre Nacionalista Republicà al que ya pertenecía el artista[106]. Sin embargo, apenas dos meses después, en abril de 1911 varios diarios de Barcelona se hicieron eco de que Casas se proponía abandonar la política militante, aunque sin conocerse las causas de esta decisión[107]. *L'Esquella de la Torratxa* bromeó que quizá el motivo tuviera que ver con el espanto ante tantas siglas y el no encontrar más cabezas de políticos para retratar:

> Ens asseguren entrants al local que'l nostre gran pintor en Ramon Cases s'ha dat de baixa de la C. D. U. F. N. R. No pot ser. Un home tan consequent en les idees com ell, soci de tants anys y panys, no pot ser que s'hagi apartat ni de la C. D., ni de la F. R. Seria això, en cas de ser cert, que tantes lletres l'han espantat? Seria que, a les hores d'ara, ja ha retratat a tots els prohoms, y no troba més caps en la N. R.? […][108].

En cualquier caso, parece que el abandono de la UFNR no llegó a hacerse efectivo en ese momento, ya que Casas vuelve a aparecer como miembro de la comisión del distrito tercero en varios listados publicados por *El Poble Catalá*, órgano oficial del partido, entre agosto y octubre de ese año 1911, como también en septiembre de 1912[109]. Por lo demás, las noticias sobre el abandono de la política descubrirían al público, y también a los adversarios políticos de la UFNR, las inclinaciones políticas del pintor. Resulta así que el diario *La Veu de Catalunya*, órgano oficial de la Lliga Regionalista, publicó, en junio de ese mismo año 1911, una crítica feroz y desproporcionada sobre dos pinturas de Casas de su modelo Júlia, firmada por Joaquim Folch i Torres. El historiador se preguntaba y se respondía: «¿Es que en Casas pinta sols y ha pintat pera conquerir un prestigi? ¿A què atribuirem,

donchs, la escassíssima concorrencia del mestre? A rès més que a pura negligencia; a rès més que a manca d'entusiasme»[110]. Una vez revelada su implicación en la política, resulta sorprendente que, al año siguiente, su íntimo amigo Pompeu Gener escribiera que Casas, «siendo liberal en extremo, no ha querido nunca pertenecer al encasillado de ningún partido. Sus ideas le entusiasman, pero la política le repugna. Se descubre ante la bandera de la democracia, pero mira de reojo al abanderado». En el mismo artículo incluso llegó a citar unas palabras del pintor que quizá se correspondieran al momento en que pensó abandonar la militancia política: «Se necesita tener un alma de munición para subordinarse en el pensar, en el sentir, a una junta directiva. Eso de alegrarse o entristecerse, ya sea por orden del comité o de real orden, siempre me ha hecho suma gracia. Me parece propio de los que no tienen personalidad alguna»[111].

En los años siguientes no se encuentran más noticias de Casas como miembro de la UFNR, por lo que posiblemente se diera de baja del partido, quizá coincidiendo con el abandono general que siguió al acuerdo alcanzado con los lerrouxistas en el conocido como Pacto de Sant Gervasi de 1914. Con todo, su implicación política se mantuvo vigente, aunque siguiera otra dirección. En 1919, los redactores de *L'Esquella de la Torratxa* volvieron a bromear sobre Casas, que había llamado su atención mientras paseaba por las ramblas: «Duia a l'espatlla una magnífica escopeta. Com que no s'ha obert la caça encara, varem suposar que anava a apuntar-se uns quants trets en la "Colombófila". Aqueixos *sportmen* són terribles!...»[112]. El chiste apenas disimulado hacía alusión a la pertenencia de Casas al somatén (*sometent*), una organización paramilitar de carácter rural y larga tradición en Catalunya que se había implantado también en Barcelona ese año 1919 como respuesta a la creciente violencia y conflictividad laboral en la ciudad. Casas militaría en esta «guardia cívica» que supuestamente carecía de ideología y tampoco hacía distinción entre clases sociales —aunque sin duda defendía las posiciones conservadoras de la patronal— al menos hasta 1923, poniendo además su automóvil a disposición del somatén de Sant Gervasi, el distrito donde residía[113].

Según Alberto del Castillo, el pintor se vería influenciado en sus últimos años por el republicanismo de la familia de su esposa, Júlia Peraire[114] (figura 11). Aún sin nombrarla, se refería a la militancia en Esquerra Republicana de Catalunya —partido fundado en 1931— de su cuñado Jaume Serra i Húnter, que era rector de la Universidad de Barcelona y estaba casado con Lluciana Peraire, una hermana de Júlia. Según los periódicos, Serra i Húnter tuvo un papel destacado durante el entierro de Casas —que falleció el 29 de febrero de 1932—, al que acudieron también el presidente de la Generalitat, Francesc Macià; el gobernador civil, Joan Moles, y el alcalde, Jaume Aiguadé[115]. Finalmente, y para completar este recorrido, resulta muy oportuno citar un artículo de Frederica Montseny publicado el primer Primero de Mayo tras la instauración de la Segunda República en 1931, donde, acompañando una fotografía de *La carga*, se realizaba una breve reseña sobre el pensamiento político, algo contradictorio, del pintor:

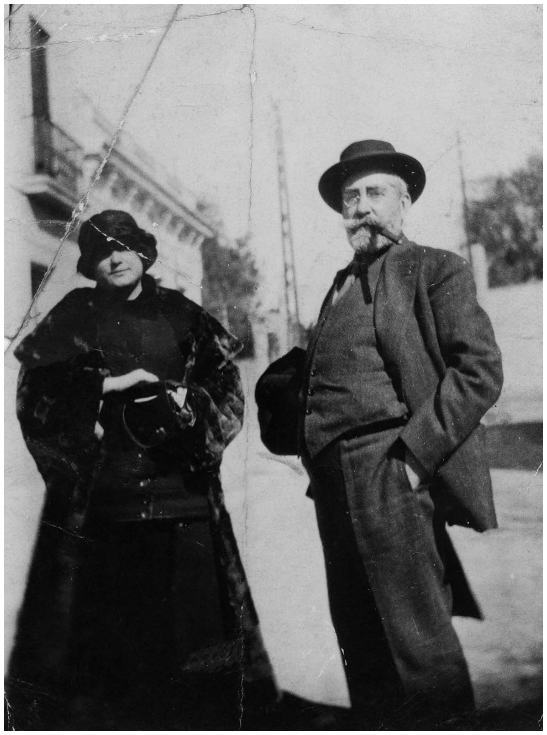


Figura 11.
Autoría desconocida, *Júlia Peraire y Ramon Casas en el barrio de Sant Gervasi*, c. 1925. Colección particular.

> [...] Tiene esta estampa de Casas, el pintor radical de antaño, más tarde cabo del somatén y hoy seguramente republicano —evolución más o menos lógica, dentro de la arbitrariedad, la contradicción y la miseria moral de la sociedad presente— tiene, repito, la obra de Casas, un puro perfil de drama social, aún en este día de hoy pleno de sugerencias[116].

Conclusiones

El hallazgo de múltiples fuentes que demuestran la implicación de Casas en la política a partir de la década de 1900 viene a contradecir la imagen estereotipada de un pintor burgués que habría vivido una existencia dedicada exclusivamente al arte y a los placeres mundanos. Ha sido bajo este prisma —construido durante los años del franquis-

mo y asumido después como cierto— que se ha interpretado toda su producción, especialmente aquella dedicada a la figura femenina en todas sus variantes, pero también la del ámbito social. La ocultación de las ideas políticas del pintor por sus primeros biógrafos, y particularmente su militancia en partidos catalanistas de izquierdas a partir de 1907, pudo obedecer a una estrategia destinada a salvaguardar su figura durante la dictadura franquista. Este objetivo —de ser real— se habría cumplido ampliamente, pues la memoria del pintor no sufrió purga alguna, pero por el camino su obra más comprometida ha acabado siendo interpretada en épocas más recientes desde subterfugios que vaciaban parcialmente su significado. Por lo demás, conocida ahora su implicación política y revisadas algunas de sus manifestaciones recogidas en prensa, puede asumirse que sus obras de temática social realizadas desde mediados de la década de 1890 también habrían respondido a un interés comprometido y legítimo, más allá de sus innegables cualidades artísticas.

El singular tono de frialdad adoptado por Casas en muchas de sus pinturas de tema social también ha contribuido a interpretar su significado desde esa distancia. Con todo, un examen atento del proceso creativo del pintor demuestra que sus obras responden siempre a una idea construida previamente, y no a una representación literal o «fotográfica» de un acontecimiento. Los cambios y arrepentimientos detectados indican una preocupación del artista por huir del mensaje evidente, dejando —desde una ambigüedad controlada meticulosamente— que sea el público quien interprete su significado tras un examen atento de la obra. Ocurre así en *Garrote vil*, donde el espectador ha de atravesar la atmósfera invernal y la multitud para descubrir que el verdugo, Nicomedes Méndez, se encuentra girando la manivela chirriante del garrote, y solo en ese momento sienta quizá un escalofrío que le saque de la aparente sensación de indiferencia. También *Corpus. Salida de la procesión de Santa Maria* encierra, bajo su apariencia festiva y colorida, una tragedia en una capa subyacente que hace al espectador cómplice del artista desde un punto de vista absolutamente moderno, casi conceptual. En cuanto a *La carga*, la identificación del hecho causal —los disturbios tras el mitin revisionista del proceso de Montjuïc— vuelve a poner de manifiesto un proceso creativo que construye sobre el lienzo un concepto primigenio basado en un hecho real, que se adapta después a un espacio y a unos personajes.

Sobre el uso que dio Casas a la fotografía, cabe destacar que esta aparece en casi todos sus proyectos de pintura social como herramienta de trabajo preparatorio, al mismo nivel que los dibujos, estudios y bocetos. Tomada siempre como referencia sin ser copiada de forma literal, tuvo especial relevancia en el caso del *Embarque de tropas*, un cuadro que quedó solo abocetado y que por tanto no puede considerarse como una obra finalizada. A la relación ya conocida del pintor con Adolf Mas y con Francesc Serra, que fotografiaron a Casas en su taller del Passeig de Gràcia y realizaron para él diversos trabajos[117], cabría resaltar ahora la de Antoni Esplugas, que también retrató a Casas hacia 1900[118] y es el autor de algunas fotografías que parecen haber servido como referencia para *Garrote vil* y *La carga*. Este último cuadro, de una potencia iconográfica innegable, es el que mejor ha resistido fuera del ámbito académico las interpretaciones que discutían su sentido de denuncia, manteniendo a través de las generaciones, y aún hoy día[119], el poder evocador de la lucha social y su represión.

La ausencia de un epistolario amplio o de otras fuentes documentales primarias que ayudaran a reconstruir la personalidad del pintor, ya de por sí taciturno, ha supuesto una dificultad importante a la hora de interpretar sus intenciones artísticas. Las nuevas averiguaciones sobre su pensamiento político, en ocasiones contradictorio, vienen a rellenar ciertas lagunas acerca de un carácter más complejo de lo que se suponía, y ayudan también a entender ese interés recurrente por los acontecimientos contemporáneos plasmados en sus obras de «pintura social». Aunque fue *noi de bona família*, Casas siguió muy pronto sus impulsos personales y vivió al margen de las convenciones de su clase social, tanto en su etapa de bohemio en París como en la vida que eligió junto a su modelo Júlia Peraire i Ricarte (1888-1941) en Barcelona. Su encuentro hacia 1906 con esta joven vendedora de lotería callejera, de extracción humilde, y el inicio de su relación sentimental alrededor de 1909 coincide con los años de mayor implicación política del pintor, que conviviría con Júlia desde 1913 en una torre del barrio de Sant Gervasi sin contraer matrimonio con ella hasta el año 1922[120]. Estas decisiones vitales y su militancia política le granjearon indudablemente antipatías y enemistades que llegarían a plasmarse en críticas negativas sobre su trabajo como pintor. Al fin y al cabo, a Ramon Casas le tocó transitar una época convulsa en la que los conflictos políticos y sociales acabaron alcanzando todos los ámbitos de la vida pública, incluyendo su actividad artística.

1. F. Fontbona (1988), «Es pot parlar de pintura social en el cas de Ramon Casas?», en *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 79-92.

2. F. Fontbona (1988), «Es pot parlar de pintura social…», op. cit., p. 86. Para este historiador, la respuesta a la cuestión planteada sería por tanto negativa —o tal vez afirmativa con muchas reservas—, aunque recientemente ha señalado —sin cuestionar su adscripción al movimiento— que «Casas sin duda se sintió cómodo en el cultivo de la pintura social». Ver F. Fontbona (2024), «Lo social en el arte catalán del cambio del siglo xix al xx», en *Arte y transformaciones sociales en España 1885-1910*, Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 82.

3. A. Alcolea (1990), *Ramon Casas*, Sabadell, Ausa; C. Mendoza y M. Doñate (2001), *Ramon Casas: El pintor del modernismo*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; I. Coll (2002), *Ramon Casas: Una vida dedicada al arte. Catálogo razonado*, Murcia, De la Cierva Editores; G. Pinós (2016), *Ramon Casas: La vida moderna*, Barcelona, Museu del Modernisme, 2016; I. Domènech y F. Quílez (2016-2017), *Ramon Casas: La modernidad anhelada*, Sitges, Museu de Maricel, CaixaForum Madrid, 2017, CaixaForum Palma, 2017; G. Pinós (2018), *Ramon Casas: Catàleg complet*, volum i, Barcelona, Gothsland.

4. I. Domènech y F. Quílez (2016-2017), «La poética de la multitud: La superación de los convencionalismos historicistas», en *Ramon Casas: La modernidad anhelada*…, op. cit., p. 164.

5. J. Pla (1942), «Calendario sin fechas», *Destino*, 259, Barcelona, 4 de julio, p. 8, y J. Pla (1969), «Un conocido: Ramon Casas», *Destino*, 1655, Barcelona, 21 de junio, p. 60.

6. J. F. Ráfols (1949), *Ramón Casas, pintor*, Barcelona, Omega.

7. J. Folch i Torres (1957), «El xxv aniversario de la muerte del pintor Ramon Casas», *Destino*, 1063, 21 de diciembre, p. 80-81.

8. A. del Castillo (1958), «Ramón Casas y su época», en *Exposición Ramón Casas*, Palacio de la Virreina, Junta de Museos de Barcelona, p. 9-43.

9. A. del Castillo (1958), «Ramón Casas y su época»…, op. cit., p. 28.

10. Ibídem, p. 28 y 42.

11. J. M. Jordà (1931), *Ramon Casas: Pintor*, Barcelona, Llibreria Catalònia, p. 13-14.

12. E. Bornay (1992), *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*, Sabadell, Ausa, p. 16.

13. J. Folch i Torres (1957), «El xxv aniversario de la muerte…», op. cit., p. 81, citado en E. Bornay (1992), *Aproximación a Ramón Casas*…, op. cit., p. 16.

14. «Por aquellos años se repitió mucho que a pesar de sus largas estancias en París, ni Rusiñol ni Casas se dieron cuenta del impresionismo. Sin duda, es cierto». En J. Pla (1969), «Un conocido…», op. cit., p. 60. Unos años antes, para el mismo autor, la anécdota era «muy probable». J. Pla (1942), «Calendario sin fechas»…, op. cit., p. 8.

15. C. Mendoza, en *Ramon Casas: El pintor del modernisme*…, op. cit., 2001, p. 26; I. Coll (2002), *Ramon Casas*…, op. cit., doc. 29, p. 471. La carta original se conserva en el Fons Sala Parés del Arxiu del MNAC.

16. S. Rusiñol (1890), «Desde el Molino: El estudio de un puntillista», *La Vanguardia*, Barcelona, año x, 1684, 25 de diciembre, p. 4. En el original se lee por error «Gros» y «Sensat», en lugar de «Cross» y «Seurat».

17. Sobre este asunto, ver T. Llorens (2016-2017), «El naturalismo ecléctico y cambiante de Ramon Casas», en *Ramon Casas: La modernidad anhelada*…, op. cit., p. 30.

18. J. Pla (1942), «Calendario sin fechas», op. cit., p. 8.

19. G. Pinós (2018), «D'sportsman a motorman (part II)», en *Ramon Casas: Cataleg complet*…, op. cit., p. 163.

20. E. Bornay (1992), *Aproximación a Ramón Casas*…, op. cit., p. 20; A. Sánchez de Larragoiti (1959), *El pintor Ramón Casas*, Lisboa, Imprenta de Ramos, Afonso & Moita, p. 7.

21. J. Roca y Roca (1899), «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, Barcelona, año xix, 5924, 29 de octubre, p. 2.

22. La anécdota, en M. Utrillo (1932), «Mi Ramon Casas», *El Día Gráfico*, Barcelona, año xxi, 4818, 13 de marzo, p. 8. La copia del Greco, en I. Coll (2002), *Ramon Casas: Una vida dedicada al arte*…, op. cit., p. 475.

23. M. Sarmiento (1908), «Peligros», *La Almudaina*, Palma de Mallorca, año xxii, 8300, 29 de enero, portada. Según una frase atribuida a Francesc Cambó, recogida en el semanario de humor *Papitu*: «El [Café] Continental es el *sancta sanctorum* de la dreta, com la *Maison [dorée]* es el *refugium pecatorum* de l'esquerra» (*Papitu*, Barcelona, año ii, 7, 5 de enero de 1909, p. 108).

24. P. Baroja (1992), *Obras completas. Memorias*, tomo vii, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 902 y 908. Citado por E. Bornay (1992), *Aproximación a Ramón Casas*…, op. cit., p. 20.

25. M. Utrillo (1932), «Mi Ramon Casas»…, op. cit., p. 8.

26. M. Utrillo (1904), «La obra de Casas», *Forma*, Barcelona, vol. i, 8 y 9, p. 310-325.

27. I. Domènech y F. Quílez (2016-2017), «La poética de la multitud…», op. cit., p. 170, sostienen la tesis contraria, es decir, que Casas habría prescindido en este tipo de obras del trabajo en el taller.

28. I. Coll (2002), *Ramon Casas. Una vida dedicada al arte*…, op. cit., p. 78.

29. I. Coll (2001), «Els àmbits ciutadans com a escenaris d'una acció col·lectiva», en *Ramon Casas: El pintor del modernisme*…, op. cit., p. 46.

30. Ver declaraciones de Fontbona en el primer capítulo del programa *Odissees*, de TV3: «La càrrega de Ramon Casas», dirigido por Enric Calpena y emitido el 5

de diciembre de 2012. <https://www.ccma.cat/3cat/la-carrega-de-ramon-casas/video/4272010/> [Consulta: 30/06/2024].

31. Reproducidos en I. Coll (2002), *Ramon Casas: Una vida dedicada al arte*…, op. cit., 258, 259 y 342, y G. Pinós (2016), *Ramon Casas: La vida moderna*…, op. cit., p. 76.

32. «Cataleg de l'exposició dels originals que serveixen per a l'il·lustració del Pèl & Ploma […] i d'altres obres del matéis autor», en *Pèl & Ploma*, Barcelona, 50-52, 26 de mayo de 1900.

33. Esta circunstancia ya fue puesta de manifiesto por A. Alcolea (1990), *Ramon Casas*…, op. cit., p. 105.

34. Reproducida en I. Domènech y F. Quílez (2016-2017), *Ramon Casas: La modernidad anhelada*…, op. cit., p. 184.

35. MNAC, Barcelona, inv. 026920-D, 064880-D y 064881-D.

36. Ver «Cataleg de l'exposició dels originals…», op. cit., p. 4. Para el inventario de bienes, ver E. Cano (2018), «Júlia Peraire, 'bitlletaire' y musa de Ramon Casas», *Goya*, 362, p. 67.

37. *Internationale Kunst-Ausstellung Berlin 1896*, Berlín, Verlag von Rud. Schuster, p. 22 y 187.

38. I. Coll (2002), *Ramon Casas: Una vida dedicada al arte*…, op. cit., 284, p. 56 y 260.

39. Ver E. Cano (2022), «Puntualizaciones sobre el 'Embarque de tropas' de Ramon Casas», en *mots.tv*, 27 de julio, <https://motstv.blogspot.com/2022/07/puntualizaciones-sobre-el-embarque-de.html> [Consulta: 30/06/2024].

40. MNAC, 064880-D.

41. Reproducidos en I. Coll (2002), *Ramon Casas: Una vida dedicada al arte*…, op. cit., 340, 341 y 343.

42. Ver la crónica del suceso en *La Publicidad*, Barcelona, año xix, 6838, 8 de junio de 1896, p. 2.

43. *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año i, 182, 3 de julio de 1899, p. 2.

44. *El Diluvio*, Barcelona, 187, 6 de julio de 1899, p. 4.

45. *El Diluvio*, Barcelona, 213, 1 de agosto de 1899, p. 3. Ver también *La Publicidad*, año xxii, 7478, 1 de agosto de 1899, p. 2.

46. *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, año xxi, 1073, 4 de agosto de 1899, p. 504.

47. *La Campana de Gràcia: Any xxx Batallada 1.577*, 5 de agosto de 1899, portada.

48. Colección particular. Reproducida en G. Pinós (2018), *Ramon Casas: Cataleg complet*…, op. cit., p. 102.

49. Dos de estas cartas están dirigidas por Casas a su madre (colección Familia Codina) y están recogidas en I. Coll (2002), *Ramon Casas: Una vida dedicada al arte*…, op. cit., doc. 33 y 34, p. 472. Ver también G. Pinós (2016), *Ramon Casas: La vida moderna*…, op. cit., p. 80. La otra carta, con un autorretrato de Casas frente a un caballete y la escena de una carga al fondo, fue dirigida por Utrillo a una destinataria sin identificar y pertenece a la Generalitat de Catalunya, inv. 3141, que la tiene depositada en el Museu de la Garrotxa. Agradezco a Xevi Roura, técnico del museo, que me facilitara imágenes del manuscrito y parte de su transcripción, que se ofrece aquí de forma íntegra:

> Amiga y correligionaria: Casas, después de mucho manosear el papel, se decide a dibujar; como no escribirá ni una palabra, según su saludable costumbre, debo hacerlo yo, para certificar que el dibujo está hecho expresamente para Vd. Aprovecho la ocasión para desearle un felicísimo día, sintiendo no poder ver todas las maravillas que Vd nos dice. *Meine beste glückwünsche zu ihrem namenstage*. Suponemos que continúa Vd en el Hôtel Bellevue; le mandaremos también los *Pelos & Plumas* que no ha visto Vd. Estamos haciendo unas *épreuves d'amateur* a la altura de la *Secession*. Saludamos muy efusivamente, Utrillo y Casas. (Este borrón es de Casas.)

50. «[…] entre los que vinieron a protestar contra los brutales atropellos de anteanoche y de ayer tarde, figuraba gente de todas las categorías sociales, desde el obrero hasta el propietario e industrial. Nunca habíamos visto un movimiento de opinión tan unánime y tan decidido» (*El Diluvio*, 214, 2 de agosto de 1899, p. 4).

51. Reproducidos en *La pintura de historia del siglo xix en España*, Madrid, Museo del Prado, salas del antiguo MEAC, 1992, p. 466, y en I. Coll (2002), *Ramon Casas: Una vida dedicada al arte*…, op. cit., 368, 402 y 403.

52. *Pèl & Ploma*, Barcelona, vol. iv, 94, junio 1903, p. 192. En realidad, el procedimiento no tenía nada de particular, pues los pintores desde antiguo han interpretado los espacios reales según su conveniencia pictórica. Un caso paradigmático es el del Greco, que, en su *Vista de Toledo* (Metropolitan Museum of Art), pintó la catedral en el lado izquierdo del Alcázar en lugar de en el derecho, ya que en su posición real hubiera quedado oculta desde la perspectiva escogida por el pintor.

53. Reproducido en I. Coll (2002), *Ramon Casas. Una vida dedicada al arte*…, op. cit., 370 bis.

54. R. Moragas (1932), «Coses de Ramon Cases», *Mirador*, Barcelona, año iv, 162, 10 de marzo, p. 2.

55. *Pèl & Ploma*, Barcelona, 28, 9 de diciembre de 1899, contraportada.

56. *Pèl & Ploma*, Barcelona, vol. iv, 94, junio de 1903, p. 192. Ver también *Forma*, Barcelona, vol. 1, 8 (1904), p. 312. La comisión estuvo formada por el pintor Antonio Gisbert (1834-1901), el coleccionista Ramón de Errazu y el diplomático Rodrigo de Saavedra, Marqués de Villalobar.

57. «Per causes molt respectables ensems que inexplicables, la fetxa d'admissió de les obres dels pintors espanyols residents a Paris s'ha passat al 10 o 15 del corrent, en lloc del 15 de Febrer. Es a dir: el 15 de Desembre deu ensenyar-se la tela; després, endur-se-la una altra volta, acabar-la i dur-la l' 15 de Febrer. Resulta així que n' Casas, que l'ha començada aquí, la té fresca que enamora i que [sic] és intransportable pel pastitxo que faria. […]» («Boycotatge de pintors catalans», *Pèl & Ploma*, Barcelona, 28, 9 de diciembre de 1899, p. 2).

58. El triunfador de la sección española fue Joaquín Sorolla (1863-1923), quien obtuvo la medalla de honor de la exposición por un conjunto de seis obras, donde destacaba *Triste herencia* (Fundación Bancaja).

59. R. Casellas (1910), «Cosas d'Art: L'última exposició d'en Casas. III», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año I, 17, 24 de junio, p. 2.

60. *Pèl & Ploma*, Barcelona, 32, 6 de enero de 1900, p. 3.

61. *Pèl & Ploma*, Barcelona, 25, 18 de noviembre de 1899, portada.

62. A. Escalera (1980), «La forración y restauración de cuadros de grandes dimensiones: *La carga*, de Ramón Casas», en *II Congreso de conservación de bienes culturales. Teruel, 23, 24 y 25 de junio de 1978*, Comité Español del ICOM, Madrid, p. 99.

63. J. Murlà (1983), «Ramon Casas i Olot», *La Comarca d'Olot*, 200, 20 de enero, p. 15.

64. «Ramon Casas, notre grand artiste catalan, est en train de mettre la dernière main à une belle toile sur les grèves qui eurent lieu a Barcelone l'an dernier […] Il produira certainement une vive sensation au Salon du Champ-de-Mars, auquel le destine son auteur» (*La Petite Gironde*, Bordeaux, año XXXIII, 11223, 16 de marzo de 1903, p. 2).

65. *Forma*, Barcelona, vol. II, 21, 1907, p. 328.

66. Ver E. Cano (2018), «Júlia Peraire, la musa definitiva de Ramon Casas», en *Ramon Casas: Catàleg complet*…, op. cit., p. 69-71.

67. Ver reflectografía en M. Campuzano, N. Pedragosa y C. Ramells (2017), «Qué descubrimos de Ramon Casas con la técnica de reflectografía infrarroja», *Blog Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5 de enero de 2017, <https://blog.museunacional.cat/es/que-descubrimos-de-ramon-casas-con-la-tecnica-de-reflectografia-infrarroja/> [Consulta: 30/06/2024].

68. Ver Carta de *Anglada-Camarasa a Pere Llort*, París, 25 de julio de 1903, recogida en M. Villalonga (2009), *Surviving the Modernist Paradigm: A fresh approach to the singular Art of Anglada-Camarasa, from Symbolism to Abstraction* [tesis doctoral], Oxford Brookes University, p. 142. Curiosamente, Anglada-Camarasa fue uno de los pocos artistas catalanes coetáneos a Casas que no fueron retratados por su carboncillo. Sobre la poca sintonía entre Casas y Anglada, ver también F. Fontbona (1981), «Inicis d'una carrera de pintor…», en *Anglada Camarasa*, Barcelona, Caixa de Pensions.

69. En la exposición también participó Miquel Blay con algunas esculturas, artista sobre el que se volverá después.

70. Por Real Orden de 1 de julio de 1904, siguiendo el artículo 45 del reglamento de las Exposiciones Nacionales vigente. Ver también *Relación de las obras de arte, que […] constituyen los fondos del Museo Nacional de Arte Moderno*, Archivo del Museo Nacional del Prado, Fondo Museo de Arte Moderno (MAM), caja 38, exp. 6.

71. Los espacios destinados a este museo los ocupa actualmente la Biblioteca Nacional de España. Para la primera ubicación del cuadro, ver P. Joanne (1906), *Espagne et Portugal*, París, Librairie Hachette et Cie., p. 164.

72. Ver K. Bædeker (1908), *Espagne et Portugal*, Leipzig, Karl Bædeker ed. / París, Paul Ollendorff, p. 92.

73. *La Revista Blanca*, año V, tomo V, 143, Madrid, 1 de junio de 1904, p. 719.

74. Archivo Moreno, 01923_C, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Madrid.

75. *Borrador inventario obras por salas*, s/f. Archivo del Museo Nacional del Prado, Fondo MAM, caja 38, exp. 11.

76. Museo Nacional del Prado, actualmente en depósito en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. El cuadro de Saint Aubin se reconoce por su marco, según otra fotografía del mismo Archivo Moreno en el IPCE, 02056_C.

77. *El Imparcial, Madrid*, año LI, 18256, 7 de diciembre de 1917, p. 3. Sobre este asunto, ver A. Gutiérrez (2018), *Historia del Museo de Arte Moderno*, Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 84.

78. *Notas de Joaquín de la Puente tomadas de las Actas del Museo de Arte Moderno de 1916 a 1928*, Madrid, Archivo del Museo Nacional del Prado, Fondo MAM, caja 55, exp. 4.

79. Agradezco a Xevi Roura Pla, técnico del Museu de la Garrotxa —institución sucesora de la Biblioteca-Museu de Olot—, el envío de diversa documentación sobre la obra depositada en Olot.

80. *La Época de la Restauración*, Madrid, Palacio de Velázquez, 1975; *Ramon Casas: Exposició*, Centre Cultural del Palau de la Virreina, Barcelona, 1982; *Catalunya en la España Moderna. 1714-1983*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, y *La pintura de historia del siglo XIX en España*, salas del antiguo MEAC, Madrid, 1992.

81. Ver *Carta de Felipe V. Garín Llombart, Director del Museo del Prado, a Gabriel Alcalde Gurt, director del Museu Comarcal de la Garrotxa*, Madrid, 15 de enero de 1993, e *Informe levantamiento definitivo de depósitos*, firmado por José Luis Díez, Jefe de Departamento de Arte Siglo XIX del Museo del Prado, con fecha 4 de febrero de 1993, Madrid, Archivo del Museo Nacional del Prado. Fondo MAM, caja 28, exp. 31.

82. *Borradores de actas del Pleno y Comisión permanente del Patronato del Museo del Prado*, Madrid, Archivo del Museo Nacional del Prado, caja 1676, exp. 10.

83. Ver «Real Decreto 410/1995, de 17 de marzo, sobre reordenación de las colecciones estables del Museo Nacional del Prado y del Museo Nacional "Centro de Arte Reina Sofía"», en *Boletín Oficial del Estado*, 87, 12 de abril de 1995, p. 10971.

84. Ver *La Vanguardia*, Barcelona, 41678, 27 de noviembre de 1997, p. 7 (sección «Vivir Barcelona»), y *La Vanguardia*, Barcelona, 41752, 11 de febrero de 1998, p. 7 (misma

sección). Ver también *Boletín Oficial de las Cortes Generales*, 7 de mayo de 1998, serie D, 276, p. 124. Respuesta parlamentaria 184/012594. Asunto: «Motivos de la decisión del Centro de Arte Reina Sofía de solicitar el retorno a Madrid del cuadro "La carga", de Ramón Casas».

85. C. Mendoza y M. Doñate (2001), *Ramon Casas: El pintor del modernisme*…, op. cit., cat. 69, p. 202-205.

86. El destinatario final del cuadro fue dado a conocer por E. Cano (2017), «Ramon Casas en Nueva York: Sorolla, Zuloaga y Huntington», *Cuaderno de Sofonisba*, 28 de abril, <https://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2017/04/ramon-casas-y-archer-mhuntington.html> [Consulta: 30/06/2024].

87. Reproducida, junto al estudio de la plaza, en A. Alcolea (1990), *Ramon Casas*…, op. cit., p. 108.

88. *El Noticiero Universal*, Barcelona, año xxiii, 7859, 4 de noviembre de 1910, p. 2.

89. Algunas de las fotografías del entierro pertenecieron a Utrillo y se conservan en la Biblioteca Santiago Rusiñol, de Sitges. Otra, que pertenecería a Casas, se encuentra actualmente en el fondo de la Galería Cortina.

90. *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año xxxi, 7801, 20 de marzo de 1921, p. 7.

91. *Las Noticias*, Barcelona, año iv, 1165, Barcelona, 30 de mayo de 1899, portada.

92. F. Fontbona (1988), «Es pot parlar de pintura social…?», op. cit., p. 92.

93. *Pèl & Ploma*, Barcelona, 29, 16 de diciembre de 1899, p. 2.

94. *Joventut*, Barcelona, año v, 230, 7 de julio de 1904, p. 426.

95. *El Poble Català*, Barcelona, año iii, 99, 23 de mayo de 1906, portada.

96. *El Poble Català*, Barcelona, año iii, 100, 24 de mayo de 1906, p. 3.

97. *El Poble Català*, Barcelona, año iv, 418, 8 de abril de 1907, p. 3.

98. *La Publicidad*, Barcelona, año xii, 8962, 12 de abril de 1907, p. 2.

99. *El Poble Català*, Barcelona, año iv, 424, 14 de abril de 1907, p. 2.

100. *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año xvii, 2878, 19 de abril de 1907, portada.

101. *El Noticiero Universal*, Barcelona, año xx, 6947, 17 de diciembre de 1907, p. 4.

102. MNAC, inv. 068842, depositado en el Palau Reial de Pedralbes.

103. C. Mendoza (1995), *Ramon Casas: Retratos al carbón*, Barcelona, Ausa, p. 24.

104. Todos ellos en la colección del MNAC, Barcelona.

105. *The Sun*, Nueva York, vol. lxxvi, 223, 11 de abril de 1909, sec. 2, p. 3.

106. *El Diluvio*, Barcelona, año liii, 35, 4 de febrero de 1911, p. 3.

107. Ver *El Noticiero Universal*, Barcelona, año xxiv, 7988, 15 de abril de 1911, p. 2; *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año xxi, 4291, 16 de abril de 1911, portada; *La Publicidad*, Barcelona, año xxxiv, 11507, 16 de abril de 1911, portada. Este último diario barajaba diversas opciones: «¿Disgustos? ¿Ambiciones? Hay quien la fundamenta en la actitud de la Lliga. Y otros creen que obedece al debate Ferrer».

108. *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, año xxxiii, 1686, 21 de abril de 1911, p. 253.

109. *El Poble Catalá*, Barcelona, año vii, 2363, 28 de agosto de 1911, p. 2; 2378, 12 de septiembre de 1911, portada; 2403, 8 de octubre de 1911, p. 2; año ix, 2750, 17 de septiembre de 1912, p. 1.

110. *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año xxi, 4340, 22 de junio de 1911, p. 5. Como en el caso mencionado de Anglada-Camarasa, curiosamente tampoco se conoce que Casas retratara al carboncillo a Joaquim Folch i Torres. Sobre el desinterés ¿clasista? de este por encontrarse en 1913 a Júlia Peraire en compañía de Casas, ver también M. Palau-Ribes (2007), «Les dones de Ramon Casas», en *«L'encis de la dona». Ramon Casas al Liceu i a Montserrat*, Barcelona, Gran Teatre del Liceu, p. 98.

111. P. Gener (1912), «Ramon Casas», *Mundial Magazine*, París, vol. ii, 10, febrero, p. 353.

112. *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, año xli, 2101, 18 de abril de 1919, p. 224.

113. *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año xxxii, 8407, 5 de marzo de 1923, p. 7.

114. A. del Castillo (1958), «Ramón Casas y su época»…, op. cit., p. 42.

115. *La Veu de Catalunya*, Barcelona, año xlii, 11146, 3 de marzo de 1932, p. 2.

116. *El Luchador*, Barcelona, año i, 17, 1 de mayo de 1931, portada.

117. Para la relación con Adolf Mas, ver C. Perrotta (2023), *Fotografiar el patrimonio artístico: Génesis e historia del Arxiu Mas*, Bellaterra, Edicions de la Universitat Autónoma de Barcelona. Para Francesc Serra, ver C. Arbós (2018), *La trajectòria professional del fotògraf Francesc Serra i Dimas (1877 - 1967)* (TFM), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.

118. Ver figura 1. En el fondo Antoni Esplugas del Arxiu Nacional de Catalunya se conserva un vidrio negativo con otra pose de la misma sesión fotográfica. Ref. ANC1-402-N-8512.

119. El tema de *La carga* y de «las cargas» ha sido tratado recientemente en la exposición *«La càrrega» o la violència de l'Estat contra el poble*, celebrada en el Museu de la Garrotxa entre marzo y agosto de 2019. Estuvo comisariada por Enric Calpena y Joan Carreras y no se editó catálogo.

120. Sobre la vida de esta modelo, ver el cortometraje Júlia, dirigido por Emiliano Cano Díaz, *mots.tv*, 2013. <https://www.mots.tv/julia> [Consulta: 30/06/2024]. Agradezco a Juan C. Bejarano sus observaciones al texto del artículo, incluida la posible influencia de la relación con Júlia en el pensamiento político del pintor.

https://doi.org/10.5565/rev/locus.514 LOCVS AMŒNVS 22, 2024 189 - 206

L'obra escultòrica sacra de Miquel Vadell i Pastor a Menorca després de la Guerra Civil espanyola

Andreu G. Veny i Miró
Universitat de les Illes Balears
truolet86@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-1372-2017

Recepció: 13/03/2024, Acceptació: 19/11/2024, Publicació: 24/12/2024

Resum

Miquel Vadell i Pastor (1881-1961) fou un dels darrers escultors de Mallorca que tingué taller propi, on es dedicava, principalment, a crear escultures i pintures de temàtica sacra. Tot i no ser gaire conegut, té moltíssima d'obra arreu de les esglésies de Mallorca, però també a Menorca, des d'on va rebre alguns encàrrecs importants després de la Guerra Civil. L'escultura mallorquina del segle XX està fortament influenciada per les tradicions heretades del barroc i Vadell seguia l'estilística de l'escola d'Adrià Ferràn i Vallés (1774-1842), que, durant la seva estada a Mallorca, va formar un seguit de deixebles que transmeteren els seus aprenentatges a uns altres seguidors. En aquest article estudiarem les obres que va realitzar Miquel Vadell per a Menorca després de la profanació de les esglésies que va tenir lloc durant la Segona Guerra Civil espanyola.

Paraules clau:
Miquel Vadell; art; esglésies; Menorca; retaule; talla; segle XX; restauració

Abstract

The sacred sculptural work of Miquel Vadell i Pastor in Menorca after the Spanish Civil War

Miquel Vadell i Pastor (1881-1961) was one of the last sculptors in Mallorca to have his own workshop dedicated principally to sculpture and painting on religious themes. Despite not being very well known, a great deal of his work can be found in churches in both Mallorca and Menorca, where he was given various largescale commissions following the Spanish civil war. Twentieth-century Mallorcan sculpture is strongly influenced by the traditions inherited from the Baroque. Vadell followed the style inherited from the school of Adrià Ferràn i Vallés (1774-1842), who, during his time on Mallorca, influenced a number of pupils who passed on their learning to yet more pupils. In this article, we will study the masterpieces that Miquel Vadell created for Menorca after the desecration of the churches during the Spanish civil war.

Keywords:
Miquel Vadell; religious art; churches; Menorca; altarpiece; carving; 20th century; restoration

© de l'autor

En aquesta comunicació ens centrarem en les obres que realitzà Miquel Vadell i Pastor (1881-1961), un escultor que durant el segle XX fou procliu arreu de les Illes Balears, per la qual cosa és avui una figura important, però alhora poc estudiada, dins el patrimoni escultòric religiós balear. No obstant això, per una qüestió d'espai, ens deturarem, només, en els treballs que feu per a les esglésies de Menorca. Com veurem, és un artista amb un estil propi prou definit, malgrat que sempre hi podrem albirar influències dels seus mestres i contemporanis.

Fortuna crítica

Tot i que trobem monografies dedicades a l'art religiós menorquí, els períodes preferents d'estudi solen ser, a part del medieval, el barroc i el classicisme. Les guies arquitectòniques no fan referència al seu contingut de retaules i altres peces. Tampoc de les monografies d'esglésies en podem trobar gaire informació sobre l'art religiós de principis del segle XX.

Si Menorca acusa una manca d'estudis de l'art sacre dels períodes pertanyents a l'historicisme i l'eclecticisme, aquest defecte es fa extensiu també a Mallorca i a molts altres llocs de l'òrbita occidental, dins la qual aquest període ha estat considerat decadent i poc interessant des del punt de vista de l'art religiós, especialment comparat amb l'art medieval i modern.

A part que la tasca realitzada per imaginaires i retaulistes abans de la Guerra Civil és poc coneguda, la qüestió s'agreuja pel fet que pràcticament tota l'obra religiosa en fusta i tela desaparegué amb la Guerra Civil, i només en resten escassos testimonis fotogràfics.

En general, podríem afirmar que, en el camp de la historiografia de l'art, el modernisme ha suscitat un interès molt més elevat que els historicismes i l'eclecticisme. No obstant això, a Mallorca i Menorca l'art sacre rebé influències del modernisme més aviat epidèrmiques, a diferència de Catalunya, on aquest estil s'hibridà amb eficàcia amb els diversos historicismes. Cal dir també que les guies monumentals i arquitectòniques sí que ens parlen de les obres i dels arquitectes de l'historicisme, l'eclecticisme i el modernisme.

Aquest problema és relativament similar al que trobem a Mallorca, per la qual cosa Miquel Vadell serà un d'aquells autors que romandrà a l'ombra de l'interès dels estudiosos, fins al punt que ni tan sols consta en cap entrada de la *Gran Enciclopèdia de Mallorca* ni de la *Gran Enciclopèdia de la pintura i l'escultura a les Balears*.

Fent una revisió de la informació que podem trobar sobre les obres de Miquel Vadell a Menorca, veiem que és molt escassa. Tampoc les fonts hemerogràfiques i documentals són gaire nombroses, tot i que n'hi podem veure alguna referència.

L'any 1939, el *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Menorca* cita Miquel Vadell com a escultor «venido expresamente de Mallorca» que ha de restaurar la Mare de Déu del Toro[1]. Dos anys després, el 1941, es torna a parlar de Vadell per anunciar que se li ha encarregat el que havia de ser «un retablo provisional» per al presbiteri de la seu de Menorca[2].

A l'Arxiu Diocesà de Menorca hi trobem la correspondència que va mantenir Mn. Mateu Bosch, vicari general de l'illa, amb Miquel Vadell. Es tracta de set cartes escrites per l'escultor entre el 3 de març de 1940 i el 14 de març de 1942, en les quals descobrim l'autoria del «Sto. Cristo y las dos almas y sagrario» de la catedral i «la estatua de S. Luís para la parroquia de S. Luís»[3].

Antonio Pérez Ramos, l'any 1980, publicà *El obispo Pascual: Un tiempo una Iglesia*, que és una biografia sobre el bisbe de Menorca que encarregà la restauració de la marededeu del Toro i del retaule a Miquel Vadell[4]. Això ho sabem perquè l'autor copia un fragment del *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Menorca*, però no hi aprofundeix. Se centra a fer una biografia del bisbe bastant completa, en la qual podem conèixer diferents parts de la seva vida, les actuacions que va realitzar, com pensava, etc., però els temes de caire històric o sobre les obres que va realitzar hi estan tractats amb molta més superficialitat.

Gabriel Julià Seguí, a *La seu de Menorca: Aproximació històrica*, obra publicada l'any 1990, afirma que el retaule provisional de la seu de Menorca el realitzà Miquel Vadell[5]. És una monografia molt completa sobre la catedral menorquina i, per realitzar-la, l'autor recorre a les fonts documentals, així com a la minsa bibliografia existent. Hi veiem explicada l'evolució del temple, tot i que no ho relaciona amb altres edificis consagrats ni tampoc amb les obres que contenen.

En el *Diario de Menorca*, de 30 de març de 2012, hi trobem un article de Sia Pons titulat «Trons i llamps en el davallament de Crist», on parla de l'encàrrec del Sant Crist amb els braços articulats que feu l'ecònom Damià Coll a Miquel Vadell[6]. En aquest article s'evidencia que l'autor ha tingut accés a la factura de l'Arxiu Parroquial de Sant Martí des Mercadal, pel fet que dona compte detallat del cost que va tenir aquesta talla i l'embalatge corresponent per transportar-lo del taller de Ciutat de Mallorca a Menorca.

A *Menorca - Es diari* del dia 15 de novembre de 2015, en un article titulat «La Virgen de Monte Toro fue tallada entre los siglos XIII y XIV», Gemma Andreu hi explica l'estudi realitzat per Victor Pons Arnau, i conclou que «Las muestras de policromía analizadas han dado como resultado que la talla fue objeto de un reestucado y policromado por Miquel Vadell en 1939, al término de la Guerra Civil debido a que presentaba un grave estado de deterioro»[7].

El *Full Dominical de Menorca* que edita el Bisbat de Menorca en aniversaris de la Mare de Déu del Toro o quan en recorda la història, és susceptible d'incorporar alguna nota sobre Miquel Vadell quan es parla de la seva restauració. Fou el cas, per exemple, del 10 de juny de 2018, quan, amb motiu dels 75 anys de la coronació de la Mare de Déu del Toro, el bisbe Francesc Conesa —ara bisbe de Solsona— va escriure un text on explicava que la talla fou restaurada «por el artista mallorquín Miquel Vadell»[8]. El full diocesà pot anar-ho citant anualment, però sense més esment que el referit a aquesta carta.

Guillermo Pons Pons, en el capítol «Persecución religiosa y restauración católica (1936-1962)»[9], quan parla dels fets ocorreguts en el santuari del Toro durant la guerra i de la restauració de la talla mariana, també cita Vadell com a «experto escultor, Miguel Vadell, quien expresamente vino para ello des de Mallorca». La informació, que dona una visió molt positiva de Miquel Vadell, és extreta del *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Menorca*, segons indica la nota a peu de pàgina.

Un altre article publicat al *Diario de Menorca* de 7 de març de 2023, titulat «L'art escultòric de la Setmana Santa de Menorca», de Francesc Carreras, parla de l'autoria del Sant Crist del Mercadal, sobre el qual, fent referència a la barroquització de les talles del segle XX, apunta que «podem veure de primeres, una nova concepció en les talles, sortides dels escultors del moment com Jaume Bagur Arnau, Waldermar Feen o Miquel Vadell Pastor, intentant en el possible, imitar les que antigament hi havia». Aquest autor trenca la trajectòria localista o, si més no, ho intenta, ja que a una nota al peu de pàgina hi incorpora que «Miquel Vadell Pastor, 1881-1961[10]. Entre les seves obres a Menorca, consta la restauració de la Mare de Déu del Toro i autor de les talles de Sant Antoni Abat de Sant Climent i de Fornells», però, tanmateix, no cita d'on ha extret la informació, que podria ser fruit d'una recerca a la xarxa i d'atribució, com més endavant, justificadament, farem nosaltres. No debades l'autor demostra coneixements sobre art en aquest article.

Fins aquí arriben les minses referències que podem trobar sobre l'escultor Vadell dins la bibliografia i les seves actuacions a Menorca.

Context històric

Dins del marc de la Guerra Civil espanyola (1936-1939), l'illa de Menorca presenta unes característiques diferents de les de la resta de les Illes Balears. Les esglésies de l'illa de Menorca foren, totes, devastades pel foc revolucionari durant l'estiu de 1936.

L'alçament militar del 18 de juliol de 1936 havia fracassat i l'illa va mantenir-se fidel al Govern de la República fins a l'ocupació franquista del febrer de 1939[11]. L'aixecament militar va generar una onada anticlerical que contribuí a practicar la profanació i l'espoli sistemàtic[12]. Les esglésies menorquines havien estat enriquides i vestides amb retaules, pintura i altres elements de mobiliari litúrgic, especialment al llarg de l'edat moderna. A excepció de l'arquitectura de la catedral i d'algunes esglésies de petites dimensions, la xarxa d'esglésies parroquials i conventuals, amb el seu contingut de retaulística, imatgeria i organística, procedia bàsicament dels segles XVII i XIX. Efectivament, al llarg de la segona meitat de segle XVII i

durant tot el segle XVIII, Menorca tengué una gran activitat edilícia, inclosa l'arquitectura religiosa, un enriquiment que no fou obstaculitzat pel domini britànic del segle XVIII.

La data de 1936 era precedida d'un període de prosperitat a l'illa, producte del comerç, i, a partir de la segona meitat del segle XIX, va viure un temps de riquesa industrial, amb la consolidació d'una burgesia autòctona que havia sabut reinvertir els capitals comercials procedents de l'època daurada del port de Maó del segle XVIII i principis del segle XIX cap a una nova economia manufacturera.

Un altre fet que cal tenir en compte és que Menorca seguí les pautes dels historicismes de la resta de l'àmbit catòlic. Així, hi hagué una tendència a realitzar mobiliari amb l'historicisme que s'emmotllava a l'estil de l'edifici on s'ubicava (especialment fidel a aquesta premissa fou el neogòtic). En canvi, el mobiliari i altres complements que s'havien d'aplicar dins d'edificis entorn del classicisme (ja fos renaixement, barroc o neoclassicisme) tingueren una àmplia llibertat de moviment al llarg dels diversos historicismes, adoptant molt sovint fórmules eclèctiques que anaven més enllà del neobarroc, del neorenaixement i del neoclàssic i que podien mostrar formes neobizantines i modernistes.

El monestir de Santa Clara, de Ciutadella, fou enderrocat; els retaules i l'orgue de la catedral foren cremats just a la plaça lateral, i també la resta d'esglésies menorquines foren saquejades i espoliades[13]. El culte va ser prohibit a tota l'illa, la major part del clergat, empresonat, i molts de fidels foren perseguits. El bisbe titular, Mons. Joan Torres, de més de 90 anys, cec, continuava vivint al Palau Episcopal cuidat per dues nebodes, fins que morí el gener de 1939[14].

Mons. Bartomeu Pasqual i Marroig (1875-1967) havia estat nomenat bisbe coadjutor el 1936, amb dret a successió. Però, a causa del domini republicà, no va poder traslladar-se a Menorca fins al 1939. La Santa Seu va renovar les lletres apostòliques i Pasqual prengué possessió de la seu menorquina com a bisbe titular[15].

Mons. Pasqual, natural de Palma i format al Seminari Conciliar de Sant Pere de Mallorca, fou ordenat sacerdot a Menorca l'any 1898, el 1899 va aprovar les oposicions de canonge lectoral de la seu de Mallorca i es mostrà en total sintonia amb el pontificat de Mons. Pere Joan Campins Barceló (1859-1915), bisbe de Mallorca durant els anys 1898 i 1915, que fou viscut com un despertar de la consciència del poble, inclosa la reivindicació de l'ús de la llengua catalana en la cultura i la predicació. Dintre d'aquest ambient renovador va poder cultivar l'amistat amb altres canonges com ara Mn. Mateu Rotger i Capllonch (1897-1906), Mn. Miquel Costa i Llobera (1854-1922), Mn. Antoni Maria Alcover Sureda (1862-1932) i altres personalitats intel·lectuals del moment, per exemple, els arquitectes Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926) i Joan Rubió i Bellver (1870-1952), a més de l'escultor Josep Llimona i Bruguera (1864-1934)[16], entre d'altres.

Mn. Pasqual fou procliu a rebre una florida formació acadèmica i cultural: el 1910 fou el fundador del Museu Bíblic de Mallorca i de 1898 a 1938 va promoure la renovació dels estudis bíblics. El 1915, amb la mort del bisbe Campins, el vicari capitular, Mn. Alcover, el va nomenar rector del Seminari, càrrec que exercí fins al 1936, quan fou preconitzat bisbe. Mn. Bartomeu Pasqual va ser vist com un deixeble de Campins i per aquest motiu s'esperava que continués amb la seva tasca renovadora[17].

Pasqual es va trobar una diòcesi patrimonialment devastada i ell n'hagué de portar a terme la reconstitució. El primer lloc que va restaurar va ser la catedral, i una vegada conclosa va continuar amb el santuari de la Mare de Déu del Toro. El bisbe va escriure una sèrie de cartes pastorals per promoure'n la restauració[18]. A més, també va apel·lar a la generositat de l'Església mallorquina i va portar a Menorca tot el que li donaren[19].

La restauració va anar més enllà de la rehabilitació dels desperfectes ocasionats per la fúria antireligiosa i es va aprofitar l'avinentesa per desenvolupar una reforma litúrgica vinculada a la redistribució dels espais. El bisbe Pasqual va prendre com a model la restauració litúrgica que Mons. Campins havia portat a terme a la catedral de Mallorca amb Antoni Gaudí i que ell havia vist de primera mà. Per aquest afer es va traslladar el cor al presbiteri, i amb això es va aconseguir més lloc a la nau per als feligresos, i es va construir un baldaquí en substitució d'un gran retaule major[20]. Tanmateix, el bisbe Pasqual donà a entendre que si la seu no hagués estat devastada i profanada hi hauria tingut lloc igualment una reforma per distribuir-ne els espais[21].

Per aquest afer, Pasqual va contactar amb l'escultor menorquí Jaume Bagur Arnau (1913-1979), qui, a més d'altres encàrrecs que trobem a l'illa, fou l'autor del baldaquí, de les mènsules dels dosserets del cadirat i d'altres retaules i talles per a la catedral[22], i també amb els escultors mallorquins Tomàs Vila Mayol (1893-1963)[23], qui va crear les tres estàtues per al retaule major[24] —a més de les imatges de la Puríssima i de Sant Antoni Abat— i per a les capelles respectives de la seu, i Miquel Vadell i Pastor (1881-1961), qui va realitzar un retaule per al presbiteri catedralici que fou situat sobre la càtedra episcopal[25] i que no es conclouria fins l'any 1954, a més del Sant Crist de les Ànimes i el Sant Josep per a les seves capelles de la seu. A part d'això, en aquestes obres de restauració i reconstrucció, també hi treballaren nombrosos artesans locals.

L'escultor Miquel Vadell i Pastor i l'escultura mallorquina del segle XX

Miquel Vadell i Pastor (1881-1961) era natural de Manacor i fill de Damià Vadell Adrover i d'Isabel Pastor Morey[26]. D'aquesta família cal destacar-ne que el seu pare era fuster[27] i que el germà d'aquest, Joan Vadell, fou un dels primers ebenistes de Manacor, que tenia el taller al carrer de l'Hospital[28] i que l'any 1906 en va obrir un altre a Palma, concretament al carrer Monti-sion números 33-35[29], molt a prop del Seminari de Mallorca del qual n'era rector Mn. Bartomeu Pasqual. Allà es dedicava principalment a l'escultura i a la pintura de temàtica religiosa. Aquest taller el va adquirir als fills de qui havia estat el seu mestre i professor, l'escultor Lluís Font i Martorell (1839-1904), que havia mort dos anys abans[30].

Si parlem de l'escultura mallorquina del segle XX, no podem deixar de banda Adrià Ferran i Vallés (1774-1842), que va néixer a Vilafranca del Penedès i es traslladà a Mallorca el 1809 com a refugiat de la Guerra del Francès. Ferran va obrir un taller a Palma, on va rebre nombrosos encàrrecs i va arribar a tenir-hi vint ajudants, dels quals podem destacar Josep M. Lladó i Miquel Borràs[31].

Així doncs, s'estableix una successió de mestres i deixebles que va perdurar fins a mitjan segle XX: Josep M. Lladó fou mestre de Lluís Font Martorell, i aquest, al seu torn, de Guillem Galmés (1845-1927) i de Miquel Vadell[32].

L'impacte de l'estil d'Adrià Ferran va ser notable a Mallorca i es va mantenir al llarg del segle XX gràcies a la influència transmesa pels seus seguidors. Resulta rellevant el fet que les eines d'Adrià fossin adquirides per Josep Lladó, després passessin a mans de Guillem Galmés i, d'ell, a uns altres deixebles[33].

La majoria dels escultors del segle XX treballaven durant el dia com a aprenents als tallers dels seus mentors, mentre que dedicaven les nits a estudiar a l'Escola d'Arts i Oficis de Palma, per tal de perfeccionar la seva destresa. Lluís Font, entre d'altres, exercirà també treballs docents[34]. D'aquesta manera, Miquel Vadell es va convertir en deixeble al taller de Lluís Font als matins i en el seu estudiant a l'Escola d'Arts i Oficis a les tardes.

En l'àmbit de l'escultura, els canvis en l'estil resulten difícils d'identificar amb claredat, en gran part a causa de la presència constant de l'escultura de fusta policromada de temàtica religiosa, la qual transcendeix les dates convencionals establertes per la historiografia. És important assenyalar que aquesta tradició, que s'estén des del període barroc fins a l'era de Miquel Vadell, es manté en un estat de relativa immutabilitat. Això va passar a pesar dels múltiples moviments estilístics en constant evolució que van influir en altres disciplines artístiques, com ara la pintura de paisatges i l'arquitectura.

Però també és rellevant considerar l'impuls que va rebre la moda neogòtica a finals del segle XIX, un impuls que es va prolongar al llarg de tota la generació d'escultors d'aquest període. Els retaules neogòtics de l'època tendeixen més a escenificar un repertori arquitectònic que no pas a decantar-se cap a la retaulística medieval, que s'inclina més per les escenes pintades sobre una superfície força plana i amb modestos referents arquitectònics. És a dir, es prioritzava l'estructura arquitectònica per allotjar talles exemptes per sobre de les representacions pictòriques. I, finalment, un altre tret característic del segle XX és el desig d'aconseguir una unitat estilística i la màxima en la qual s'afirma que l'arquitectura, l'escultura i la pintura, com a arts plàstiques, poden fomentar la devoció al Santíssim Sagrament[35]. De fet, Miquel Vadell aplicà sempre aquests principis durant tota la seva carrera.

Pel que fa a qüestions estilístiques, Miquel Vadell s'ubica de ple en els historicismes i en l'eclecticisme quant al mobiliari i a la retaulística, en canvi, quant a la talla d'imatges, obeeix models heretats de l'academicisme. Cal dir també que, en referència a la pintura, que fou l'àmbit on menys destacà, es mostra poc hàbil i original.

En les seves obres pictòriques els colors són força plans, amb una paleta cromàtica àmplia però sota una lluminositat bastant homogènia, sense ús del clarobscur, tot plegat influència de la pintura modernista i de l'impressionisme.

Vadell segueix les consignes dels historicismes, amb un cert predomini del neogòtic, el qual empra especialment per treballar el mobiliari i els retaules destinats a edificis gòtics i neogòtics. Vadell mostra una extensa experiència en la realització de retaules neogòtics a l'illa de Mallorca, realitzats abans de la Guerra Civil. En general, la retaulística del període neogòtic acusa una preponderància dels elements arquitectònics i escultòrics per sobre dels pictòrics, més habitual en els retaules del gòtic medieval. De fet, podríem afirmar que la major part de la retaulística neogòtica estava destinada a contenir imatges exemptes de ple volum. Tot i que Vadell, a Mallorca, tocà diversos estils, atès l'ampli camp de treball en edificis de tendències distintes, a Menorca, després de la Guerra Civil, a causa de la major urgència de proveir d'imatges exemptes per a la devoció que no pas de proveir de la sumptuària i més prescindible retaulística, Vadell només realitzarà un sol retaule, el qual estava destinat a presidir el presbiteri de l'edifici religiós més important de l'illa. El fet que aquest retaule s'instal·lés en un edifici gòtic, per lògica estilística d'acord amb la voluntat de l'art historicista, motivava que el retaule hagués de ser neogòtic.

Vadell aplica els recursos que ja havia aplicat en els retaules anteriors realitzats a Mallorca, especialment en els majors de les esglésies parroquials Sineu (1915) i de Manacor (1940): columnetes torxes, dosserets deslligats de la fornícula, sense pinacle, amb planta triangular o trapezoidal i sense volta interior, talment com un afegit a la superfície del retaule, amb cares calades, com si fos un element ornamental exterior a la fornícula, la qual quedava encastada dins el retaule; pilastres que separaven els carrers de secció quadrada, però girades a 90 graus, amb petites fletxes que els culminaven; relleus vegetals sobreposats a les superfícies planes i peanyes còncaves.

Les vases que acompanyen el retaule ubicat en el presbiteri de la seu tenen el mateix estil neogòtic, amb arcs rebaixats, tancats lateralment per pilastres girades a 90 graus i culminades per fletxes, amb fronda superior.

Si bé les imatges menorquines mostren una execució molt similar a les mallorquines quant a qualitat, sí que podem observar que la policromia d'aquestes no és exactament representativa dels acabats de Vadell, perquè, si bé és cert que a Mallorca podem trobar molt abundantment aquesta mateixa qualitat de policromia, en l'illa gran també hi ha algunes peces de colors delicats, suaus, pastel, amb dibuixos de precisió sobre el drapejat i amb estofats, especialment en algunes imatges de la Puríssima, però aquesta modalitat més luxosa no la trobem a Menorca.

Segons es desprèn dels catàlegs de les fàbriques, l'Església, a través de la Sagrada Congregació de Ritus, autoritzà la producció d'imatges realitzades amb motlles. Miquel Vadell és l'únic escultor mallorquí que utilitza aquesta tècnica, la qual cosa permet reduir el cost del producte i augmentar-ne la mida, al mateix temps que facilita que les escultures siguin més lleugeres per portar-les a les processons.

Miquel Vadell, tot i que no és gaire conegut perquè la seva obra encara no ha estat estudiada en profunditat, té moltíssimes creacions situades arreu de Mallorca, com ara els retaules majors de les esglésies parroquials de la Transfiguració del Senyor d'Artà[36], de Nostra Senyora dels Dolors de Manacor[37], de Santa Maria de Sineu[38] i de l'oratori de Sant Felip Neri de Porreres[39]. A les capelles laterals de les esglésies esmentades hi ha unes altres obres seves, però també a molts més indrets dels temples mallorquins. A part d'això, en trobem diferents pintures, restauracions i composicions realment sorprenents.

Just acabada la Guerra Civil, Miquel Vadell rebrà dos encàrrecs importants del bisbe Pasqual: la restauració de la Mare de Déu del Toro, l'any 1939, i el retaule de la seu, el 1941. Amb tot, també en documentarem unes creacions que se li encarregaren i que romanen disperses i sense autoria a l'illa de Menorca.

L'*opus* Miquel Vadell a Menorca

En aquest apartat analitzarem les obres de Miquel Vadell que trobem a Menorca, algunes de les quals estan documentades i de les altres en justificarem l'atribució. Les anirem exposant segons les dates en què varen ser intervingudes o creades, deixant per al final les atribucions de les quals no en tenim data, però que igualment són encàrrecs que es realitzaren durant els anys immediats a la finalització de la guerra, per tornar a omplir les esglésies d'imatges.

La restauració de la Mare de Déu del Toro

La Mare de Déu del Toro, devoció profundament arrelada ja en el segle XV[40], és per als menorquins el que representa la Mare de Déu de Montserrat per als catalans o la Mare de Déu de Lluc per als mallorquins: a més d'una devoció mariana molt especial, constitueix un símbol d'identitat i és la patrona de l'illa.

El 7 d'agost de 1936 es varen destruir els altars del santuari del Toro. La talla de la marededeu fou treta fora del temple i varen intentar decapitar-la. Enfront de les dificultats que comportava aquest propòsit, fou tirada amb un munt de peces de retaules per cremar-ho tot. El guarda del santuari, però, separant-se dels milicians, va aconseguir recuperar-la sense ser vist. El foc tan sols en va malmetre la cara superficialment i ell la va entregar a dos veïns que l'amagaren a diferents coves fins que la varen enterrar[41].

Mons. Pasqual, només tres dies després d'haver aterrat a l'illa, el 4 de maig de 1939, entenent la importància devocional que tenia la imatge per als menorquins, va anar a recollir la talla de la Mare de Déu del Toro, la va agafar ell mateix i la va portar al Palau Episcopal. Allà l'havia de restaurar Miquel Vadell, a qui sembla que li havien posat per condició que la talla no sortís de l'illa. Gràcies a la descripció del *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Menorca* ens podem fer una idea de com es trobava l'obra i de la tasca que hi havia de realitzar Miquel Vadell:

> […] supliendo el fragmento de brazo y restituyendo en toda la Imagen la tonalidad del decorado, deteriorados por la humedad de las cuevas y enterramientos. El toro de la piadosa tradición que figuraba en la base o pedestal había desaparecido en el destrozo, más se reprodujo en posición literalmente cambiada, y siendo el animal simbólico del Evangelista Lucas, unióse a su representación un texto del Cántico de la Sma. Virgen en sus conceptos más acomodados la gloriosa Liberación de Menorca: «Luc. I, 46 – Magnificat anima mea Dominum… et misericordia ejus a progenie

Figura 1.
Imatge de la Mare de Déu del Toro abans de ser profanada l'any 1936. Fotografia: Víctor Pons Arnau.

Figura 2.
Imatge de la Mare de Déu del Toro actualment. Fotografia: Víctor Pons Arnau.

> in progenie.s.. dispersit suprbos…» Felizmente terminada la restauración de la venerada Efigie, fue asentada en el trono del Palacio Episcopal el día 19 de mayo de 1939[42].

La restauració va tenir lloc del 4 al 19 de maig de 1939. És la data més exacta que hem pogut localitzar d'un treball de Vadell. La importància del que representa aquesta talla ho requereix.

L'escultura és del segle XVI i mesura 82 cm × 26 cm × 30 cm, si bé va guanyar una mica d'alçada després de ser restaurada. No disposem de cap fotografia de després de la seva profanació i abans de la intervenció de Vadell, però sí que en tenim una imatge d'abans de l'esclat de la guerra (figura 1). El bou que tenia als peus era una figura independent, de pessebre, que s'hi havia incorporat tot evocant l'etimologia popular suggerida pel nom de la muntanya. És una talla de fusta policromada de ple volum que representa santa Maria dreta amb l'Infant Jesús assegut sobre el seu braç esquerre, i aquest està en actitud de beneir. El moviment de l'escultura en *contrapposto* està ben resolt, igual que el drapejat. A causa de les males condicions en què la imatge s'ocultà durant els anys de la guerra, la policromia fou refeta completament per Vadell. Substituint el bou —el «toro» a què fa referència l'etimologia falsa o popular del topònim de la muntanya sagrada— de pessebre, Vadell n'hi incorporà un a la mateixa peça de la peanya, de dimensions molt inferiors a l'estàtua principal, tot respectant-ne la jerarquia. El bou està ajagut, caragolat, elevant la mirada vers la marededeu, de tal manera que, escenogràficament, resol molt millor la presència del «toro» que amb la figura de pessebre anterior. Per altra

Figura 3.
Sant Crist de les Ànimes de la seu de Menorca. Fotografia de l'autor.

banda, a part del braç, i fixant-nos en el drapejat de la imatge, no sembla que Vadell modifiqués la peça substancialment (figura 2).

Dos fets marquen el colofó de la restauració del santuari, tots dos gestionats pel bisbe: l'any 1941 s'hi va establir una comunitat d'ermitans de la congregació mallorquina de Sant Pau i Sant Antoni perquè tinguessin cura del santuari, i el 12 de setembre de 1943, amb l'autoritat apostòlica de Pius XII i amb les joies que el poble menorquí va oferir, Mons. Pasqual coronà pontificalment la Mare de Déu[43].

Durant els anys 2013 i 2014, la talla de la marededeu va ser restaurada de nou per Víctor Pons Arnau. Aquest darrer treball consistí a fer-ne una neteja, arreglar els desperfectes que presentava el bou i les rascades que s'hi havien fet amb la corona.

El Sant Crist de les Ànimes de la catedral

No és gens habitual en el segle XX fer nous encàrrecs de figures de Sant Crist de les Ànimes si no és amb la intenció de substituir l'anterior perquè es troba en mal estat o està desapareguda: el fet de no dedicar noves capelles o esglésies a aquesta advocació cristològica es deu al fet que ja era una devoció que es trobava en un cert retrocés, en comparació amb altres devocions cristològiques impulsades durant els segles XIX i XX. No obstant això, Vadell, l'any 1911, realitzarà un retaule i una talla del Sant Crist de les Ànimes nou, en gust neogòtic i en substitució del barroc, per a la parròquia de la Transfiguració del Senyor d'Artà, temple de fractura gòtica[44]. Per a l'església parroquial de Santa Maria de Sineu, el 1916, Vadell també va realitzar una nova talla del Sant Crist de les Ànimes per entronitzar-lo dins el cambril respectiu del retaule barroc[45]. A més, per al convent franciscà de Sant Antoni de Pàdua, d'Artà, el 1920 —dintre del context d'unes restauracions dels retaules del temple—, Vadell restaurà el retaule barroc de les Ànimes i un sant Crist nou[46]. Així doncs, podem veure que no s'hi dediquen capelles noves, sinó que es renoven les que ja hi havia, perquè el Crist de les Ànimes constitueix una devoció encara molt arrelada.

En el cas de la catedral menorquina, la demanda de realitzar una nova imatge del sant Crist de les Ànimes respon a la voluntat de recuperar-ne la devoció, tot substituint aquella imatge que, conjuntament amb el retaule barroc del segle XVII que l'acollia, havia estat cremada[47]. Una de les principals preocupacions del bisbe Pasqual era recuperar les devocions i els costums tradicionals del cristianisme menorquí[48].

En la correspondència —conservada a l'Arxiu Diocesà de Menorca— que mantenia l'escultor Miquel Vadell amb Mn. Mateu Bosch, vicari general de Menorca, en data de 3 de maig de 1940, l'escultor li diu que ja ha enviat el sant Crist de les Ànimes i dues ànimes del purgatori: «El Sto. Cristo y las dos almas y sagrario las entregué hace tiempo en la agencia».

No hem aconseguit localitzar les dues ànimes que l'acompanyarien a banda i banda, ni tampoc el sagrari que també s'hi esmenta.

El Sant Crist és una talla de fusta policromada de ple volum que mesura 210 cm × 120 cm × 37 cm i es tracta d'un crucificat agonitzant, és a dir, amb el cap per amunt i ulls oberts, dirigint la seva darrera mirada vers Déu Pare. Vadell sembla que es va inspirar en el moviment que l'escultura barroca aplicava als crists agonitzants, amb un cert *contrapposto* que s'aplicava a alguns crucificats i que implicava un genoll avançat respecte a l'altre i amb el consegüent desplaçament del maluc, una imatge amb força versemblança per la seva anatomia, amb un drap de puresa força elaborat i voluminós. Els ulls molt grans són característics d'altres obres de Vadell (figura 3).

Sant Lluís de França

Sant Lluís rei de França (Lluís IX, 1214-1270) no és un sant amb gaire devoció fora de l'àmbit de

la monarquia francesa, per aquest motiu la seva representació en esglésies —especialment en forma de talla— és molt minsa. No obstant això, a l'illa de Menorca, durant la dominació francesa de 1756 a 1763 s'hi va aixecar, a l'extrem sud-oriental, un poble i una església en honor al sant rei de França[49].

Per a l'església que s'estava edificant a mitjan segle XVIII, el duc de Richelieu regalà una pintura —que havia estat del seu oncle avi, el famós cardenal Richelieu— que representava sant Lluís Rei venerant la Verge, del pintor francès Eustache Le Sueur (1617-1655). El llenç fou destruït durant la crema de l'església el 1936[50].

Pel fet que la parròquia i el poble es varen quedar sense cap representació iconogràfica del seu titular i patró, s'encarregà una talla del sant rei a Vadell que, en la correspondència citada entre ell i el vicari general, en data de 21 d'agost de 1940, no estava acabada.

És una talla de fusta policromada de ple volum que mesura 190 cm × 73 cm × 80 cm (aproximadament) i de caràcter classicista, que representa el sant dret, amb un cert moviment que s'escenifica en un gest contingut dels braços i del cap, amb la mirada baixa; amb la mà dreta, avançada, sosté la vara de rei, amb l'altra mà porta un coixí amb la corona d'espines de Crist, relíquia que Lluís IX va portar a França procedent de la croada de Terra Santa[51]. El drapejat mostra una coherència absoluta amb el moviment de la figura, expressada amb rotunditat. El rei porta els cabells llargs i va vestit amb els atributs monàrquics: una corona sobre el cap, un vestit sobre l'altre, mànigues amples i, damunt de tot, una capa reial o toga. L'estofat presenta diferents colors segons les tres peces de roba, amb dibuixos daurats a sobre: la toga reial és de color blau en la part exterior i blanca en l'interior (figura 4).

Actualment es troba a una altura considerable que en dificulta la visió i també ha estat restaurat recentment per Víctor Pons Arnau. La intervenció tingué lloc el 2013 i consistí en una neteja superficial, una consolidació de la policromia i una reintegració de fragments de la corona reial i del coixí que sosté amb la mà esquerra.

Figura 4.
Sant Lluís. Fotografia: Victor Pons Arnau.

Sant Crist del Davallament

El davallament és una paralitúrgia pròpia de la Setmana Santa barroca que ha arribat als nostres dies i que consisteix a representar el descendiment de Jesús de la creu. Tampoc es van realitzar gaires talles d'aquest tipus en el segle XX, perquè es continuaven emprant les dels segles anteriors. No obstant això, a Mallorca hi trobem l'encàrrec d'una talla d'un sant Crist amb els braços articulats per a la nova església parroquial de Sant Bartomeu, del barri de Son Rapinya —església iniciada el 1880—[52], tasca que també va satisfer Miquel Vadell l'any 1930[53]. La catedral de Menorca també volgué tornar a tenir una talla del Bon Jesús mort per a la processó del Sant Enterrament del Divendres Sant i l'encomanà a Jaume Bagur[54].

La figura del Crist del Davallament de l'església parroquial de Sant Martí des Mercadal li fou encarregada a l'escultor Vadell el novembre de 1939 per part de l'ecònom Mn. Damià Coll i s'havia d'entregar el març de 1940 per poder representar el descens de Crist en la paralitúrgia del Divendres Sant. Els costos foren de 450 pes-

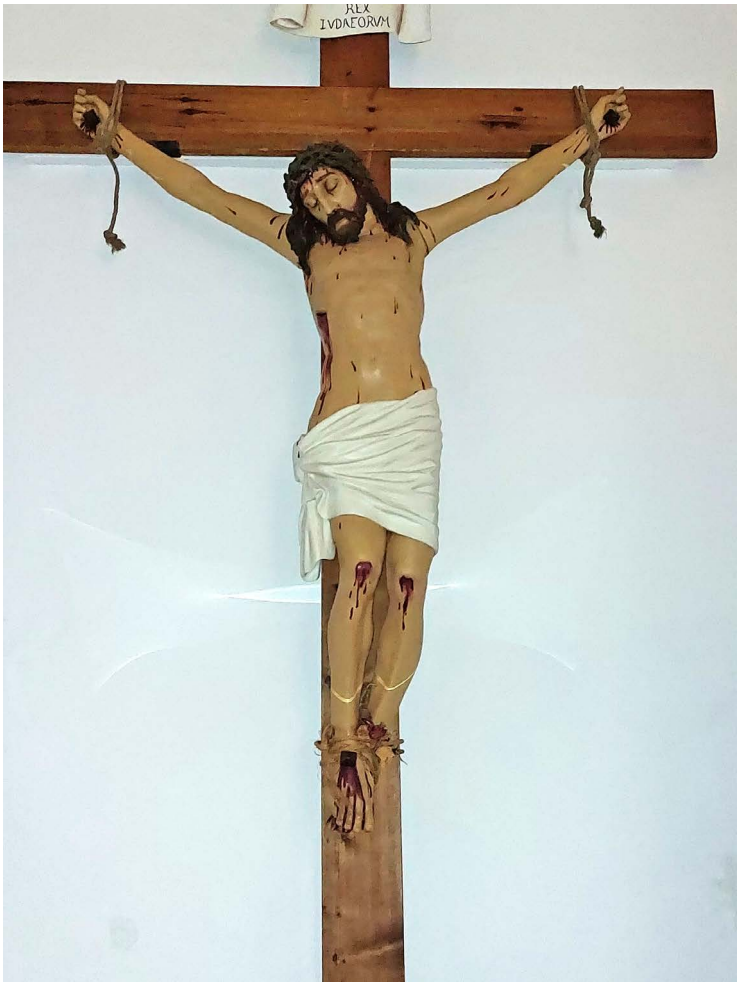


Figura 5.
Sant Crist des Mercadal. Fotografia de l'autor.

setes per la talla, 50 pels braços mòbils i 45 per l'embalatge[55].

Es tracta d'una figura de fusta policromada de ple volum que mesura 165 cm × 105 cm × 29 cm (aproximadament). Tot i que està ben resolta quant a la proporcionalitat anatòmica general, s'hi veuen pocs detalls anatòmics i presenta una certa simplicitat en els detalls. Mostra un cert hieratisme, està faltat de moviment, porta un drap de puresa força voluminós, té el cap lleugerament lateralitzat, calmat, i hi és presentat ja difunt. La policromia actual és de molt mala qualitat, sense matisos de color (figura 5).

L'any 2016 fou restaurat per Víctor Pons Arnau, qui li feu una neteja mecànica, en sanejà la policromia original, en refeu aquelles parts que n'estaven mancades, hi aplicà una capa de vernís per protegir la policromia original i hi instal·là un nou sistema d'ancoratge.

Es continua emprant cada Divendres Sant per representar el davallament que té lloc a la part del darrere de l'església parroquial.

Retaule major de la catedral

L'any 1941 «[…] se encarga al escultor de Palma Sr. Vadell un retablo provisional que ha de colocarse sobre la sede»[56].

Per beneir les reformes de la catedral calia que hi hagués un retaule per situar-hi les imatges que s'havien encarregat i que havien de presidir la celebració. No debades la seu havia de ser dedicada a santa Maria. Si n'analitzem les fotografies atentament, sembla que hi hagi hagut dos retaules totalment diferents: en el 1941 un de provisional i més senzill (figura 6) i un altre amb uns acabats més bons amb or i plata que s'hi instal·là entorn de 1954, amb motiu de les reformes per celebrar la concessió del títol de la Basílica Menor (figura 7)[57].

Segons Gabriel Julià, «es modificà el retaule, que quedà més historiat»[58]. Les actuacions que tingueren lloc entorn de 1954 consistiren a incorporar-hi una façana nova realitzada amb acabats de més qualitat. Per tant, només hi va haver un sol retaule. El que s'anomenà «retaule provisional» no era res més que l'estructura interior del que estava més ben treballat, amb uns acabats dignes per ser totalment vistos, fins i tot a les parts que no havien de ser visibles perquè la façana ho tapava, a l'espera, tal vegada, d'un temps amb millors condicions econòmiques, per acabar-lo amb una façana més rica de policromia daurada i platejada.

El retaule fou apartat del culte durant les reformes efectuades de 1986 a 2008, al llarg de les quals també fou retirat el baldaquí i altres peces. Quan es va desmuntar, es va veure que estava fabricat amb materials de molt baixa condició, com ara la fusta de caixa d'embalar[59]. Aquest fet avala que al començament fos concebut com un retaule provisional i que, en disposar de més recursos econòmics, seria substituït. Finalment, com que l'obra eventual era d'aspecte agradable, no va ser substituïda i l'any 1954 només fou embellida amb una façana nova que n'accentuava el caràcter neogòtic i que mostrava uns acabats més nobles mitjançant la incorporació de pa d'or i de plata.

Pel fet de ser realitzat amb materials poc nobles, amb el desmuntatge per a les reformes no es va poder conservar i només se'n va guardar la façana realitzada el 1954. Recentment, s'ha adaptat la façana del retaule retallant-la a les mesures d'una capella lateral, on s'ha col·locat juntament amb unes imatges que no coincideixen amb la finalitat per a la qual fou creat (figura 8). També se n'han mutilat els suports per tal de fer-lo transparent al finestral gòtic de la capella.

És un retaule pla, de fusta policromada daurada i platejada amb decoració vegetal, amb tres carrers, d'un únic cos i de gust neogòtic. No és un retaule a l'ús, recolzat sobre un sòcol de pedra on

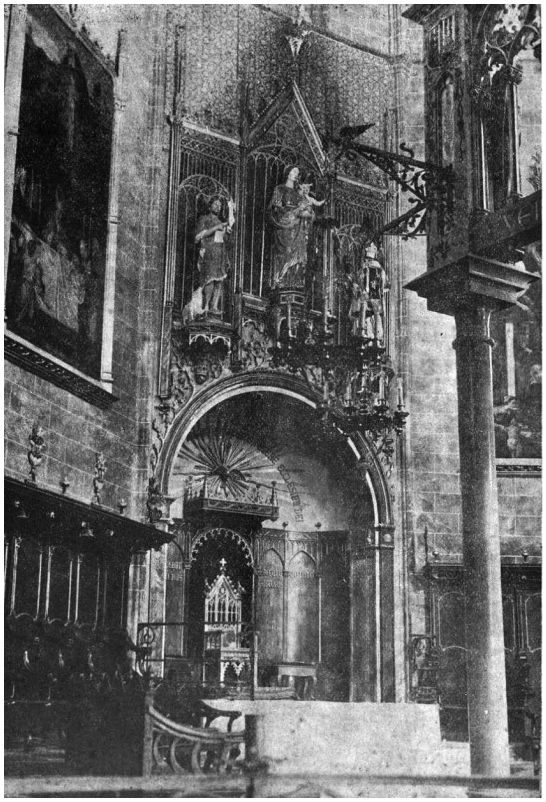


Figura 6.
Retaule major provisional de la catedral, 1941. Fotografia: Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Menorca.

Figura 7.
Retaule major de la catedral. Fotografia: Arxiu Diocesà de Menorca (1954).

trobem l'altar, sinó que està elevat, estructurat, no a partir de la base d'una línia horitzontal, sinó per adaptar-se a la forma convexa de l'arc de mig punt que clou una capella o fornícula que ocupava tota l'amplada del pany axial del polígon absidal de la catedral i que tenia la funció d'acollir la càtedra episcopal.

Quant a la solució compositiva, la podríem comparar amb la que Gaudí va aplicar damunt de cadascun dels dos arcosolis d'arc ogival en els murs laterals del presbiteri de la seu de Mallorca: tres imatges per a cada un dels arcosolis, amb els dosserets i les peanyes respectius en gust igualment neogòtic, però que feu ús de les imatges medievals procedents de l'antic retaule gòtic que es retirava[60]. El resultat fou una composició tripartida de caràcter piramidal. No obstant això, la solució mallorquina traslladada a Menorca s'aplicà sobre la fornícula de la càtedra on se situaria la imatge de santa Maria que presideix el temple.

Aquesta composició sobre un arc i no sobre una línia horitzontal obliga a realitzar una doble jerarquització: a més de la que implica la centralitat de la talla que ha de presidir la composició, s'hi afegeix la ubicació més amunt de la imatge central respecte a les laterals, seguint la forma piramidal a la qual ja hem al·ludit. Vadell no fa altra cosa que seguir la solució de Gaudí i realitzar, sota un sol retaule i en una composició unitària, allò que a la Capella Reial de la seu mallorquina eren tres imatges separades, i aplicar-hi la composició típica d'un retaule dividit en tres carrers, però alliberant-la de la predel·la. D'aquesta manera s'aconsegueix que sobre la càtedra episcopal hi hagi la titular, talment com la distribució que Gaudí fa a la seu de Mallorca. Així, la visió de la capçalera de la seu de Menorca és la mateixa que la de la seu de Mallorca.

Del fragment o façana que ens en queda en podem deduir tres carrers amb les tres fornícules amb dosserets desvinculats de la forma d'aquestes, no harmonitzades amb la peanya: els carrers laterals amb dosserets triangulars de dues cares, en cap dels quals hi ha pinacles. Els carrers estan separats per fines pilastres quadrades girades a 45 graus i culminades en fletxes amb fronda. S'hi fan plenament visibles els elements escultòrics propis de l'ornamentació arquitectònica del neogòtic que, amb tanta destresa, aplicava Vadell: fines pilastres helicoidals, plafons i superfícies planes del retaule amb ornamentació vegetal de dialèctica tardogòtica, dosserets igualment ornamentats amb vegetació calada i arcs polilobulats a la manera gòtica. Val a dir que, dels suports de fusta que uneixen els tres carrers, Vadell només en daura

Figura 8.
Façana del retaule major de la catedral a l'actualitat. Fotografia de l'autor.

l'ornamentació vegetal i més aviat opta per servir-se d'un cromatisme més neutre i més mimètic amb el color de la pedra, potser per tal d'evocar la separació de les tres parts, talment com passava a la doble solució vista a la seu mallorquina.

En el retaule hi anaven les talles de santa Maria, sant Joan Baptista i sant Esteve, totes tres realitzades per l'escultor Tomàs Vila. Aquestes obres són les mateixes devocions que hi havia a l'anterior retaule neogòtic de 1895, obra de Fèlix Ribas[61]. La Mare de Déu de la Candelera és la titular de la catedral, sant Joan Baptista és el titular de les festes majors de Ciutadella[62] i sant Esteve rep una devoció molt especial a l'església de Menorca, pel fet que l'any 418, durant l'episcopat del bisbe Sever, hi arribaren accidentalment les seves relíquies, que, segons la tradició, motivaren la conversió miraculosa de molts de jueus de l'illa[63].

El Sant Crist de les Ànimes de Santa Maria de Maó

Ens trobem davant d'un cas idèntic al Sant Crist de les Ànimes de la seu de Ciutadella, la restauració

d'una devoció molt arrelada a la tradició pietosa d'intercedir per les ànimes del purgatori.

Un tríptic per a visitants ens informa que va ser realitzada per un escultor mallorquí en el segle XX i que va ser situada a la respectiva capella el 1940. Nosaltres l'atribuïm a Miquel Vadell.

És una atribució que feim per dos motius: per raons d'estilística i per ser elaborat amb motlle. Tot i que les fàbriques d'Olot constituïen el proveïdor més important d'imatges fetes amb motlle, Vadell era, com ja hem esmentat, l'únic escultor mallorquí que emprava aquesta tècnica.

És una imatge de pasta policromada de ple volum que mesura 210 cm × 120 cm × 33 cm (aproximadament) i cal advertir de l'extraordinària similitud que mostra amb el Crist del Davallament des Mercadal del mateix Vadell, la qual cosa ens fa pensar que aquestes dues imatges devien ser còpies d'un mateix referent previ i ens anima a descartar que la imatge de fusta des Mercadal servís per realitzar el motlle del Crist maonès, ja que tots dos són de dimensions diferents. No obstant això, precisament aquesta imatge de guix sembla de més qualitat que l'anterior, atès que conserva la policromia original de Vadell, amb un cromatisme ric i detallista; també n'és recognoscible un major detallisme anatòmic (figura 9).

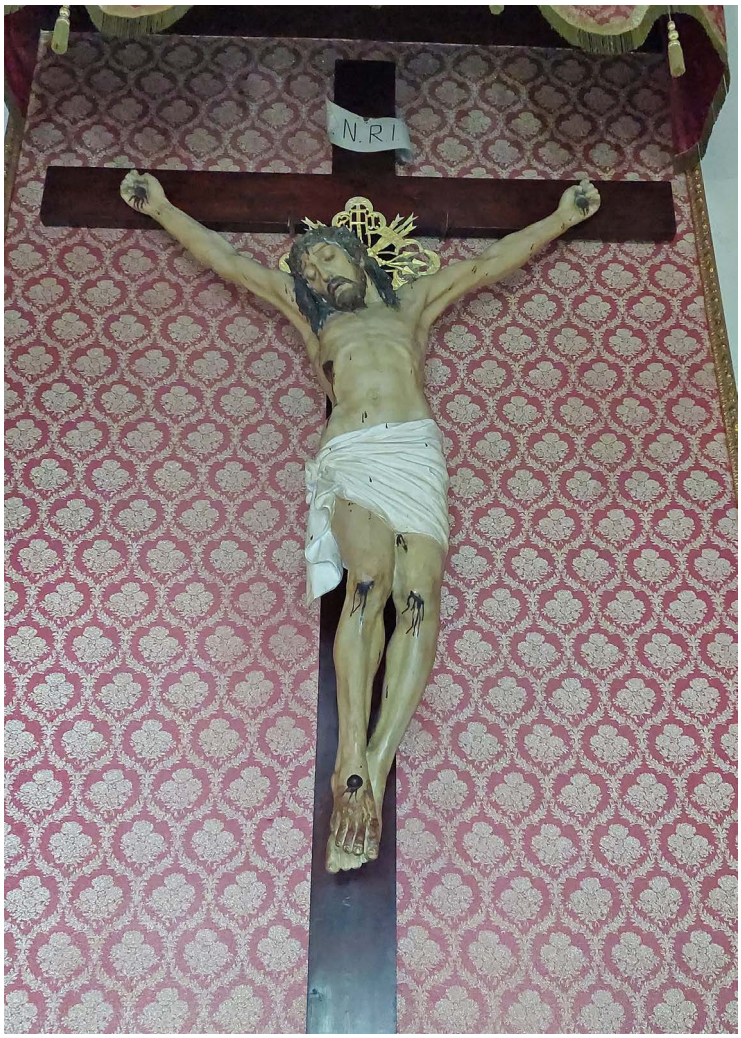


Figura 9.
Sant Crist de les Ànimes de Maó. Fotografia de l'autor.

Els dos sants Antoni Abat

Sant Antoni és una figura molt venerada a les Illes Balears, sobretot a la Part Forana de Mallorca, no debades és el patró dels animals domèstics, especialment dels que ajuden a realitzar la feina diària del camp. Però Menorca té la peculiaritat que la diada de la conquesta de l'illa s'esdevé justament el dia del sant i, per tant, s'hi celebra el naixement del poble menorquí. A més, segons la tradició, juntament amb sant Jordi, sant Antoni tingué una intervenció decisiva en la victòria de la conquesta cristiana del 17 de gener de 1287, quan les tropes d'Alfons el Liberal conqueriren l'illa de Menorca[64].

Si bé durant el segle XX resulta anacrònic realitzar encàrrecs d'imatges de sants protectors o advocats, la destrucció del patrimoni menorquí n'explica la realització.

Sant Antoni és el titular de l'església parroquial de Fornells i el patró del poble —tot i que les festes en honor al sant patró es traslladin a l'estiu—, per això n'hi veiem una talla presidint el temple. És una obra de fusta policromada de ple volum que mesura 140 cm × 54 cm × 35 cm (aproximadament). El trobem representat amb la iconografia habitual: dret; en una mà, un llibre; en l'altra, el bastó amb la campaneta, i als peus, un porquet; la posició és força hieràtica, representa un home d'avançada edat, calb, amb llarga barba blanca i situat en escultura exempta[65]. En aquest cas, les diferents peces de roba són d'un marró obscur sense cap mena d'ornamentació, però tal vegada això és degut a repintades (figura 10).

La segona imatge la trobem a una peanya lateral del presbiteri de l'església parroquial de Sant Climent. Aquesta població encara manté viva la festa del sant celebrant una revetlla i les tradicionals benediccions d'animals. És una talla de fusta policromada de ple volum que mesura 186 cm × 44 cm × 35 cm (aproximadament). En aquest cas, l'hàbit està policromat de la manera més habitual i vinculat al que era la vestidura antoniana: la capa i la túnica de marró molt obscur, però amb el color blau aplicat a l'escapulari on trobem la tau pròpia de sant Antoni Abat. Aquesta imatge conserva la típica corona de sant pròpia de Vadell, realitzada també en fusta i encalada, i presenta unes formes compatibles amb l'estètica modernista (figura 11). També roman dret i mostra els mateixos trets que el de Fornells.

Totes dues imatges obeeixen a l'estil propi de Vadell, qui aplicava una original manera d'escul-

Figura 10.
Sant Antoni Abat de Fornells. Fotografia de l'autor.

Figura 11.
Sant Antoni Abat de Sant Climent. Fotografia de l'autor.

pir «esbossada», com si realment no acabés de polir la imatge, la barba que dona una parença d'un cert *sfumato*, dos conceptes pictòrics i de dibuix que apliquem de forma poc canònica a una talla. Aquesta manera d'esculpir sant Antoni seria força comparable a un sant Antoni Abat que trobem a la parròquia de Nostra Senyora dels Dolors, de Manacor, tot i que aquest no porta el bastó habitual, sinó que amb la mà assenyala mostrant una indicació. La imatge del mateix sant que trobem a la capella de Lourdes de l'església de Sant Felip Neri de Porreres, de 1913[66], més hieràtica que les menorquines, té, tanmateix, un rostre que ens hi fa pensar, però l'estofat és molt luxós i prescindeix del cromatisme de l'hàbit antonià.

Sant Josep

A una capella de la seu de Menorca hi trobem una talla de sant Josep atribuïble a Miquel Vadell. Tot i que la devoció a sant Josep apareix ja tardanament, cap a finals del segle XVI, encara visqué una nova embranzida a conseqüència de la declaració papal de Pius IX, que el va erigir en patró de l'Església Universal el 8 de desembre de 1870. A causa d'això, durant aquest darrer període, és habitual trobar noves imatges de sant Josep[67]. Efectivament, el culte a la catedral al pare putatiu de Jesús es documenta només set anys després de la proclamació papal, és a dir, el 1877[68]. Després de la Guerra Civil espanyola no es va dedicar una capella a sant Josep fins al 1960[69], però això no vol dir pas que la talla del sant no fos adquirida a Vadell uns quants anys abans.

És una estàtua de fusta policromada de ple volum que mesura 165 cm × 70 cm × 45 cm. Les faccions de les cares, la policromia i els estofats són el que ens han permès fer-ne aquesta atribució. Ho podem comparar amb dues figures de sant Josep que trobem a Manacor: la del convent dominic de Sant Vicenç Ferrer, de 1902, i la de l'oratori del Sagrat Cor de la Puresa, de 1903[70]. No obstant això, en aquestes dues imatges primerenques Vadell no havia assolit les característiques més específiques de la seva escultura: en aquestes dues porta l'infant Jesús en braços, talment com era habitual en la iconografia mallorquina del barroc. En el cas menorquí, tant Josep com Jesús estan drets, i Jesús ja és més gran, talment com també el va representar a l'església de Santa Magdalena, de Palma, en una talla de 1910[71], amb el qual certament seria comparable, tant per la composició com per l'estil escultòric. Si bé en el cas del convent ciutadà es mostra amb la típica policromia luxosa, en el de la catedral de Menorca, amb un estofat molt més senzill, basat en la monocromia per a cada una de les tres peces de roba —dues per a Josep i una per a Jesús—, hi trobem una ornamentació damunt seu basada en uns aplics daurats de formes vegetals goticitzants. Josep porta, a la mà esquerra, el seu tret iconogràfic més rellevant: la vara florida, símbol del seu matrimoni virginal[72]. El conjunt resulta molt ben resolt: Josep sosté la mà de Jesús i tots

dos es miren mútuament, tot plegat amb un drapejat executat amb una bona mestria (figura 12).

Conclusions

Amb aquesta comunicació pretenem haver posat llum a una sèrie d'assumptes que han restat en la ignorància durant molts anys. Per una banda, hem desvetllat l'autoria fins ara desconeguda de diverses obres. Aquesta labor s'ha realitzat a partir d'una tasca comparativa i d'investigació historiogràfica de les fonts que ens ha permès afirmar amb seguretat que l'escultor Vadell és l'autor de les diferents talles tractades. Gràcies a la prolífica feina de l'escultor, tenim moltes obres amb les quals podem comparar les creacions de les quals es desconeix l'autoria.

L'estil de Miquel Vadell és bastant característic, i aquest tret també ens en facilita les atribucions. No obstant això, també és cert que no signava les seves obres i, per tant, hem hagut de dur a terme una feina àrdua d'investigació i de comparació. A més, tot i que sí que mostra qualitats pròpies, com ara el daurat que utilitza, els acabats dels retaules, les formes que treballa o el tipus de fesomia que podem veure en les seves talles, també cal tenir en compte que un artista mai és original del tot, sinó que sempre rep influències del propi context històric i dels seus mestres. De fet, Vadell s'adapta molt bé a l'entorn i a l'estil de l'edifici religiós on s'han de col·locar les seves obres. Això fa que puguem trobar retaules del mateix autor amb caires o influències de distints moviments, no debades ell es dedica als neologismes que no deixen de ser la renovació dels antics estils artístics ja per tots coneguts, com ara el gòtic.

Entrant ja en les reflexions finals del treball que efectuà a Menorca, cal esmentar que els diferents encàrrecs del bisbat d'aquesta illa a l'escultor Vadell tingueren lloc entre 1939 i 1941, i més endavant el 1954, per celebrar la recepció del títol de Basílica Menor. Sembla que el bisbe Pasqual, l'any 1941, feu unes reformes a la seu per poder-la obrir al culte, però segurament ja tenia planejat acabar-les en rebre el títol o quan arribessin temps de condicions econòmiques millors.

Cal apreciar que lamentem no haver localitzat les dues ànimes ni el sagrari de la catedral, de l'existència de les quals sí que en tenim constància documental, però lamentablement no hi hem pogut tenir accés pel desconeixement general de la seva ubicació present.

Com hem vist al llarg de l'estudi, la policromia de les imatges de Menorca és senzilla. La causa d'aquesta mancança segurament és deguda a la intenció d'abaratir-ne les despeses, que ja no eren poques en temps de postguerra, quan l'economia era més aviat deficient.

Figura 12.
Sant Josep de la catedral. Fotografia de l'autor.

És necessari fer esment de la importància de donar a conèixer el patrimoni per fer-lo valdre, estimar-lo i cuidar-lo. Aquell patrimoni que resta en el desconeixement i que no s'estudia, perilla d'acabar en males condicions o de perdre's. Així doncs, és de ferma rellevància documentar, datar i donar autoria a les diferents peces patrimonials. A més, a Menorca el patrimoni sacre no és tan abundant com passa en uns altres indrets com ara Mallorca i, per tant, hem de fer tot el possible per preservar-lo i atorgar-li el lloc que mereix.

Per això cal fer-ne valdre les obres del segle XX. El fet que recentment s'hagi mutilat el retaule de la catedral per adaptar-lo a la llum d'un vitrall d'una capella lateral és una mostra que encara no valorem prou el patrimoni retaulístic i escultòric del segle XX, segurament per proximitat temporal. Però, justament, hem d'aprofitar aquest accés a les fonts i a les obres per protegir el que ens han llegat les generacions passades.

Per altra banda, cal ubicar la tasca de Vadell a Menorca dins d'una continuïtat amb la resta de la seva obra executada a Mallorca i, en general, amb la resta d'escultors d'obra religiosa de la

seva època, amb un conservadorisme que insistia en l'escultura acadèmica i amb un anacronisme que perpetuava les formes ornamentals i arquitectòniques procedents dels historicismes, poc permeables al modernisme i molt menys a les avantguardes.

Les imatges de Vadell a Menorca tenen la mateixa dignitat que la seva obra mallorquina, no obstant això, probablement a causa de la urgència de reincorporar imatges desaparegudes i de l'escassetat econòmica pròpia de la postguerra, cal sospitar que Vadell, tant per qüestió de calendari d'entrega com per economia, no pogué posar el mateix esment en la policromia que en altres obres realitzades a Mallorca.

* El present article fa part dels resultats del projecte de recerca PID2019-110231GBI00/ AEI/10.13039 /501100011033 *Estudio diagnóstico comparado de la conservación del patrimonio artístico religioso en las islas de Mallorca y Menorca* del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats.

1. *BOEO Menorca* de 31 de desembre de 1939, 6, p. 106-107.

2. *BOEO Menorca* de 30 de setembre de 1941, 13, p. 56-57.

3. ADM carpeta de cartas del escultor Miguel Vadell.

4. A. Pérez Ramos (1980), *El obispo Pascual: Un tiempo, una Iglesia*, Palma, Edicions Cort, p. 155.

5. G. Julià Seguí (1990), *La seu de Menorca: Aproximació històrica*, Ciutadella, Edicions Nura, p. 219.

6. Sia Pons (2012), «Trons i llamps en el davallament de Crist», *Diario de Menorca* (30 de març).

7. Gemma Andreu (2015), «La Virgen de Monte Toro fue tallada entre los siglos xiii y xiv», *Menorca - Es diari* (15 de novembre).

8. Francesc Conesa (2018), «La Vírgen del Toro en Cal Bisbe», *Full Dominical: Església de Menorca* (10 de juny).

9. G. Pons Pons (2020), «Persecución religiosa y restauración católica (1936-1962)», a *Historia de las diócesis españolas: Iglesias de Mallorca, Menorca e Ibiza*, vol. 16, Madrid, Biblioteca de los Autores Cristianos, p. 917.

10. Francesc Carreras (2023), «L'art escultòric de la Setmana Santa de Menorca», *Diario de Menorca* (7 de març).

11. A. Murilló i Tudurí (1997), *La Guerra Civil a Menorca (1936-1939)*, Palma, Edicions Documenta Balear, p. 5.

12. R. Saavedra Arias (2016), *Destruir y proteger: El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, p. 113.

13. M. A. Casasnovas Camps (2007), *Història de les Illes Balears*, Palma, Editorial Moll, p. 705.

14. G. Pons Pons (2020), «Persecución religiosa…», op. cit., p. 902.

15. Ibídem, p. 910.

16. A. Pérez Ramos (1980), *El obispo Pascual…*, op. cit., p. 17-144.

17. F. Ramis Oliver (2021), «Mn. Bartomeu Pascual i Marroig, capdavanter de la renovació dels estudis bíblics a Mallorca», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 77, p. 117-129.

18. A. Pérez Ramos (1980), *El obispo Pascual…*, op. cit., p. 153.

19. G. Julià Seguí (1990), *La seu de Menorca…*, op. cit., p. 219.

20. A. Villalonga Vidal (2022), «La reforma de la catedral de Menorca tras la Guerra Civil (1939-1954)», a *El mundo de las catedrales: Pasado, presente y futuro*, Congreso Internacional VIII Centenario de la Catedral de Burgos, p. 766.

21. *BOEO Menorca* de setembre de 1941, 13, p. 56-57.

22. G. Sintes Espasa, C. Andreu Adame i M. A. Hernández Gómez (1979), «Jaume Bagur Arnau», a *Enciclopèdia de Menorca*, 17, Història de l'Art II, Maó, Obra Cultural de Menorca, p. 294.

23. Margalida Tur Català (1996), «Vila Mayol, Tomàs», a *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, 4, p. 370-371.

24. G. Julià Seguí (1990), *La seu de Menorca…*, op. cit., p. 219.

25. *BOEO Menorca* de setembre de 1941, 30, p. 5.

26. Registre sagramental de l'església parroquial de Nostra Senyora dels Dolors, de Manacor.

27. Partida de bateig de Miquel Vadell i Pastor.

28. Arxiu Municipal de Manacor, padró de 1885.

29. Joaquim Fuster Valls (2009), *Diccionario biográfico de Manacor: Del siglo iv al xxi*, Barcelona, Editorial Fisa Escudo de Oro, p. 530.

30. C. Ros (1996), «Lluís Font Martorell», a *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, 2, Palma, p. 172.

31. M. Carbonell Bujosa (1996), «L'Adrià», a *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, 1, Palma, p. 10.

32. A. Arcas García-Delgado (2004), *L'escultor Miquel Arcas 1876-1953*, Palma, Consell de Mallorca, p. 16.

33. F. Soberats Liegey (1977), *F. Salvà: Exposición-Homenaje/ Museo de Mallorca.*

34. M. P. Rovira Serrano (coord.) (2020), *De l'Escola de Dibuix de Palma a l'Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears (1778-2020)*, Palma, Lleonard Muntaner, p. 50.

35. B. Ferrá y Perelló (1899), *Arte litúrgico cristiano*, Palma, Imprenta de las hijas de J. Colomar, p. 6.

36. G. Carrió Vives (2002), *L'església de la Transfiguració del Senyor, Artà: Estudi historicoartístic*, Palma, Consell de Mallorca, p. 45.

37. J. Cabrer Lliteras (1996), *Visita a la Reial Parròquia de Nostra Senyora dels Dolors*, Manacor, p. 40.

38. J. Rotger Niell (1944), *L'església de Sineu*, Palma, p. 192.

39. L. Riera Mascaró i J. Rosselló Lliteras (1992), *La Congregació de l'Oratori de Sant Felip Neri de Porreres*, Palma, Direcció General de Cultura, p. 169.

40. G. Pons Pons (2020), «Persecución religiosa…», op. cit., p. 725.

41. *BOEO Menorca* de 31 de desembre de 1939, 6, p. 107.

42. *BOEO Menorca* de 31 de desembre de 1939, 6, p. 108.

43. A. Pérez Ramos (1980), *El obispo Pascual…*, op. cit., p. 156.

44. G. Carrió Vives (2002), *L'església de la Transfiguració*…, op. cit., p. 45.

45. J. Rotger Niell (1944), *L'església de Sineu*…, op. cit., p. 325.

46. *Heraldo de Cristo* (setembre de 1920), 232, p. 138-139.

47. G. Julià Seguí (1990), *La seu de Menorca*…, op. cit., p. 179.

48. G. Sintes Espasa, C. Andreu Adame i M. A. Hernández Gómez (1979), «Jaume Bagur Arnau»…, op. cit., p. 294.

49. M. A. Casasnovas Camps (2005), *Història de Menorca*, Palma, Editorial Moll, p. 332-333.

50. G. Sintes Espasa, C. Andreu Adame i M. A. Hernández Gómez (1979), «Església de Sant Lluís, Sant Lluís», a *Enciclopèdia de Menorca*, 16, Història de l'Art I, Maó, Obra Cultural de Menorca, p. 152.

51. L. Réau (2001), *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos*, 2(4), Barcelona, Ediciones del Serbal, p. 276-277.

52. P. Xamena Fiol i F. Riera Montserrat (1986), *Història de l'Església a Mallorca*, Palma, Editorial Moll, p. 337.

53. J. M. Sabater Simó (1980), *Son Rapinya: Cien años de historia*, Palma, Taller Gràfic Ramon, p. 64.

54. G. Sintes Espasa, C. Andreu Adame i M. A. Hernández Gómez (1979), «Jaume Bagur Arnau»…, op. cit., p. 294.

55. S. Pons (2012), «Trons i llamps en el davallament de Crist», *Diari de Menorca* (30 de març).

56. *BOEO Menorca* de setembre de 1941, 12, p. 5.

57. *BOEO Menorca* d'1 d'octubre de 1954, 12, p. 55.

58. G. Julià Seguí (1990), *La seu de Menorca*…, op. cit., p. 224.

59. Testimoni oral de Gabriel Julià, 29 d'octubre de 2023.

60. M. Gambús Saiz (2015), *La Catedral de Mallorca és el document: La reforma de Gaudí cent anys després*, Palma, Capítol Catedral de Mallorca, p. 85, Col·lecció Seu de Mallorca 10-I.

61. G. Julià Seguí (1990), *La seu de Menorca*…, op. cit., p. 21-219.

62. Ibídem, p. 217.

63. M. A. Casasnovas Camps (2005), *Història de Menorca*…, op. cit., p. 182-183.

64. Ibídem, p. 139.

65. L. Réau (2001), *Iconografía*…, op. cit., 2(3), p. 112-113.

66. L. Riera Mascaró i J. Rosselló Lliteras (1992), *La Congregació*…, op. cit., p. 230.

67. G. Llompart Moragues (1979-1980), «El patrocinio de San José en Mallorca y su talante folklórico e iconografico», *Mayurka*, 19, p. 323-336.

68. G. Julià Seguí (1990), *La seu de Menorca*…, op. cit., p. 255.

69. Ibídem, p. 198.

70. A. G. Veny i Miró (2021), «L'obra escultòrica de Miquel Vadell i Pastor al terme municipal de Manacor», *XI Jornades d'Estudis Locals de Manacor*, Manacor, Ajuntament de Manacor, p. 344-348.

71. J. Nicolau Bauzá (no publicat), «La devoción a los Sagrados Corazones de Jesús y de Maria en Mallorca. Primera parte: desde los orígenes hasta 1915», p. 187.

72. L. Réau (2001), *Iconografía*… op. cit., p. 167-168.

https://doi.org/10.5565/rev/locus.520 LOCVS AMŒNVS 22, 2024 207 - 222

Robert Chester Smith (1912-1975) and Spanish furniture: An international look at types, materials and collections

Sabina d'Inzillo Carranza de Cavi
FCSH, Universidade Nova, Lisboa
scavi@fcsh.unl.pt

Reception: 12/06/2024, Acceptance: 14/10/2024, Publication: 24/12/2024

Abstract

This essay presents a first analysis of an unpublished text by the art historian Robert Chester Smith (1912-1975), a key figure who, with George Kubler (1912-1996), shaped the study of Portuguese Baroque, Brazilian and colonial architecture in Latin America in the second half of the twentieth century. The text in question, *European Furniture* (Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte, ERCS 3, 72 doc), which is in the process of being edited and is partially described and discussed in this essay, allows us to appreciate Smith as a connoisseur of European furniture and decorative arts. In this essay I also suggest that Smith worked as a consultant for several American institutions and museums that played a significant role in the formation of Iberian art collections in the United States during the 20th century.

Keywords:
decorative arts; applied arts; sale; heritage; furniture; Robert Chester Smith; Baroque; Rococo; Portugal; Spain

Resum

Robert Chester Smith (1912-1975) i el mobiliari espanyol: una mirada internacional a tipus, materials i col·leccions

Aquest estudi presenta una primera anàlisi d'un text inèdit de l'historiador de l'art Robert Chester Smith (1912-1975), figura clau de l'iberisme nord-americà que, amb George Kubler (1912-1996), va configurar l'estudi de l'arquitectura barroca portuguesa, brasilera i colonial a Amèrica Llatina a la segona meitat del segle XX. L'obra en qüestió, *European Furniture* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte, ERCS 3, 72 doc), que es troba en procés d'edició i es descriu i comenta parcialment en aquest estudi, ens permet valorar Smith com a coneixedor del mobiliari i les arts decoratives europees. S'aborda també el paper de Smith com a consultor per a diverses institucions i museus nord-americans que van tenir un paper important en la formació de col·leccions d'art ibèric als Estats Units durant el segle XX.

Paraules clau:
arts decoratives; arts aplicades; venda; patrimoni; mobles; Robert Chester Smith; barroc; rococó; Portugal; Espanya

© the author

Smith: an art historian between the United States, Spain and Portugal

This brief essay, which anticipates the full publication of a previously unpublished text by the American art historian Robert Chester Smith (1912-1975) (Figure 1), aims to shed light on the perception of Spanish – and Catalan – furniture among American scholars of Iberian art in the late twentieth century. While this was a secondary area of Smith's research, which mainly focused on the importance of gilded woodcarving (*talha dourada*) to Portuguese and Brazilian Baroque aesthetics,[1] the study of furniture will allow us to evaluate whether Smith ever acted as a consultant in the export of Iberian and European furniture to the United States.[2] Thus this article potentially opens up new research lines to study the spread of Iberian artefacts in the U.S. between approximately 1930 and 1975.

The text published in the Appendix is a four-page extract taken from a 276-page typewritten text by Robert Smith on the history of European furniture entitled *European Furniture*. Completed in 1963 for Phaidon Press (London) and revised in 1969 for Meredith Press (New York), the work was never published and is currently located in the Robert Chester Smith Fund held by the Fundação Calouste Gulbenkian in Lisbon (ERCS 3, 72 doc) (Figure 2).[3]

Smith wrote this text for his students and for a non-specialist audience of interior decorating afficionados, based on a series of lectures he gave at the Henry Francis du Pont Winterthur Museum in Delaware when he was a consulting professor at the University of Delaware, between 1959 and 1967 (Figure 3). The museum is famous for its 175 period rooms and is now a luxury museum and research center, the Winterthur Museum, Garden & Library. It was founded in 1951 by the businessmen and collector of furniture and decorative arts Mr. Henry Francis Du Pont (1880-1969), whom Robert Chester Smith helped to build the collection as a researcher.[4] Despite the absence of information in the museum's archives, we know from alumni records at the University of Philadelphia (UPF 1.9AR, box 2538) that in September 1963 Smith was a *research associate* at the H. F. du Pont Museum, an institution with which he had a continuing affiliation.[5]

Smith used the lectures he had given at Winterthur, probably between 1961 and 1969, for a course on European early modern furniture which he gave for the art history department of the School of Fine Arts at the University of Pennsylvania in Philadelphia, where he taught from 1947 until his retirement in 1972.[6] In Philadelphia he left an important and little studied archive of photographs and documents totaling some 11,000 items, including many administrative and personal documents. Following his death in 1975, this personal archive was donated to the Gulbenkian Foundation.[7]

The same files show that before arriving in Philadelphia Smith had been "an administrative officer in the Library of Congress" and that he was a member of several other prestigious institutions closely linked with the increasingly important American museum world. He was a fellow of the Calouste Gulbenkian Foundation, a fellow in Brazilian and Portuguese Studies of the Library of Congress, a Corresponding Member of the Hispanic Society of America, a member of the Academia Nacional de Belas Artes de Portugal, of the Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, and of the Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão in Brazil, a member of the board of directors of the Athenaeum of Philadelphia, a

Figure 1.
American art historian Robert Chester Smith (1912-1975) (image from <https://www.gf.org/fellows/robert-chester-smith-jr/>).

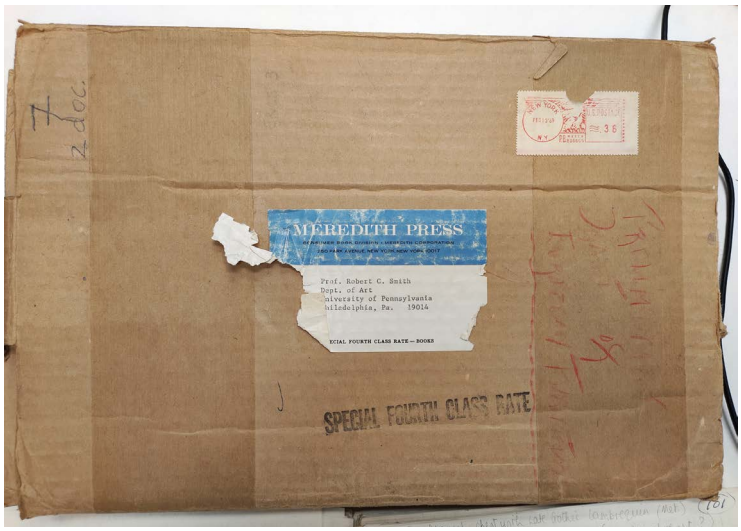


Figure 2.
Robert Chester Smith, *European Furniture* (c. 1963), typewritten text in cardboard folder (Lisbon, Fundação Kalouste Gulbenkian, ERCS 3, 72 doc), and courtesy of Biblioteca Gulbenkian.

member of the Advisory Council of the Imperial Museum of Petropolis (Brazil), and a member of the editorial board of *The Americas, the Handbook of Latin American Studies*. He was the first Fulbright lecturer in Portugal (in 1961) and a member of the board of directors of the American Portuguese Cultural Society. He was Henry P. McIlhenny curator of decorative arts at the Philadelphia Museum of Art, and in 1946 was awarded a Guggenheim fellowship to study the colonial art of Brazil.

In 2000 Smith was the subject of an exhibition of documents and photographs entitled: *Robert C. Smith, 1912-1975: a investigação na História da Arte*,[8] organized by Dalton Sala, who has reorganized Smith's archives for the Gulbenkian Foundation.[9] His research was also the subject of an international conference organized by Silvia Ferreira, Danton Sala and Filomena Serra in 2022.[10]

Robert Chester Smith was born in Cranford, New Jersey, in 1912 and graduated from Haverford School in 1929. He studied for a Bachelor of Arts in art history at Harvard from 1929 to 1932,[11] graduating *summa cum laude* in 1933. In 1932 he traveled to Italy, where, at the Royal Palace of Caserta, he was the first to identify Luigi Vanvitelli's (1700-1773) drawings for the chapel of São João Bautista in the church of São Roque in Lisbon (commissioned from 1742),[12] now considered a major jewel of Roman Baroque art in Portugal, and one of the major commissions of Dom João V (1689-1750) de Bragança, and the subject of Smith's MA (1934) and PhD (in 1936).[13]

While at Harvard, in 1934-35 Smith was awarded a doctoral fellowship to study the German architect João Frederico Ludovice (1673-1752) and the royal palace/convent of Mafra, publishing his research in the Art Bulletin in 1936.[14]

Figure 3.
New Castle, Delaware, Winterthur Museum, Garden and Library in an early 20th century photograph (image from <https://household.com/houses/winterthur>).

Smith also taught at the Industrial University of Illinois (1937-1939) in Urbana, Champaign County, located between Chicago and St. Louis; at Sweet Briar College (1945-1946) in Virginia; and finally at the School of Fine Arts of the University of Pennsylvania (1947-1972), all of which contributed to the foundation of Iberian and Pan-American studies in the Anglo-Saxon world.

Smith first traveled to Brazil from 10 March to 20 July 1937, with a $1,000 postdoctoral fellowship from the American Learned Societies for a project entitled *Brazilian architecture and allied artistic expressions or Brazilian coloni-*

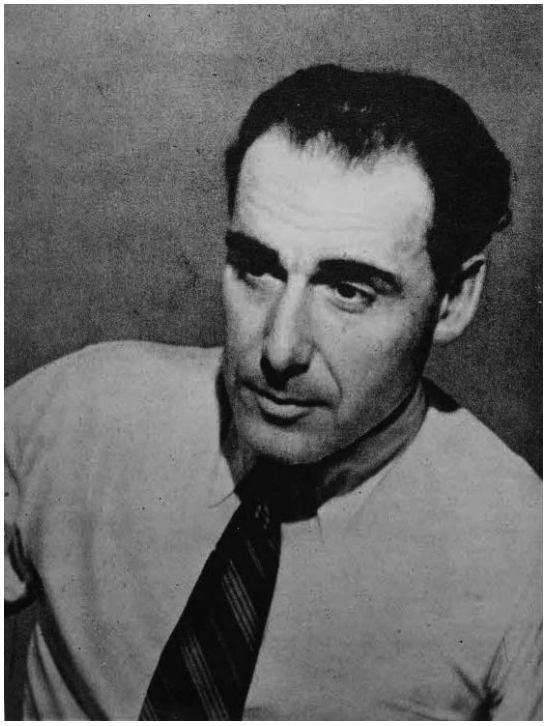


Figure 4.
The French art historian Germain Bazin, c. 1945 (Fonds Aulanier, no. 1689, Musée du Louvre - open licence: see <https://agorha.inha.fr/detail/224>).

Figure 5.
The French art historian Henri Focillon (1881-1943).

al architecture. His writings were published in 1939 and are considered fundamental in the field of Brazilian colonial and post-colonial studies.[15] Later, he expanded his 18th century studies to encompass the work of architect Andrés Soares (1720-1769) and the vogue for Rococo ornamentation in Braga in the second half of the 18th century.[16]

He therefore contributed – and much earlier than the Englishman John Bury (1917-2017), whose books date from the 1950s[17] – to the "discovery" of the so-called *Barroco Mineiro* of Minas Gerais State and to the study of the Portuguese/Brazilian and Creole sculptor/architect António Francisco Lisboa, known as "o Aleijadinho" (1738-1814). In recognition of his contribution to the study of Brazilian art history and the reputation of Aleijadinho, he was awarded the honorary degree of *Professor Honoris Causa* from the Federal University of Rio de Janeiro and the Federal University of Bahia in 1969.[18]

He was also a regular correspondent of Germain Bazin (1901-1990)[19] (figure 4), celebrated art historian, connoisseur and chief curator of the Louvre Museum, and author of the first monograph on Alejadiño (1963) and of countless books on the history of Western art, especially sculpture.

Smith was a contemporary, but not a friend, of the much more famous George Kubler (1912-1996),[20] founder of studies of Latin American architecture and pre-Columbian art: he studied and taught at Yale University (where his archive is located), where his work on the *Chão or Plain Architectural Style* had a great impact on the study of Iberian colonial architecture.

Kubler in turn was a student of the Frenchman Henri Focillon (1881-1943), the direct and indirect teacher of all three men (figure 5) and key figure of the generation of the 1930s-1950s. A medievalist professor at the Sorbonne since 1925 and author of *Art d'Occident. Le Moyen Age Roman et Gothique* (1938) in two volumes, he published his main text on formalism, *La vie des forms*, in 1934,[21] with a significant epilogue, the *Eloge de la main*, which sought a theoretical justification on manufacture and craftsmanship, the relationship between man and technology, and the concept of autonomy and artistic invention.

The phenomenology of art as human gesture – that is, the study of forms as a manual, physical and anthropological product – with which Focillon renewed the analysis of the artistic object in 1934 (just when Smith was working on his doctorate) is precisely the starting point for the work of Kubler (a historian of architecture and architectural ornamentation), Bazin (a connoisseur and museum curator) and, above all, Smith, who took his master's degree in the same year, and who throughout his life was an expert, classifier and scholar of decorative forms, especially in the field of wood carving, Iberian altarpieces, and Portuguese, Brazilian and European furniture.

As an art historian, Smith was a *connoisseur* close to the Vienna School, although he did not deal with painting but rather with sculpture and applied and decorative arts, as Alois Riegl (1858-1905) did. It can be said that also thanks to Smith, *connoisseurship* passed from the study of the image to the study of art materials; to the identification of the decorative motif (also analyzed by Riegl), and of the technique in the decorative arts. It was not for nothing that in 1978 the American Society of Decorative Arts established an annual award named after him.[22]

Smith was an almost compulsive photographer, taking long photographic exposures and often using the camera as a way to focus his vision (figure 6).[23] Between 1960 and 1970 he assembled a large collection of about 11,000 slides, which he used for his studies and publications and which he left to the University of Pennsylvania.[24] In Portugal, he collaborated with the photographic studio of Mário Novais and with the Casa Alvão in Porto, while in Spain he requested images from other relevant photographers whom we are in the process of discovering and classifying. The Gulbenkian Archive contains 34,811 photographs, both positives and slides, which are currently in the process of being catalogued,[25] while the Hispanic Society Photographic Archive, which Smith assembled at the Library of Congress in Washington, D.C., has more than 10,000 photographs.

Unlike the Italian Giovan Battista Cavalcaselle (1819-1897) or the Austrian Alois Riegl, who preferred to make studies by drawing, Smith used the modern medium of photography as a form of documentation, as did other scholars of Iberian art of his time: Yves Bottineau (1925-2008), Victor-Lucien Tapié (1900-1974) and, later, the Italian art historian Carlo Ludovico Raggianti (1910-1987), who used the medium of film (in his *critofilms*).[26]

Smith was a firm believer in the power of photography, and designed photography books and exhibitions, some of which are currently in the process of being published.[27] He had very limited knowledge and experience of Portuguese archives, because documents came to him by mail from friends through his dense network of international contacts, and because he was essentially not a historian, but a *connoisseur* and a formalist.

Smith traveled extensively to analyze and photograph art objects, which he documented with many significant photographic details (figures 7 and 8).[28] In particular, from 1948 onwards he studied Portuguese wood carved altarpieces, for a work he published in 1950.[29]

He did the same in Brazil, where he helped draw up the first chronology and classification of Brazilian gilded woodcarving and altarpieces: from *Estilo Nacional Português to Retabulo Joanino* (or *Barroco Joanino*, 1707-1750). He also hoped to write a similar work for Chile, a former Spanish colony, where he intended to write a book on *rocaille* furniture in Latin America.[30] Beginning in 1962, again funded by the Fundação Calouste Gulbenkian, Smith resumed his catalogue of *talha dourada* in Portugal, assembling a photographic archive of 34,000 items (Figure 9).[31] With this very rich photographic documentation on woodcarving, he had the idea for a traveling photographic/documentary exhibition: *A talha em Portugal*,[32] a sort of *Mnemosyne* of motifs and ornamental series that I consider analogous to Kubler. He was able to launch it in Lisbon in 1963, thanks to the collaboration of Flávio Gonçalves (1929-1987), at the time a friend of his and a great fan

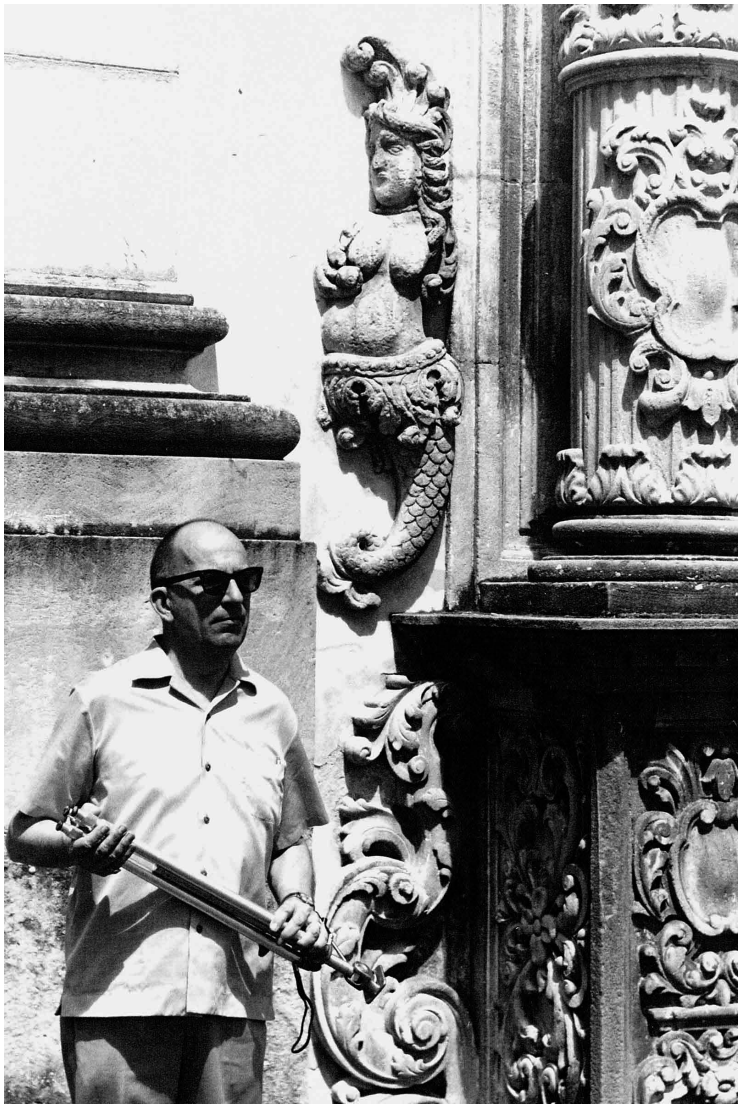


Figure 6.
Robert C. Smith in front of the church of São Pedro dos Clérigos Church, Recife, August 1969 (image from Fundação Calouste Gulbenkian, inv. CFT166.928.)

Figure 7.
Robert C. Smith, detail of the *Igreja de São Francisco em Braga*, c. 1962-64 (image from Fundação Calouste Gulbenkian Art Library, inv. CFT008.288n).

Figure 8.
Robert C. Smith, detail of the *Igreja e Mosteiro de Tibães*, c. 1962-64 (image from Fundação Calouste Gulbenkian Art Library, inv. CFT008.214 E).

and *connoisseur* of northern Portugal's *talha dourada* and sculpture.[33] This collection of photographs of hand-carved material formed the basis for his book *European Furniture* in c. 1963

Smith's manuscript and his perspective on Spanish furniture

The manuscript is typed on 276 A4 pages, with handwritten notes in two different scripts: text corrections in ballpoint pen and pencil references (in the margins), indicating where photographs needed to be inserted. From the postmark affixed to the upper right of the envelope we know that the manuscript had been returned to him by the Meredith Press in New York on 13 February 1969.[34]

In a brief introduction, Smith explains that he wished to branch out from Helena Hayward's recently edited encyclopedic publication on global furnishing (*World Furniture*, London, Paul Hamlyn, 1965), to which he had also contributed. Regarding the illustrations, he declares that he wanted to include 55 illustrations per chapter for a total of 500 illustrations, far less to the 1163 illustrations in *World Furniture*. He also adds that publishers Thames and Hudson had recommended at least 1000 photographs.

Smith considered that:

> [...]
> Furniture, in spite of its functional purpose, could never escape the instinctive aesthetic needs of man and ended up playing an ornamental role. In all types of civilization. From the zoomorphic benches of Indian and the *entalhadas cadeiras* of the African *sobas* to the royal thrones that symbolize power, there has always been the concern to embellish the object, as well as to make it more comfortable and practical. As civilizations are becoming more and more sophisticated, the mobile furniture is evolving at the same pace. It therefore reflects the mentality of the period to which it belongs. Like the history of peoples itself, furniture as had its ups and downs, because of the political, social, religious or economic conditions of each period. It flourished in phases of prosperity and expansion and endured in phases of decline. [*Furniture*] Accompanied and certainly the architecture of which follows the general lines in its structure.[35]

He was also quite lucid and concrete about his methodology:

> …Throughout this book emphasis is academic rather than "practical". *Style and Ornament* are stressed everywhere above construction, matters of authenticity, and connoisseurship. I have also tried wherever possible to relate the history of furniture to that of architecture, painting and sculpture, the so-called "major" arts, showing how furniture designers used precisely the same motifs for the same aesthetic effects as their better-known colleagues who built houses, and painted pictures.
>
> I have also tried to maintain a continuous narration rather than to divide the text into a series of categories, such as chairs, tables, beds, etc., which is frequently done by writers of books on furniture…[36]

Throughout the text Smith raises problems of stylistic character and circulation of styles. He was always interested in knowing and inventing specific terminologies. However he declined to focus on local and regional styles, and instead looked at concepts of "national" style. According to Smith, furniture design relies strongly on the influence of the Italian Renaissance, a canonical model he discusses in very broad terms (We need to consider that most material he discussed falls into the category of International Gothic, clearly defined as the Northern Gothic Renaissance by Matt Ethan Kavaler in 2012.[37] Indeed, Smith speaks of a European Renaissance of furniture.

With his book Smith wanted to build a selective rather than encyclopaedic history of furniture; to introduce coherence between the minor/decorative arts and the major arts; to see the continuity between furniture design and architecture through the pre-modern era; to publish many photographs of details but also – something unusual at the time – original drawings and patterns for book illustrations. Ultimately, he meant to study how an ornamental motif (or form) can contribute to period aesthetics: a concept derived from Riegl and Focillon.[38] The same idea recurs in some notes to his *Histórico do mobiliario brasileiro: un catálogo razonado de la decoración interior rococó en América Latina (Brasil y Chile)*, documented in letters dated between 26 August 1969 and 5 July 5 1973, which Smith never finished writing.[39]

The introductory notes to this project are directly influenced by Focillon's essays, and constitute an alternative to the concept of *formal series* elaborated by Kubler in his *Shape of Time* (1962). Following Riegl and the principles of the Vienna School, lastly authors identify the ornamental/decorative motif as the ethnological/formal key to constructing a global manufacturing history.

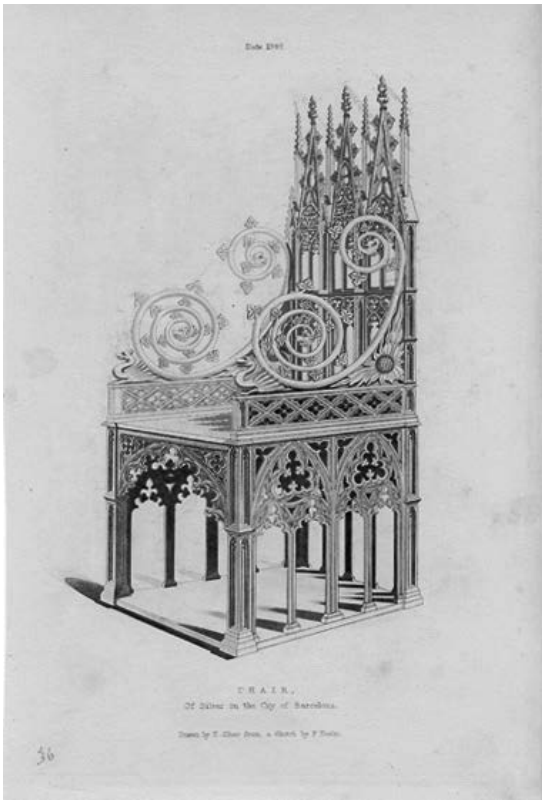


Figure 9.
José Claret Rubira, *Faldistorium* of King Martín I of Aragón, in the Treasury of Barcelona cathedral. Illustration in Marqués de Lozoya, *Muebles de estilo español*, 1965.

Another concept that reveals the influence of Riegl's formalism (most specifically of *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, 1893) through Focillon, is the privileged attention to the Baroque and his undisputed attachment to the theory of Styles, on which his *European Furniture* is based.

The index is organized chronologically (antique furniture, medieval furniture and modern furniture) and then divided by centuries and geographical areas according to nationalist historiography. Smith therefore adopts the division by national style, so immediately after discussing Italian Renaissance furniture, he analyses Spanish furniture (a category created in 1872), which he discusses as locally formed, but a national mixture of Italian and Mudejar motifs. A sort of stylistic hybrid. On the other hand, he does not offer chapters on Portugal and does not isolate Portuguese furniture as autochthonous and directly linked to the territory. In fact, when discussing style, he sees Portugal as connected to Flanders and England, although he discusses it while dealing with the Iberian Peninsula.

In his pages on Spanish furniture Smith also addresses the canonical bibliography, situating

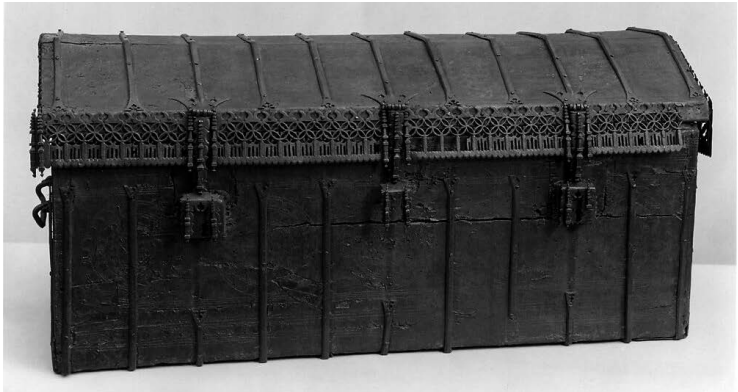


Figure 10.
Chest, 15th century Spanish, leather, iron and wood; approx. 7.1 × 128.3 × 53.3 cm (New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloister Collection, 1947, acc. N. 47,144).

Figure 11.
Martín de Soria (active c. 1450-1487), *Altarpiece of St. Peter*, c. 1480, tempera on panel with parchment ground (Boston Museum of Fine Arts, gift of Robert Hall McCormick, 46,856).

Figure 12.
Washington DC, Library of Congress, John Adams Building, *Hispanic Reading Room* of the Hispanic Foundation.

the Iberian contribution within a European narrative. He was certainly familiar with the book *El mueble español en los siglos XV, XVI, y XVII n. 6 (Museo de Artes Decorativas)* (1951) by María Dolores Enríquez Arranz A. Aguado, because in 1959 he contacted the MAS archives in Barcelona and commissioned a series of photographs from the photographer Juan Pando, who had previously worked for Arranz Aguado.[40]

He also surely knew the work by Arthur Byne and Mildred Stapley (*Spanish Interiors and Furniture* NY, Architectural Book Publishing Company, 1922) and the volume in four languages by Luis M. Feduchi (*El Mueble Español*, 1969).[41] He plausibly also owned Grace Hardenoreff Burr's translation of the text by Rafael Domenech Galissá and Luis Pérez Bueno (*Hispanic Furniture from the XV to the XVIII century*, 2nd ed., New York, The Archive Press, 1964) and the illustrated book by Marqués de Lozoya (*Spanish Style Furniture*, 1965), made almost exclusively with tables drawn by architects, because he cites the illustration of the *faldistorium* of Martin I of Aragon (1356-1410): a gilt silver throne made in 1397, currently in the Treasury of Barcelona Cathedral (figure 9).[42]

Smith's discussion of 15th and 16th century Spanish furniture reveals that while he catalogues items by national schools, he has a soft spot for Catalonia: a region he considers to be suspended between Italian influences (he mentions the influence of Italian *cassoni* being shipped from Venice) and a local *mudejar* tradition. Smith details pieces that he defines as "hybrids", making special reference to the collections of the Archaeology Museum and the Don Juan de Valencia Institute – both in Madrid – and the Design Museum in Barcelona, which he reveals is one of his favorite collections, illustrating the typologies he describes according to this sequence: chests of drawers, armchairs, tables and, above all, *varqueños* (figure 10).[43]

Smith was also as intimately acquainted with the collections of the Museum of Decorative Art of Madrid as he was with the American collections of the East Coast and the Mid-West. He often recalled items he had seen on his travels, connecting detailed memories with precise examples from specific collections. He describes the iconic and aniconic decorative details of many chests produced in Catalonia in the 16th century, and discusses a set of furniture which he considered very important and where I have identified in the Barcelona Design Museum (see figures 14 and 15). We do not know if he was in contact with the heir of Ramon Pla Armengol, who assembled the splendid collection that can be visited nowadays in Barcelona.[44]

He was also well acquainted with Catalan painting exported to the United States, an im-

Figure 13.
Gimbel Brothers Department Store on Market Street (Pennsylvania Walnut 2-900), Philadelphia (1887-1987, sold in 1947).

portant collection of which was owned precisely by the Philadelphia Museum of Art. In his section on Spanish furniture, he cites the altarpiece of San Pedro de Martín de Soria (1480), now in the Museum of Fine Arts, Boston (figure 11),[45] which, along with the Metropolitan Museum and the Hispanic Society,[46] was and still is a key hub for Iberian studies on the East Coast, along with the Hispanic Foundation of the Library of Congress in Washington, where he began his career. He can be counted among the third generation of American hispanophiles who spent their careers collecting and studying.[47]

He was appointed "corresponding member" of the former in November 1945, while serving as deputy director of the Hispanic Foundation between 1939 and 1949, during which time he created a public space for consulting the collection of books and manuscripts: the *Hispanic Reading Room* (figure 12).[48] There he worked as curator of prints and photographs, assembling a catalog of 10,000 photographs that can still be consulted today.

Robert Chester Smith's archive is still in the process of being catalogued, and much work remains to be done, as traces of correspondence in other American institutions constantly emerge. His role as a possible consultant for the preparation of period rooms and an agent in the Iberian Peninsula for many American museums and private collections (including the Philadelphia Museum of Art)[49] is yet to be fully explored, as are his possible relationships with auction houses and luxury department stores such as the Gimbel Brothers department store in Philadelphia (1887-1987, sold in 1947): an important access point for mainstream collectors which only closed in 1987 (figure 13).[50] The strange absence of personal financial accounts in his archives now preserved in the Gulbenkian Library is also puzzling and is currently being analyzed.

Appendix I

Robert Chester Smith, *Spain in the 15th and the 16th centuries*, in *European Furniture* (Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, ERCS 3, 72 doc., pp. 101-104).

The transcript includes the author's edits. Also transcribed in the notes are references to illustrations Smith intended to include with the text that were not found in the box.

Page 101

Spanish furniture of the 15th and 16th centuries, like the national architecture, painting and sculpture, was greatly affected by influences from abroad. At the beginning of the period, they came chiefly from northern Europe and from Flanders and the Rhineland in particular. Later, with the arrival of the Renaissance, Italy became the source of inspiration. At the same time, however, Islamic tendencies, surviving from the long era of Moorish domination, gave a peculiar character to certain types of furniture, using minute geometric carving and inlay, as well as of leather and metal. Walnut and chestnut were constantly employed for all kinds of furniture, boxwood and cedar for decoration. To all the usages derived by the Spaniards from the Moors the term *mudejar* is applied.

Chests of leather, which are well developed from traveling trunks, were made at all periods in Spain, with a lavish use of metal fixtures and decorative studs, which sometimes in the 18th century spelled out the name and address of the owner. A 15th century chest at the Metropolitan[51] has a delicate lambrequin of Late Gothic piercing around the gabled leather lid. To this are attached characteristic long hasps of finely wrought iron, reminiscent of the balusters of the Spanish window grates [!] called *rejas*, which reached their ultimate development on cabinets of the 16th and 17th centuries.[52]

In the wealthy cities of Catalonia chests were decorated in the late 15th century with the same extravagant use of tracery that distinguishes the mid-14th century throne of King Martin I (see figure 9). The typical Catalan chest[53] of the period was made with a pair of doors in the front, one of which conceals a set of drawers. Since Barcelona, the capital of Catalonia, had been since the 12th century a center of trade with Constantinople, the Levant and the ports of Italy, it is not surprising to find this unusual feature [*in*] some Venetian chests of the time.[54] In the same fashion painted *cassoni* must have been brought from Italy to Barcelona. Under their influence Catalan chests of the early 16th century were considerably modified. The insides of the lids were painted, often with the scene of the Annunciation, the frames were gilded and polychromed. Frequently the moldings were entirely

[continues on page 102]

classicized, although in some cases Late Gothic details were retained. It is not unusual to find in these hybrid pieces that the inside of the doors have been carved with Moorish lacery, or interlacing arches beneath passages of tiny, all-over decoration. Cupboards with classical cornices and paw feet were decorated in the same fashion. In the unique collection of this sumptuous furniture at the Museum of Decorative Arts[55] in Barcelona, one of the handsomest wardrobes has bands of Late Gothic carving on the outside of the doors, while the inner faces are decorated with standing figures of saints painted in an Italianate Renaissance style.

Frailera chair

By the middle of the 15th century Spanish cabinet makers were familiar with the northern system of framing and linen fold and tracery decoration was being applied to seats, tables and lecterns [!].[56] One of the finest examples of this northern Gothic work is the circular-back throne in the Instituto de Valencia de Don Juan in Madrid, which displays with typical Spanish concern for heraldry the arms of León and Castille in the center of the panel below the seat.

Armchairs with backs and seats of leather held in place by rows of iron or brass studs, all of which have plain or pierced stretchers between the straight front and rear legs, make their appearance early in the 16th century. There can be no doubt that this was the most characteristic Spanish form of seat in the Renaissance but whether it was invented in Spain or borrowed from Italy is a moot question. The fact that the Italian Renaissance invented so many new forms of furniture would lead one not to believe that this was also one of them. There is, however, a tradition that the armchair, which in Spain is called *silla frailera* or friar's chair, was first used in Spanish convents and monasteries and from there was taken into the Spanish possessions in the north and south of Italy along with the black ceremonial dress and other details of the contemporary Spanish court ettiquette [corrects into: *etiquette*]. Armchairs made in Spain and Italy in the 16th century are almost identical in form, with this difference that Spanish examples sometimes[57] have stopped fluting and other Renaissance decoration on the front legs [*cancelled word*], which was not used in this way in Italy. Spanish examples appear to make greater use of a decorated armchair with leather bank + seats[58] and are almost always equipped with leather backs and seats, unlike the armchairs of Italy, which were frequently upholstered in rich fabrics.[59]

p. 103

The same similarity is not found between the tables of Italy and Spain in the 16th century. In the latter country the form with four legs was universally preferred and this had a peculiarly national expression. One large group was made with flaring legs, which were either turned in the so-called *canon* form[60] or decorated with spiral ornament.[61]

In this type of table diagonal supports of wrought iron were frequently extended from he under side of the top to the lateral [*cancels i*] stretchers. A second type has four side supports in the form of yokes or lyres and is provided with drawers rather coarsely carved in patterns[62] of stars or stylized leaf forms. This type was considerably imitated in Italy in the 17th century.

The Islamic world has never developed the kind of seats and tables used in the West, preferring cushions and divans and low stands to accompany them.[63] On the other hand, the Muslim had perfected the making of fine boxes and chests of sweet-smelling woods, inlaid with the same delicate small geometric ornaments they used in ceramics. It was natural, therefore, that cabinets for writing and storage of precious things should have been popular in Spain. They were in fact so intricate and beguiling that they impressed visiting Italians and may have contributed to the vogue of the cabinet that developed in Italy during the period of the Renaissance.

Spanish examples of the 15th century, like the one from Tarraca,[64] are long low boxes, with hinged top and falling fronts, the latter to be used for writing. The outsides generally have wood inlays in bold geometric designs, with a more delicate sort reserved for the drawer and compartment fronts of the interior.

In Catalonia under Italian influence a brilliant school of marquetry developed in the 16th century, which made use of such Renaissance subjects as arabesque pilasters, candelabrum columns, vases of flowers and profile portraits of helmeted warriors. These designs were applied in boxwood to the walnut fall boards and the sides of writing cabinets, along with the more conventional geometric designs. A group of remarkable pieces, now divided between the museums of Barcelona, Madrid and the Hispanic Society of America in New York, have as their identifying feature the almost identical decoration of the inside of the top (figures 14-15).[65] This consists of two panels with elaborately carved walnut frames in which are set against a background of crimson satin paired[66] portraits of warriors with helmets. These cabinets rest on specially[67] designed stands decorated with miniature arcades carried on fluted colonnettes. They are called *pies de puente* in contrast to *taquillones*, or cupboard bases, decorated with lozenges, disks and other geometric forms in quite high relief. Both were used in combination with the most characteristic of all the Spanish cabinets of the 16th and 17th centuries, the well-known *bargueños*.

The distinguishing elements of the exterior of these pieces is the decoration of the falling front with ten pieces of pierced metal, often backed with red fabric, some of which contain wrought iron hasps and other pulls. The interior of these cabinets, generally covered with gilt gesso, consists of from 13 to 19 compartments and drawers of various sizes.[68] Geometric ornament in mudejar fashion covers almost the entire interior surface. Side by side with this indigenous element appears an architectural influence from Italian cabinets, some of which were made for Spanish sovereigns and grandees, in the use of tiny columns and fragments of arches to frame some of the compartments. These are arranged in such a fashion that they resemble Hispanic altarpieces. The form of the columns provides a clue to the dating, and this is important because the general form of *bargueño* varied little during the 16th and 17th centuries. Up until about 1650 the shaft of the column was straight; after that time,[69] following the introduction of spiral columns in altarpieces in the 1640s, it generally assumed a twisted shape. The later *bargueños*[70] have vividly polychromed moldings. Some were decorated in the 18th century[71] with miniature garlands and sprays of flowers painted on various parts of the surface. The woodwork of the 17th-century pieces appears coarse and mechanical beside the fine technique of the 16th-century Catalan cabinets. But like all the luxury cabinets of the Renaissance tradition they have in common the same effect of magnificence.

Figure 14.
Anonymous Catalan, *Chest with drawers*, second third 16th century. Riverside wood (cut, polychrome, fretwork, molded, wrought iron). Dimensions with the box closed: 72 × 133.5 × 60 cm. Dimensions with the box open: 124 × 133,5 × 109 cm. Reform structure ca. 1900 (Barcelona, Museu del Disseny, inv. MADB 40.914, Legacy. Josep Oriol Borràs i Quintana (15/7/1946).

Figure 15.
Vergós Circle, *Chest with drawers (Sant Onofre and Santa Caterina)*, ca. 1500-1515. Riverside wood (cut, polychrome, fretwork, molded, wrought iron). Structure and painting of the interior of the lid, alterations ca. 1900 (moulding, drawers, exterior polychrome, some carvings and mouldings) (Barcelona, Museu del Disseny, inv. MADB 64157, purchase Muntadas Collection (28/11/1956).

* This essay is part of my research as Professor Auxiliar of the Departamento da História da Arte FCSH of the Universidade Nova de Lisboa, where I am also an integrated researcher at the Art History Institute (IHA) and In2Past (Associate Laboratory for Research and Innovation in Heritage, Arts, Sustainability and Territory).

1. On Smith as historian and *connoisseur* of *Portuguese talha dourada*: Robert C. Smith (1950), *The Portuguese wood carved retable, 1600-1750*, Lisboa, Belas Artes, and Idem (1963), *A Talha em Portugal*, Lisbon, Livros Horizonte. On the Portuguese chapel installed in Philadelphia thanks to Smith's studies and active collaboration: Silvia Ferreira (2022), "Gold on blue in Philadelphia: Robert C. Smith and the Installation of the 'Portuguese Chapel' at the Samuel S. Fleisher Art Memorial", *RIHA Journal* 0279, <https://doi.org/10.11588/riha.2022.1.91952>. The article reconstructs the history of the export and museum display of Portuguese sumptuary art to create a "Portuguese Chapel" at the Samuel S. Fleisher Art Memorial in Philadelphia in 1957-60, based on unpublished correspondence between Smith and João Couto (1892-1968) assistant curator of the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon between 1928 and 1930 and its director in 1938-1964, preserved in the Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga of Lisbon, and correspondence between Smith, politicians and diplomats of the time in turn in the Arquivo Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros in the Palácio das Necessidades (also in Lisbon).

2. On museums and museography in the United States I refer to Smith's proximity to Paul J. Sachs (1878-1965) at Harvard (see note 13) and to Robert C. Smith (1958), *The museum of art in the United States*, Detroit, Art Quarterly.

3. Silvia Ferreira is a contract researcher at the IHA of the FCSH of Lisbon (Transitory Norm, DL 57/2016 - Law 57/2017) and holder of a research project entitled *The Legacy of Robert Chester Smith: New Perspectives for the History of Art in Portugal* (2019-2025), which involves the editing and publication of Smith's unpublished texts, notably: R. C. Smith, *A Biblioteca Joanina de Coimbra. História e Arte*, for the Imprensa da Universidade de Coimbra. I thank Silvia Ferreira for her comments on this text.

4. On the museum's founders and collections: <https://www.winterthur.org/about-h-f-du-pont/> and <https://househistree.com/houses/winterthur> and <https://www.winterthur.org/> (accessed 08/06/2024).

5. Although the Winthertur archive answered us negatively, much secondary information comes from Box no. 2538, from which several documents lead us to believe in this hypothesis, which will be further developed in the book. However, it should be noted that the museum does not have any Spanish, Portuguese or Brazilian *period-rooms*. I am grateful to Carley C. Altenburger, assistant librarian of the Joseph Downs Collection of Manuscripts and Printed Ephemera at the Winterthur Museum, Garden & Library, for her kind response to my queries.

6. The Art History department was originally part of the School of Fine Arts (which also housed the Architecture Program) and became an integral part of the Faculty of Arts and Sciences, now the School of Arts and Sciences, in 1959. Smith was assistant professor from 1947 to 1948, associate professor from 1948 to 1956, and tenured professor from 1956 to 1972.

7. I am grateful to Professors David Brownlee and David Young Kim – both from the Department of History of Art at the University of Pennsylvania – as well as Dr Rebecca A. Stuhr (associate university librarian for academic engagement and director of arts and culture libraries) and Dr Nicholas Hokrent (coordinating bibliographer and Librarian for the Humanities) for providing me with information about Smith's archive at the University of Pennsylvania.

8. D. Sala (ed.), *Robert C. Smith (1912-1975). A investigação na História de Arte*, exhibition catalogue, 11 April to 11 July 2000 (<https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1237/>).

9. Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, Art Library, from now on abbreviated as Lisbon, FCG, AL.

10. See Sabina de Cavi (2024), "Robert Chester Smith and Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville on Rocaille and Organic Forms: Conchology, Delight, and Jardins de Plaisance in 18th century Portugal", in Silvia Ferreira, *Artistic Confluences in the Ibero-American Culture (1600-1850). The world of Robert C. Smith (1912-1975)*, Sevilla.

11. <https://guides.library.harvard.edu/hua/hiddencollectionshuv>: *Hidden Collections: Historical photographic views of Harvard, 1853-1990.*

12. See the latest work on the chapel: Teresa Leonor M. Vale e Filipe Pimentel (coord.) (2015), *A capela de São João Batista da igreja de São Roque: a encomenda, a obra, as coleções*, Lisbon, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

13. I must thank several colleagues for their kind assistance in researching Smith in the Harvard University archives: Mirian Steward, curator of the collection division of European and American Art, Megan Schwenke, senior archivist/records manager of the Harvard University Archives, and Joanne Bloom, photographic resources librarian of the Fine Arts Library of Harvard University. Mrs. Ashley Barrington, archives assistant of the Harvard Art Museums, has very kindly provided an index to the contents of box HC3 in the archives of the American investor, businessman and art historian, Paul J. Sachs (1878-1966), who worked as museum associate of the Fogg Art Museum in 1927-1945, taught the first museum studies course, was appointed professor emeritus at Harvard in 1948, and who must have influenced Smith deeply: see S. A. Duncan (2002), "*Museum Course* and the making of America's museum profession", *Archives of American Art Journal*, 42, p. 1-2 and p. 2-16.

14. It is still the best work on this German architect who arrived in Portugal in the retinue of Maria Ana Josefa Antônia de Hasburgo (1683-1754) on the occasion of her wedding to King Dom João V

in 1708: Robert C. Smith (1936), "João Frederico Ludovice, an eighteenth-century architect in Portugal", *The Art Bulletin*, XVIII, 3, p. 273-370.

15. Robert C. Smith (1939), "The colonial architecture of Minas Gerais in Brazil", *The Art Bulletin*, XXI, p. 110-159. Smith's trips to Brazil are at the center of much research in Brazil today: S. Fernandes Melo (2021-22), "Robert Chester Smith no Brasil: arte colonial e iconografía nas viagens de 1936 e 1947", *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, XXIX, p. 1-35, <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e2>. The $1,000 grant (which he received on 20 February 1937) allowed him to visit Brazil (where he arrived by ship) between March 20 and July 10, 1937, when he was forced to return due to a serious infection (Lisbon, FKG, AL, reservados ERCS 1, no folio number). The fellowship was originally intended to cover seven months of research and was allotted to him in two installments: $750 at the beginning and $250 at the end. On 2 September 1937, he returned to the USA after a second trip to Brazil, and before 4 October 1937 he sent two detailed documents (*a detailed report of activities and an account of expeditures*) to Clarence Haring Dunster and Waldo G. Leland (permanent secretary of the association), which impressed the American Minister of Culture and led to the publication of the book R. C. Smith, *Brazil*, NY, The College Art Association of America, 1939 (Lisbon, FCG, AL, reservados ERCS, RS 1443/).

16. *Actas do Congreso A Arte em Portugal no século XVIII de homenagem a André Soares, Bracara Augusta*, XXVI, 63-64 (1973) and XVIII, 65-66 (1974); Robert C. Smith (1973), "André Soares arquitecto do Minho", *Colóquio Artes*, s.II, XV, 13, p. 65-66; Robert C. Smith (1973), "Three artists of Braga", *Apollo*, XC, 134, p. 376-387.

17. J. Bury (1950), *Jesuit Architecture in Brazil*; J. Bury (1952), *Estilo Aleijadinho and the Churches of the 18th Century in Brazil*; J. Bury (1955), *The Borrominesque Churches of Colonial Brazil*, and his chapter on Brazilian art and architecture in Leslie Bethell (1984), *The Cambridge History of Latin America*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 747-770. For Bury's biographical profile: F. de Holanda (2019), *On Portraiture (Do tirar pelo natural)*, ed. John Bury, with contributions by Fernando António Baptista Pereira and Annemarie Jordan Gschwend, London, Ad Ilissum.

18. Lisbon, FCG, AL, reservados ERCS, caixa 1.

19. See: <https://agorha.inha.fr/detail/224>. For Bazin's obituaries: G.-E. Mâle (2000), *Germain Bazin (1901-1990)*, "Coré", 11, p. 52-56; P. Roberts-Jones (2001), *Germain Bazin*, "Bulletin de la Classe des Beaux-Arts/Académie Royale de Belgique" n. s. 6, 12 (2001), 1/6, p. 181-192; D. Wildenstein (1990), *Germain Bazin (1901-1990)*, "Gazette des Beaux Arts" 6 per. 116, 1458/1459, p. 29-30; F. Salet (1990), *Germain Bazin (1901-1990)*, "Le Musée Condé" 38, p. 2-3.

20. See <https://caribbean.yale.edu/george-kubler-collection visual resources collection>, University of Yale. Kubler graduated from Yale in 1934, received a MA in 1936 and his PhD in 1936 (the latter two under Focillon's co-tutorship), almost contemporaneously with Smith at Harvard. From 1938, he was a member of Yale University. He was appointed Robert Lehman Professor (1964-1975) and later *emeritus* professor (1975-1983), and after retirement, was a resident researcher.

21. On Focillon and formalism: C. Briend (2004), *La Vie des formes: Henri Focillon et les arts*, Gand, Snoeck; A. Ducci (2021), *Henri Focillon en son tempos: la liberté des formes*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, text on which: J. Emerling (2022), "Relays, signals, actuality: a return to Focillon", *Journal of Art Historiography*, XXVII.

22. <https://www.decartssociety.org/>.

23. On Robert C. Smith as a photographer: <https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/read-watch-listen/robert-c-smith/>.

24. I am particularly grateful to Dr Michael Jeffrey Carroll (assistant director, Fisher Fine Arts Library at the University of Pennsylvania), for his professional collaboration and his assistance while I was finalizing this essay.

25. I thank Dr Ana Barata, reference librarian at the Art Library of the Fundação Calouste Gulbenkian, for all the help and information received during my research on Robert Chester Smith.

26. See: T. Tommei (2014), *Ut pictura pellicola: dissolvenze incrociate: Ragghianti, cinema e arti figurative*, Lucca, Fondazione Ragghianti studi sull'arte Maria Pacini Fazzi editore; M. Carovani (1976), "Un modo nuovo di fare critica: il 'critofilm' di C. L. Ragghianti", *Amici dei Musei*, V, p. 11-12; C. L. Ragghianti (1956), "Informazione sul *critofilm* d'arte", *Critica d'Arte*, XVI, p. 387-398.

27. Together with the photographer Florence Arquin, Smith also prepared a book entitled *Brazilian architecture* (4 copies in Lisbon, FCG, AL, reservados ERCS 5, doc. 4). Similar books had been written by other Iberian scholars, for instance Yves Bottineau (curator of the Louvre Museum and inspector general of French museums in 1925-2007), had written two illustrated books for the series *Les Beaux Pais* for the publisher Arthaud: *Le Portugal* (1951) with Yvan Butler and *L'Espagne* (1959) with photographs by Yan Brocher and drawings by Yves Brayer. Again, the publication of these unpublished works is part of the research project of Silvia Maria Amaral da Silva Ferreira.

28. Lisbon, FCG, AL, reservados ERCS, CFT008.288n and CFT008.214 E.

29. Robert C. Smith (1950), *The Portuguese wood-carved retable 1600-1750*, Lisbon, II,2, p. 14-57; and Robert C. Smith (1962), *A talha em Portugal*, Lisbon.

30. Lisbon, FCG, AL, reservados ERCS 5, doc 24, for his correspondence with the Brazilian ambassador in Buenos Aires dated from 26 August 1969 to 5 July 1973. The study of *Rocaille* furniture in Brazilian interiors died with him in 1975.

31. Lisbon, FCG, AL, reservados ERCS, CFT008 reserved level 1 (for the photographs of the traveling exhibition).

32. Sponsored by Artur Nobre de Gusmão (1920-2001), head of the Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkianm, after Smith's death, the itinerant exhibition traveled throughout the country and beyond between 1978 and 1991, visiting Vila do Conde (1978); Guimarães (1979); Arcos de Valdevez (1979); Paris (1980); Pequim (1982); Xangai (1982); Cantão (1982); Macau (1982); Hong-Kong (1982); Vila Nova de Gaia (1983); Dakar (1984); Viana do Castelo (1984); Lamego. On this itinerant exhibition: Silvia Ferreira (2021), "A itinerância das imagens: Robert C. Smith e a exposição 'A Talha em Portugal' (1963-1991)", in XXIII Congreso Nacional de historia del arte Universidad de Salamanca, *Universitas. Las artes ante el tiempo*, p. 116-127.

33. M. N. Vilarinho Rocha Lourenço (2014), *A vida e a obra do historiador Flávio Gonçalves (1929-1987)*, tese de Mestrado em Estudos do Património Estudos do Património do Departamento de Ciências Sociais e de Gestão da Universidade Aberta, <http://hdl.handle.net/10400.2/4009>.

34. Consumer Book Division, Meredith Corporation, 250 Park Avenue, NY, NY 10017, see Lisbon, FCG, AL, reservados ERCS 3, 7 2 doc, *Introduction* (unnumbered).

35. Ibid.

36. Ibid.

37. E. Matt Kavaler (2012), *Renaissance Gothic: Architecture and the Arts in Northern Europe, 1470-1540*, New Haven, Yale University Press.

38. On whom see the latest M. Rampley (2014), *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847-1918*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press.

39. See note 31.

40. Lisbon, FCG, AL, reservados ERCS8, 17, a letter dated July 7, 1959, detailing the Portuguese photography studios and the names of the photographers who accompanied him in his activity in the 1960s and 1970s: Mário de Novais and Casa Alvão's studio in Porto (1985-86); Viseu (1986) Miranda do Corvo (1987); Porto (1989); Évora (1989); Arouca (1990); Bragança (1990) and Coimbra (1991).

41. L. Feduchi (1969), *El Mueble Español*, Barcelona, Ediciones Polígrafa. Text in Spanish, English, French and German. It was divided into 14 chapters: *Preliminary note*, *Iberian and Roman furniture*, *pre-Romanesque and Mozarabic furniture*, *high Middle Ages*, *low Middle Ages*, *Gothic*, *Mudejar*, *first national furniture*, *Renaissance Spanish style furniture*, *Baroque*, *Neoclassical or Charles IX*, *Fernandine or Empire*, *Romanticism and 19th century*, *20th century Gaudi and Modernism*.

42. The masterpiece, restored in 1843, is an assemblage that includes a throne and the monstrance for the procession of the Corpus Christi: <http://saintrafe.blogspot.com/2013/05/a-throne-fit-for-king-of-kings.html>. For the illustration: Marqués de Lozoya, *Muebles de estilo español desde el gótico hasta el siglo XIX con el mueble popular*, ill. José Claret Rubira, arq. II ed., Barcelona, G. Gili, 1965, p. 24, reproduced also in an illustration by P. Hawke published in H. Shaw (1843), *Dresses and Decorations of the Middle Ages from the Seventh to the Seventeenth Centuries*, London.

43. New York, Metropolitan Museum of Art, Cloister Collection, acc. N. 47,144, via Gimbel Brothers Department Store, ca 1905, Philadelphia (USA).

44. Yet it is likely he did, and it would be important to have feedback from the current administration of the Foundation (<https://www.fundacion-rpa.org/>).

45. See Museum of Fine Arts, Boston. Gift of Robert Hall McCormick, 46,856 (<https://meadowsmuseum.oncell.com/en/martin-de-soria-altarpiece-of-saint-peter-c-1480-244326.html>).

46. *The Hispanic Society of America Handbook Museum and library collections*, New York, 1938, p. 243-273 (map of the Iberian Peninsula with indication of the regional provenance of the pieces in the collection). On Smith and these institutions: A. J. R. Russel-Wood, *Robert Chester Smith: researcher and historian*, in D. Sala (ed.), *Robert C. Smith (1912-1975)*, op. cit., p. 31-65; M. D. Jiménez-Blanco (2011), *Archer Milton Huntington y el viaje del arte español*, in M. Cabañas Bravo (ed.), *El arte y el viaje*, Madrid, CSIC, p. 673-682.

47. For a compelling overview on the topic of Hispanic and Iberian studies in the US: Richard L. Kagan (2019), *The Spanish Craze: America's Fascination with the Hispanic World, 1779-1939*, Lincoln, University of Nebraska Press, and *History of Hispanism: Spain and beyond*, exhibition catalogue, Mexican Cultural Center, 23 September 2024 to 17 January 2025, ed. Richard Kagan, Washington DC, 2024. It includes five sessions: *Spain's Golden Age in the United States: Collecting the Spanish Old Masters* (Ellen Prokop); *Architectural History of Early Modern Spain and Spanish America in the United States* (Luis Gordo Peláez); *Pioneering Women Hispanists in the United States* (Rebecca Teresi); *Spanish Golden Age Theater and Literary Hispanism* (Amy Sheeran); *The "Spanish Idiom" and Spanish Virtuosity in America* (Louise Stein); *Historiographies of Islamic and Imperial Spain: Art, Literature & History from the Caribbean, Philippines, and Harlem Renaissance, 19th-20th centuries* (Amy Chang).

48. Lisbon, FCG, AL, reservados CFT166.15.

49. As already suggested in Silvia Ferreira (2022), "Gold on blue in Philadelphia…", op. cit.

50. J. Pérez-Flecha González, who studies the relationship between the merchant José Weissberger (1878-1954) and the gallery French & Co.

51. Photograph reference 355: *15 Spanish chest with late Gothic lambrequin (Met.)*, probably identifiable with: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470258>.

52. For an exemplar Smith could meet: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/201926>.

53. For example: <https://drouot.com/en/l/18928413-arcon-catalan-del-siglo-xvimad> Catalan chest from the 16th century.

54. Likely: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470258>.

55. Reference to photos 358, 359 and 360: *Circular-back throne in Instituto de Valencia. Madrid, same showing inner faces of doors, wardrobe with late Gothic carving on outside doors (Mus. Deco. Art, Barcelona)*.

56. Reference to photograph 361. Probably identifiable with: <https://collections.mfa.org/objects/32984/altarpiece-of-saint-peter;jsessionid=0D70F79EF508B598F9C954FAC7062284>

57. Reference: *display on the front leg*.

58. Reference to photograph 362: *(Met.)* and photograph 363: *(Philadelphia)*.

59. Reference to: *Met. and Phila. Mus.*

60. Note: *Phila. Museum*.

61. Note: *Chicago*.

62. Reference to photograph 366: *Table with 4 side supports and drawers (where?).*

63. Reference to photograph 367: *Painting of Dutch Consul in Sumatra, (Rijksmuseum) showing Islamic interior)* and shortly after: reference: *Dutch Consul in Sumatra, c. 1750, Rijksmuseum*.

64. Reference to photograph 368: *Cabinet from Taraca (Arch. Museum, Madrid)*.

65. I am very grateful to Professor Bonaventura Bassegoda Hugas for introducing me to the researcher and curator at the Museu del Disseny de Barcelona, Mr Josep Capsir (Institut de Cultura Ajuntament de Barcelona) with whom I have corresponded to identify some of the pieces that Smith cites in this appendix text. Dr Capsir very kindly informed me that most of the pieces are identifiable in the collections he oversees and that the typology indicated here refers to the *Vargas pieces* n. MADB 40.914 and MADB 64157 (figures 14-15). Evidently, even if his text is a bit confusing, Smith was very clear about the difference between the so-called *chest with drawers* (in Catalan: *caixa amb calaixos*), also known as *bride's chest* (*caixa de núvia*) and the *varguéños*, better known internationally, which he describes at the end of his text.

66. Reference to photograph 369: *Writing cabinet (Barcelona/Madrid?) showing general view*.

67. Reference to photograph 370: *det[ail]. same as 369, but detail of inside of top, showing portraits of helmeted warriors.*

68. Reference to photograph 371: *Interior of cabinet, showing compartments: drawers (Valencia de Don Juan)]*; shortly after another reference: *Valencia de Don Juan*.

69. Photograph reference 373: *Detail of bargueño showing a twisted column*.

70. Photograph reference 374: *Detail of bargueño showing column with polychrome moldings*.

71. Reference to photograph 375: *Detail of bargueño showing 18 garlands and painted flowers, and shortly after it refers to: Fenway Court*.

https://doi.org/10.5565/rev/locus.516 LOCVS AMŒNVS 22, 2024 223 - 240

Luis Cubillo de Arteaga y el Colegio del Patronato de Protección a la Mujer de Zamora: repensar la arquitectura de internados

Rafael Ángel García-Lozano
Universidad Católica de Ávila
rafael.garcia@frayluis.com

Recepción: 16/05/2024, Aceptación: 15/10/2024, Publicación: 24/12/2024

Resumen

La reciente publicación del volumen monográfico sobre Luis Cubillo de Arteaga[1] deja a lectores e investigadores de la historia de la arquitectura española un extraordinario panorama de la vasta obra de este arquitecto madrileño del siglo XX. Sin embargo, se echa notablemente de menos el acercamiento a su arquitectura educativa residencial, entendiendo por tal los edificios de internado, residencia formativa y colegio menor o mayor principalmente. Es este, precisamente, nuestro propósito con el presente trabajo: considerar la obra de internados de dicho arquitecto, tomando como modelo el Colegio del Patronato de Protección a la Mujer proyectado para la ciudad de Zamora. Metodológicamente estudiamos la planimetría del proyecto, así como los antecedentes y el contexto de su producción en el marco de su propia biografía. Tras nuestro análisis, queda al descubierto la notable aportación de este arquitecto en el género residencial destinado a la formación, hasta ahora prácticamente inédita. Quizá la definitiva frustración de este edificio haga más interesante nuestro estudio, contribuyendo así a divulgar un tipo arquitectónico menos frecuente que otros en la obra de Cubillo de Arteaga, pero que alcanzó resultados realmente sobresalientes en su conjunto.

Palabras clave:
Luis Cubillo de Arteaga; arquitectura española del siglo XX; arquitectura educativa; centros asistenciales; internados; adoratrices; Patronato de Protección a la Mujer; España; Zamora

Abstract

Luis Cubillo de Arteaga and the Colegio del Patronato de Protección a la Mujer in Zamora: Rethinking the architecture of educational residences

The recent publication of the monograph on Luis Cubillo de Arteaga provides readers and researchers of the history of Spanish architecture with an overview of this 20th century architect. However, perhaps an approach to his residential educational buildings would have been desirable, understanding as such building models relating to residential educational establishments, mainly halls of residence, boarding schools and residential colleges. This is precisely the purpose of our paper, with the aim of rethinking the architect's educational residential architecture, taking the Colegio del Patronato de Protección a la Mujer in Zamora as a model. Methodologically, we study the architectural designs of the project as well as the background and context of this work within the context of his architectural career. Our analysis reveals the remarkable contribution of this architect to the genre of residential educational establishments, which was previously practically unpublished. Perhaps the eventual frustration of this building project makes this approach more interesting, contributing to the dissemination of an architectural type that was less frequent in Cubillo de Arteaga's work, but which achieved truly outstanding results.

Keywords:
Luis Cubillo de Arteaga; 20th century Spanish architecture; Boarding school architecture; Care centers; Boarding school; adoratrices; Patronato de Protección a la Mujer; España; Zamora

© del autor

Aproximación contextual

La situación social española durante la década de 1960 comenzaba a evidenciar ciertos cambios de notable calado en el seno de la población y de las instituciones educativas, económicas e incluso políticas del país. Las estrecheces y miserias de la posguerra habían quedado mayoritariamente atrás, mientras que la apertura política a partir de 1953, con la visita de Eisenhower y el concordato del Gobierno de la nación con la Santa Sede, dieron lugar al fin del aislacionismo de España en la escena internacional. Por otro lado, las nuevas políticas económicas catapultaron al país hacia un crecimiento realmente extraordinario, lo cual logró instalar en la ciudadanía altas dosis de esperanza y optimismo en el futuro y cierta confianza en la solvencia del país. Poco a poco las clases populares accedían en masa a la educación secundaria, y determinadas derivas proteccionistas de un Estado en parte paternalista garantizaban el desarrollo de instituciones formativas que fueron requiriendo, cada vez con mayor intensidad, de ciertas dotaciones para llevar a cabo su misión.

Surgieron instituciones educativas estatales como las universidades laborales, florecieron las ofertas docentes y residenciales de muchas órdenes religiosas, y algunas de ellas fueron encomendadas por el Estado de forma subsidiaria para la atención de determinados colectivos. De inmediato se necesitaron arquitecturas a su servicio y equipamientos que, en los años 60, dejaron atrás el lenguaje historicista hasta entonces en boga para apostar por propuestas más próximas al racionalismo. La ciudad universitaria de Madrid —así como las de otras capitales estudiantiles, aunque en una medida más modesta— se pobló de nuevos colegios mayores y residencias para alojar estudiantes. Destacaron especialmente por su significatividad el Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino, proyectado por García de Paredes y de la Hoz en 1953 —y Premio Nacional de Arquitectura en 1956— o el Colegio Mayor César Carlos, diseñado por Sota y López Candeira en 1967[2]. Paralelamente, ciertos organismos estatales fueron proveyéndose también de nuevas arquitecturas educativas residenciales, caracterizadas —como sus homólogas estudiantiles— por materiales mucho más versátiles, líneas rectas, el recurso a la austeridad formal y un acentuado criterio de practicidad compositiva y formal. Poco a poco, la arquitectura española iba abrazando un cambio de página en el libro de su historia, dejando atrás de forma determinante en la década de los 60 el pasado lenguaje imperialista y la mermada diversidad de materiales constructivos para adoptar decididamente la modernidad. La contribución decisiva a este proceso vino de la mano de la arquitectura religiosa con especiales bríos, la vivienda colectiva y la arquitectura educativa y de internados.

Antecedentes

El Instituto de Religiosas Adoratrices, Esclavas del Santísimo Sacramento y de la Caridad fue erigido canónicamente en Zamora el 30 de mayo de 1945[3]. Había llegado a la diócesis zamorense para asumir la gestión de un centro de formación[4] para chicas bajo los auspicios del Patronato de Protección a la Mujer, respondiendo a la iniciativa promovida por su presidente provincial y gobernador civil en Zamora, Eusebio Rodríguez y Fernández-Vila[5]. La institución matriz tuvo su origen remoto el 11 de julio de 1902, creada por real decreto como Patronato Real para la Represión de la Trata de Blancas. Tras sufrir una serie

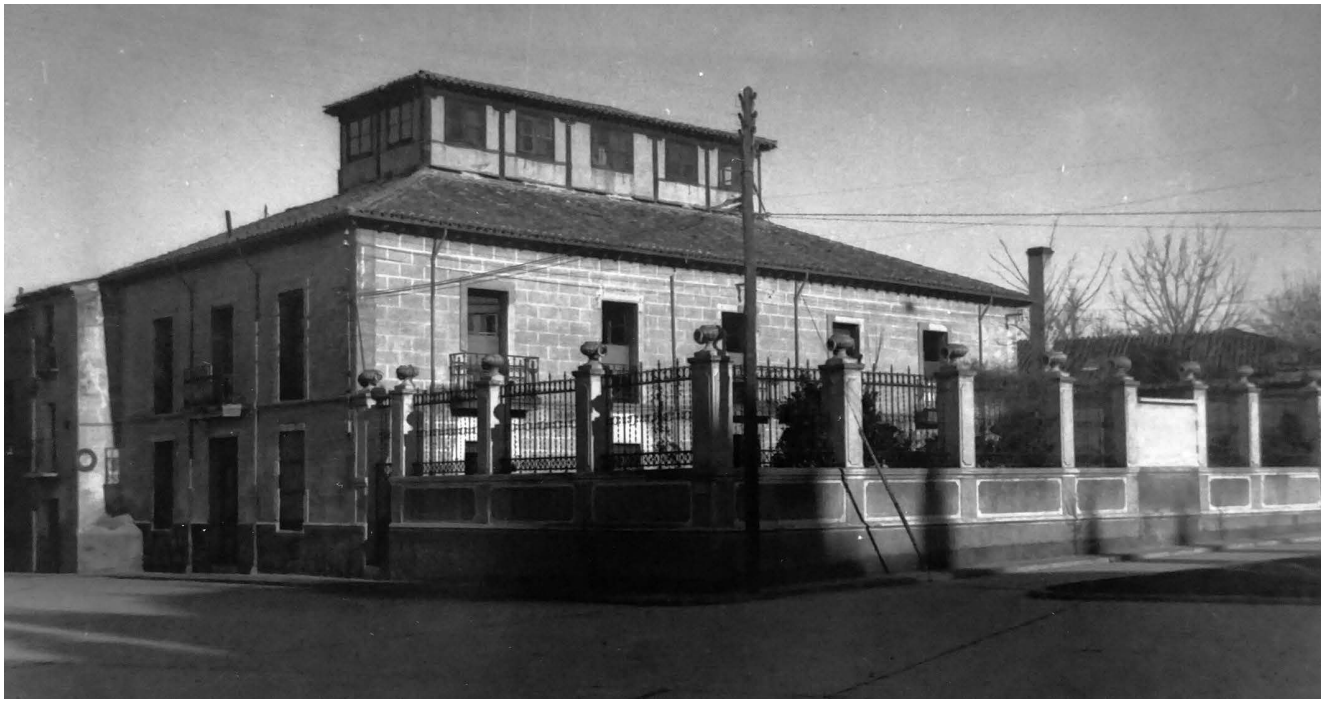


Figura 1.
Gullón, *Casa donde se establecieron las adoratrices*, Zamora, GDZa, 04569.

de reformas e incluso la desaparición, bajo el gobierno de Franco la institución se organizó como organismo dependiente del Ministerio de Justicia[6]. Su finalidad era «la dignificación moral de la mujer, especialmente de las jóvenes, para impedir su explotación, apartarlas del vicio, y educarlas con arreglo a la religión católica, para lo que tendrá la facultad de adoptar medidas protectoras y tutelares»[7]. El régimen franquista se valió de diversas órdenes religiosas a las que encomendó esta tarea de educar a las jóvenes por medio de la formación religiosa, moral y social, además de la capacitación profesional en colegios con régimen de hogar. Las adoratrices fueron, junto con las Hermanas Oblatas del Santísimo Redentor, las congregaciones que asumieron esta misión con mayor asiduidad, precisamente en razón de su carisma de liberar y promover el desarrollo de la «mujer explotada por la prostitución o víctima de otras situaciones que la esclavizan, tratándola con benevolencia y verdadera caridad»[8].

Los primitivos proyectos de Enrique Crespo Álvarez

Para atender esta realidad en la demarcación provincial, el gobernador civil adquirió un inmueble[9] inmediato a la catedral que donó al Patronato[10], ubicado en el número 1 de la plaza de Antonio del Águila y que hasta entonces había pertenecido a Benigno Salvador Ballesteros. La finca tenía una superficie de 1.147 m² y albergaba una casa de dos plantas, en cada una de las cuales había dos viviendas, y estaba dotada con construcciones auxiliares como panera, cobertizo y carbonera, además de jardines y patio[11] (figura 1).

La comunidad, formada por una docena de religiosas y 25 colegialas, quedó instalada en su nueva residencia el 25 de junio de 1945[12]. Para adaptar el inmueble a su nuevo uso como centro educativo, el arquitecto Enrique Crespo Álvarez redactó un proyecto rubricado dos días antes mediante el que diseñó una nueva distribución de los tabiques interiores y el cambio de uso de las estancias, convirtiendo la antigua panera en refectorio, aula y servicios de aseo y limpieza. La capilla era el espacio más notable, tenía forma tendente al rectángulo, estaba dispuesta conforme a la orientación canónica al este y el presbiterio se circunscribía a una grada de un nivel en la que se apoyaba el altar[13]. El centro comenzó a funcionar el 15 de agosto de 1945[14], aunque fue oficialmente inaugurado por el obispo Font Andreu el 11 de agosto de 1946[15].

El progresivo aumento del número de residentes hizo imprescindible una ampliación, cuyo proyecto fue rubricado, de nuevo, por Enrique Crespo el 26 de noviembre de 1949. Con ese trabajo modificó la distribución interior y aumentó una altura en la antigua panera, multiplicando su espacio con la incorporación de parte del refectorio[16]. Sin embargo, a pesar de que el salón se proyectó también para ser usado como capilla, parece

que no prestó este servicio hasta casi cuatro años más tarde, no obstante, siempre realmente en precario. Quizá por ello, y aún debido a cierta falta de espacio, las religiosas decidieron comprar una casa colindante, sita en el número 3 de la calle Obispo Manso, adquirida al que fuera ingeniero de la empresa Saltos del Duero y alcalde de la ciudad, Ricardo Rubio Sacristán[17]. Ambos inmuebles funcionaron como una unidad, aunque mantuvieron la propiedad diferenciada[18]. Las adoratrices quisieron entonces contar con una capilla de uso exclusivo y confiaron a Enrique Crespo la redacción de un nuevo proyecto, firmado en agosto de 1953[19]. El colegiado dio lugar a un espacio amplio, perfectamente ortogonal y decorado con un altar de líneas neoclásicas, recurriendo, no obstante, a su aditamento escultórico de corte romántico en la línea de la escuela artística de Olot. Tras los trabajos de ejecución, la capilla fue bendecida el 11 de octubre de 1953.

No obstante estas ampliaciones, el incremento de residentes fue tan abultado en los años posteriores que resultaron verdaderamente insuficientes. Ante esta circunstancia, las adoratrices barajaron la adquisición de unos terrenos ubicados en el ensanche de la capital, de 4.796,54 m² de superficie, de una forma prácticamente rectangular y situados en la confluencia entre la avenida Generalísimo y la nueva avenida Cardenal Cisneros[20]. Sin embargo, la tentativa terminó por perder fuerza y se extinguió definitivamente. La consecuencia inmediata fue la concluyente apuesta por realizar la ampliación del centro precisamente en el lugar que ocupaba, lo que entrañaba la demolición de las edificaciones y su sustitución por una nueva dotación.

La propuesta arquitectónica de Luis Cubillo de Arteaga

En un intento por dar una respuesta satisfactoria a la problemática planteada por las necesidades de espacio en el centro que las adoratrices regentaban junto a la seo zamorana, entró en juego la figura de Luis Cubillo de Arteaga. El colegiado era técnico de la Dirección General de Asuntos Eclesiásticos del Ministerio de Justicia desde el 19 de septiembre de 1951[21]. Además, en el ejercicio de su cargo, había trabajado para la diócesis de Zamora pocos años después, cuando, en agosto de 1955, proyectó para la localidad de Pueblica de Campeán su templo parroquial. En efecto, debido a la creación del embalse de Ricobayo en la década de 1930, varios pueblos de la comarca de Alba quedaron anegados por el incremento de las aguas, y sus habitantes se vieron obligados a abandonar sus propiedades en 1934. Los vecinos de La Pueblica se asentaron en la dehesa de San Pedro del Rocío del Campeán, al sur del Duero, donde construyeron, bajo el paradigma de la arquitectura popular, un pueblo *ex novo*, cuyas escuelas y cementerio, ya levantadas las viviendas, fueron inaugurados en 1941, manteniéndose entonces aún carente de templo. Precisamente con el fin de conseguir realizar la construcción de la iglesia para la nueva pedanía, el obispo diocesano, Eduardo Martínez González, contactó con la Dirección General de Asuntos Eclesiásticos del Ministerio de Justicia en enero de 1955 y logró sus pretensiones gracias a su máximo responsable, Mariano Puigdollers Oliver. El organismo ministerial asumió la proyectación y ejecución del templo previsto, que fue encargado al equipo de arquitectos de la entidad, recayendo la responsabilidad en Luis Cubillo de Arteaga[22].

Ocho años después, el colegiado se mantenía en su cargo técnico en el Ministerio de Justicia, donde también se insertaba el Patronato de Protección a la Mujer. Por este motivo Cubillo de Arteaga fue designado para efectuar, ya en la década de 1960, una valoración de las dotaciones zamoranas al servicio de este organismo. El arquitecto, que ya había trabajado para esta congregación en Ciudad Real en 1954[23], hubo de analizar en Zamora la edificación y los terrenos propiedad tanto de las religiosas adoratrices como los pertenecientes al patronato, con el fin de aportar un criterio de discernimiento ante los problemas de espacio y habitabilidad de los inmuebles[24]. El resultado de aquel informe arrojó una valoración que confirmaba que el aspecto de ambos edificios «funcionalmente hablando es desastroso y su estado de conservación, en general, muy lamentable»[25]. Ante ello, el 23 de enero de 1963, Cubillo propuso «redactar un proyecto ligado a la edificación actual de las adoratrices que completara y resolviera una programación adecuada, previo arreglo de lo existente, reservando la edificación actual del patronato a futura "casa de familia", mediante una restauración y una reconstrucción a fondo»[26].

Ante este dictamen, tanto la orden religiosa como el Patronato de Protección a la Mujer buscaron una solución adecuada para seguir atendiendo sus obligaciones, sin obviar la particularidad de la propiedad compartida del centro. Ambas instituciones desestimaron la propuesta planteada por Cubillo, si bien las negociaciones dieron como resultado la decisión del Gobierno General de las Adoratrices de vender la casa que la congregación poseía en propiedad a la Junta Nacional del Patronato de Protección a la Mujer[27]. El acuerdo se firmó en septiembre de 1963[28]. De este modo, el conjunto de las instalaciones pasaría a manos de la institución estatal, pudiendo así acometerse el derribo de los edificios y, con ello, además de la compra de inmuebles aledaños, llevar a cabo la construcción por cuenta del Pa-

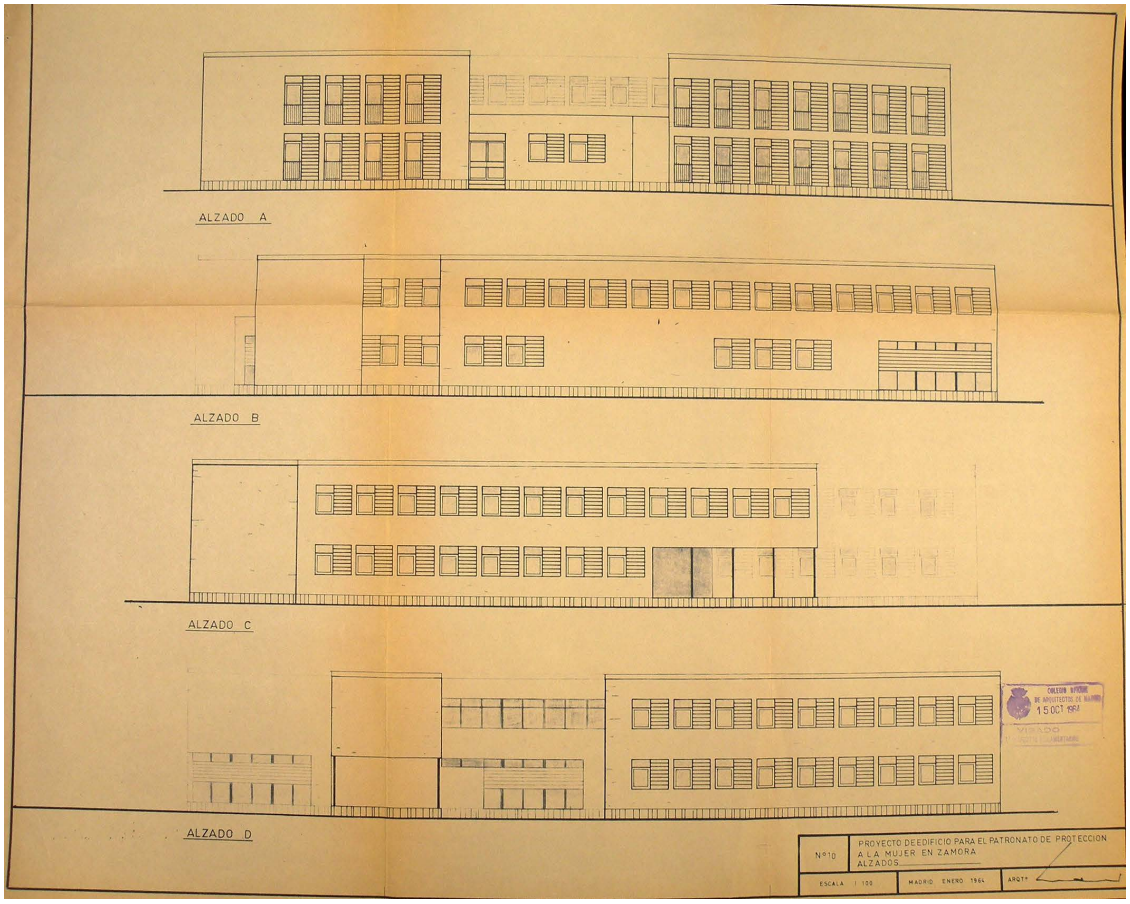
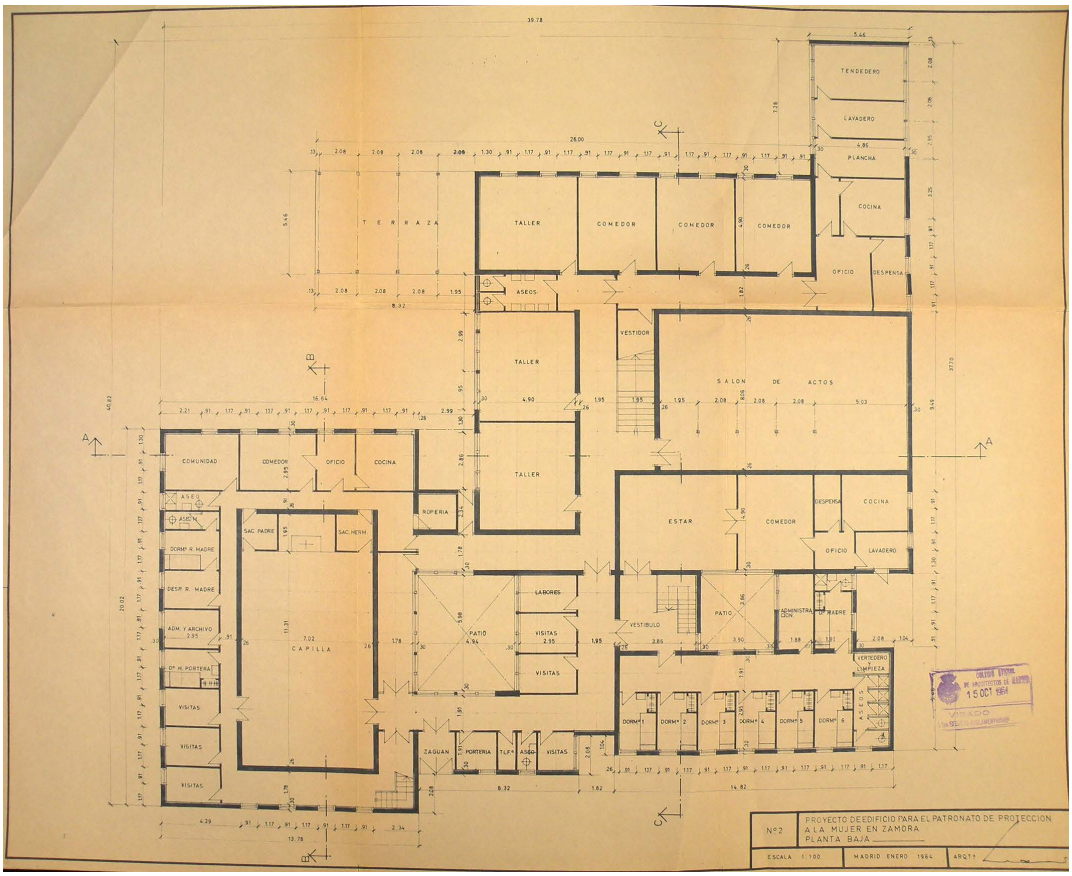


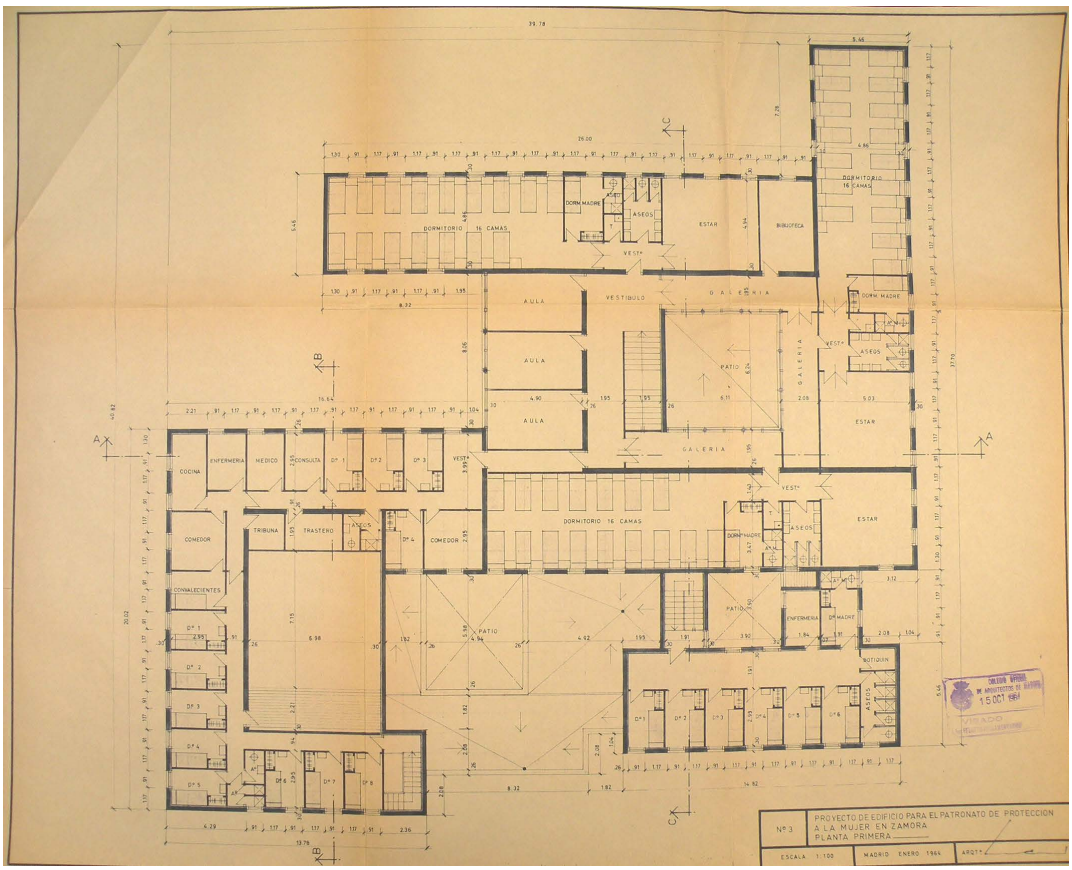
Figura 2.
Luis Cubillo de Arteaga, *Plano de alzados*, enero de 1964, Zamora, AHPZa, DPV, 60/9.

tronato de un centro de nueva planta más amplio y mejor articulado. Las religiosas tasaron su inmueble en 300.000 pesetas y el 16 de diciembre de 1963 solicitaron al obispo diocesano permiso para llevar a cabo la enajenación de la casa[29], que les fue concedido el 2 de enero del siguiente año[30].

Entre tanto, Luis Cubillo de Arteaga había recibido el encargo de redactar el proyecto del nuevo colegio hogar, que fue rubricado en Madrid en enero de 1964[31]. Enmarcado en la finca resultante, de forma extremadamente irregular, el colegiado ideó un edificio de dos plantas articulado conforme a un criterio modular a partir de tres patios interiores de luces. La estructura del inmueble era mixta —metálica y cerámica— y la cubierta estaba prevista que fuera plana formando azoteas. La volumetría era plenamente neta y las fachadas estaban concebidas deliberadamente sobrias, tanto desde el punto de vista material como formal, a base de ladrillo a cara vista sobre un escueto zócalo de mampostería. El inmueble destacaba por la inexistente decoración y sus líneas marcadamente rectas y sobrias. De hecho, la única concesión a cierta decoración del conjunto la aportaban los cerramientos exteriores de los vanos, mediante carpintería de corredera (figura 2).

La superficie edificada del inmueble ocupaba 1.891,38 m², que daban cabida a ochenta residentes y a la comunidad de religiosas. En la planta baja se ubicaban la capilla, el salón de actos, tres aulas para talleres, cuatro comedores, dos cocinas, sendos oficios y despensa, dependencias auxiliares como ropería, plancha, lavadero, tendedero y sala de labor, además de seis salas de visita, despachos para la administración y para la superiora, zaguán de ingreso y la zona residencial de la comunidad de religiosas, integrada por cocina, oficio, lavadero y despensa, comedor, sala de estar, despacho de administración y siete dormitorios, además de baños. En la planta superior se distribuían en tres módulos otros tantos dormitorios comunitarios, que contaban con dieciséis camas cada uno, un cuarto para una religiosa, aseos y sala de estar. Asimismo, contaba con una biblioteca y tres aulas. Otro módulo integraba el vacío de la capilla y, en torno a ella, ocho dormitorios individuales, aseos, cuarto de convalecientes, además de enfermería con cuatro dormitorios individuales, despacho médico, despacho de enfermería, consulta, dos comedores y cocina, así como la tribuna de la capilla. El reservado para la comunidad religiosa





Figuras 3 y 4.
Luis Cubillo de Arteaga, *Planos de planta baja y plano de planta primera*, enero de 1964, Zamora, AHPZa, DPV, 60/9.

contaba con siete dormitorios, dormitorio de enfermería, botiquín y aseos[32] (figuras 3 y 4).

Por su particular relevancia en el conjunto, nos detenemos en la capilla, que se emplazaba en el módulo occidental del edificio como núcleo en torno al cual se desarrollaba el resto del programa constructivo. El recinto religioso tenía acceso directo desde el zaguán de entrada y, en la planta baja, estaba perimetralmente rodeado por un pasillo. En torno a este se ubicaba uno de los patios que articulaba el inmueble, además de la sala de visitas, dormitorios, despachos, aseos, sala de estar, comedor, cocina, oficio y ropería de la residencia en dos de sus cuatro flancos[33]. En la planta superior se desarrollaban, en torno al vacío de la capilla y a lo largo de un pasillo parcialmente perimetral, ocho dormitorios individuales y todas las dependencias de la enfermería[34]. El recinto sagrado tenía planta rectangular y su eje estaba orientado exactamente al norte, aspecto que ponía de manifiesto la influencia de las nuevas directrices del Concilio Vaticano II relativas al abandono de la hasta entonces canónica disposición *ad orientem*. El presbiterio presentaba asimismo forma rectangular y estaba flanqueado por dos dependencias dedicadas a sacristía para las religiosas y para el sacerdote, a las que se accedía doblemente desde la propia capilla y también desde el pasillo exterior. El presbiterio estaba elevado un nivel respecto de la nave, y los planos sitúan el altar en el límite de su espacio, casi integrado en la nave y desprovisto de ara, lo cual incide nuevamente en la puesta en acto de las directrices conciliares. En los muros laterales, y ya próximos a los pies, se situaban los dos accesos, enfrentados y dotados con puertas adinteladas de doble hoja[35]. Sobre el presbiterio y exactamente coincidente con su superficie y disposición, existía en la planta superior un trastero, y un aseo sobre la sacristía de las religiosas, mientras que Cubillo de Arteaga diseñó sobre la sacristía del sacerdote una tribuna que permitía la participación en las celebraciones a las residentes ingresadas en la enfermería. Exactamente a los pies y a la altura de la planta superior se redujo levemente el vacío de la capilla, debido a la existencia de tres dormitorios y aseos que le restaban volumen[36]. El colegiado incluyó también un espacio volado a modo de tribuna de 2,20 metros de fondo y con un único acceso desde el lateral oeste del pasillo perimetral[37]. En cuanto a la iluminación del recinto, los planos dejan claro que se ciñó únicamente a la artificial, pues la cubierta en terraza sobre la capilla es lisa y continua, desechando la solución cenital que el colegiado desarrolló en el seminario de Castellón apenas tres años antes, aun siendo técnicamente posible en el caso zamorano[38].

Desde el punto de vista estilístico, la capilla comparte el diseño de líneas rectas y ortogonales en que fue concebido el edificio en su conjunto, denotando la plena asunción de los criterios de sencillez material y formal propios de la reforma litúrgica y la nueva arquitectura de la época, además de la funcionalidad consecuente con esas perspectivas[39]. Efectivamente, el resultado alcanzado por Cubillo de Arteaga en el proyecto del centro educativo sobresale por la concepción y realización deliberadamente racional del edificio, diseñado para una habitabilidad eminentemente práctica y expresamente determinada por su funcionalidad residencial. El arquitecto no escatimó en dotaciones ni dependencias, otorgando notable comodidad e incluso buen grado de confort a las usuarias del inmueble. No obstante, resulta evidente incluso por la propia planimetría, que, paralelamente, no buscó ostentación alguna ni ofrecer nada más que no fuese necesario. Así pues, Cubillo de Arteaga diseñó un inmueble educativo residencial determinado por su equilibrio formal y dotacional, así como por la adecuada respuesta a las necesidades dentro de un orden de justa generosidad.

Los valores característicos del edificio, directamente encarnados en una apuesta explícita por la modernidad formal, llevaron consigo el serio riesgo de comprometer el éxito de la propuesta, y su consiguiente construcción, debido a su impacto sobre el particular contexto monumental inmediato. El internado quedaba expuesto a la absoluta proximidad de la catedral románica de Zamora, el palacio episcopal remodelado en el siglo XVII, el castillo medieval, las calles más recoletas del casco antiguo, el embrión urbanístico originario de la ciudad, e incluso constituyendo uno de los flancos que delimitan precisamente la plaza de la seo. A finales de la década anterior, Luis Cubillo había logrado el plácet para la construcción del edificio comercial que había diseñado en 1956 en pleno centro de Madrid, exactamente en la esquina entre la calle Carretas y la plaza de Jacinto Benavente[40]. El contexto histórico y arquitectónico de este inmueble de estética plenamente vanguardista no disuadió su construcción. Sin embargo, quizá una mayor sensibilización patrimonial aflorada una década después acabó abortando finalmente la propuesta zamorana, como estudiaremos más adelante.

Conviene, asimismo, contextualizar el lugar que ocupó este internado en el panorama de su tipo arquitectónico en el país. Apenas una década antes de la fecha de su proyectación habían quedado definitivamente atrás la concepción arcaizante de los espacios y los lenguajes historicistas que protagonizaron la arquitectura de los internados españoles en sus distintas variantes, modelos que perduraron incluso hasta la mitad de la década de 1950. Sobresalieron el seminario de Zaragoza (1944), de Lagunas, Lanaja y Martí-

nez de Ubago[41], y el colegio mayor San Pablo de Madrid (1945), de José María de la Vega Samper y Luis García de la Rasilla Navarro-Reverter. En la segunda mitad de los 50 comenzó a emerger un modelo espacial más racional y depurado, también formalmente hablando, siendo quizá el punto de inflexión el Teologado de San Pedro Mártir (1955), en Alcobendas, de Miguel Fisac. Poco a poco se universalizó un modelo caracterizado por edificios de líneas amplias, lisas y neutras, un amplio sentido funcional, distribución en pabellones para conseguir una atención más personalizada, volúmenes paralelepípedos, grandes cubicaciones de los recintos, óptimas condiciones higiénicas, sinceridad en el tratamiento de los materiales y cierta apertura al paisaje o al menos al jardín[42]. En este nuevo paradigma, las capillas —que siguieron existiendo en la inmensa mayoría de nuevos edificios destinados a internados— continuaron ostentando máxima representatividad —progresivamente adaptadas a la nueva liturgia—, aunque cobró asimismo especial protagonismo la habitación celda individual como un módulo de repetición. En efecto, el edificio zamorano de Cubillo de Arteaga incorporó la práctica totalidad de las nuevas características detalladas, además de organizar las habitaciones, como hemos señalado más arriba, rodeando el espacio central ocupado por la capilla. Este modelo de situación de las habitaciones ya había sido implementado en otros edificios coetáneos, como el Colegio de Misioneros Emigrantes en Madrid (1963), de Juan de Haro, o el seminario de los Padres Misioneros Montfortianos en Loeches (1963), de Antonio Fernández Alba[43], además del seminario proyectado por el propio Luis Cubillo de Arteaga en Castellón (1961)[44]. En el panorama internacional destacó en este mismo paradigma el colegio San José de los Misioneros de la Preciosísima Sangre (1960), proyectado por Holzbauer, Kurrent y Spalt[45].

Contexto personal y profesional

Luis Cubillo de Arteaga (1921-2000, titulado en 1951) nació en Madrid el 8 de junio de 1921[46] en el seno de una familia formada por Luis Cubillo Valdés e Ignacia de Arteaga y Ayala, de cuya unión nacieron un total de cinco hijos[47]. Tras cursar el bachillerato en el colegio Nuestra Señora del Pilar de la capital[48], comenzó sus estudios universitarios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, donde obtuvo el título en 1951. Posteriormente completó su formación académica realizando los cursos de urbanismo para arquitectos impartidos en la Escuela Nacional de Administración y Estudios Urbanos del Instituto de Estudios de Administración Local, consiguiendo el diploma de técnico urbanista en 1961. Finalmente, el 16 de mayo de 1963 logró el título de doctor arquitecto.

Inmediatamente después de graduarse fue nombrado arquitecto de la Dirección General de Asuntos Eclesiásticos del Ministerio de Justicia el 19 de septiembre de 1951, cargo que ocupó durante su carrera profesional colaborando en la proyectación de arquitecturas religiosas con numerosas diócesis y el Priorato de las Órdenes Militares, posteriormente diócesis de Ciudad Real. Amén de su dedicación profesional concreta y de la coyuntura propia del nacionalcatolicismo imperante en el país, los vínculos de Cubillo de Arteaga con la Iglesia católica eran de absoluta proximidad, tanto a nivel personal como familiar. En efecto, su padre, el ingeniero de Caminos Luis Cubillo Valdés, estuvo estrechamente vinculado a la Sociedad Anónima de Enseñanza Libre (SADEL) como administrador, a través de su cuñado Cirilo Tornos Lafitte, a la sazón vicepresidente de la institución. SADEL fue una iniciativa de la Confederación Católica de Padres de Familia que se implementó durante la Segunda República con el objetivo de fomentar y desarrollar la enseñanza católica en España, así como dar cobertura legal a los colegios —buen número de ellos internados— hasta entonces regentados por religiosos[49]. Asimismo, ya instaurado el nuevo régimen político surgido tras la guerra, el departamento ministerial donde ejerció su profesión lo situó de forma continuada en trato constante con responsables religiosos, obispos y otras personalidades del mundo eclesiástico, que ejercieron roles de auténticos comitentes.

En el ejercicio de su responsabilidad profesional Cubillo de Arteaga diseñó gran cantidad de equipamientos religiosos por todo el país, especialmente en Madrid, superando la cincuentena de proyectos entre iglesias y centros parroquiales, además de los templos existentes en los numerosos poblados dirigidos y desarrollados por este arquitecto en la periferia de la capital de España[50]. En la mayoría de sus propuestas, fundamentalmente las elaboradas a partir de los años 60, resolvió con acierto el binomio generado entre la respuesta a la tradición y la renovación que acabó cristalizando en el Concilio Vaticano II. Entre estos edificios sobresalen el complejo parroquial de la Purificación de Nuestra Señora (1959), en San Fernando de Henares; la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito (1961), en el madrileño poblado de Canillas —su obra más celebrada, trasposición de la iglesia del seminario luterano Concordia Theological Seminary en Fort Wayne[51] (EE. UU.)—; el ya mentado seminario de Castellón (1961), y el centro parroquial San Fernando (1970), en Madrid. Precisamente lo prolífico de su actividad como proyectista de templos le había llevado a desarrollar, en 1957, algunos modelos de iglesias

y ermitas, con el fin de adoptarlos con variaciones en los diferentes encargos que recibía, operación que repitió también en edificios de viviendas, residencias unifamiliares y escuelas. Asimismo, proyectó buen número de centros de formación, muchos de ellos religiosos, entre los que señalamos el noviciado de las Religiosas de la Asunción (1962), en Valladolid; el convento de la Purísima Concepción de franciscanas clarisas (1961), en Chinchón, y el mencionado seminario (1961) de la diócesis de Segorbe-Castellón.

Su otro gran campo de actuación fue la proyectación de poblados dirigidos en la periferia de Madrid para acoger a los contingentes de inmigración interior, llegados a la capital fundamentalmente durante las décadas de 1950 y 1960. Formó parte del equipo encargado de proyectar la colonia de Erillas (1955) para la constructora benéfica El Hogar del Empleado, en la que intervino junto a Francisco Javier Sáenz de Oíza, Manuel Sierra Nava, José Luis Romany Aranda y Adam Milczinsky. Asimismo, participó con ese grupo, pero sin la presencia del último colegiado, en la proyectación del poblado dirigido de El Calero (1955), también para El Hogar del Empleado[52]. Colaboró además en el diseño de la Unidad Vecinal Costa Rica (1961) junto a Manuel Sierra Nava y Antonio de la Vega Martínez, finalmente no construida. En solitario llevó a cabo el diseño del poblado dirigido de Canillas (1956) —actuación por la que recibió la Encomienda al Mérito Civil y la Medalla de Colaborador del Ministerio de la Vivienda—, el poblado social mínimo de Vallecas (1957), así como 23 poblados destinados a la Agrupación de Camineros de Obras Públicas esparcidos por la geografía nacional, como los de Briviesca (Burgos) y Riaño (León), ambos de 1963. Cubillo también proyectó un grupo de viviendas experimentales en Puerta Bonita (1956), en Madrid, tercer premio en el concurso convocado a tal efecto por el Instituto Nacional de la Vivienda.

En el ejercicio liberal de la profesión diseñó varios bloques de pisos, como el construido en la avenida de los Toreros (1953), de Madrid, o uno de más de 400 viviendas en Segovia (1973), entre otros, así como varios domicilios unifamiliares, tanto en Madrid como en distintas localidades de la sierra madrileña. También colaboró con José Serrano-Súñer Polo a partir de 1973 en la modernización de 26 sucursales bancarias de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, llevando también a cabo otros trabajos de tipo social vinculados a esta entidad financiera, como el pabellón polideportivo y club de Valdelatas (1975). Entre 1978 y 1987, y como consecuencia de su participación en el concurso convocado por el Banco de España para la ampliación de su sede central en Madrid, asumió el cargo de arquitecto conservador de este inmueble, llevando a cabo la proyectación de distintos equipamientos vinculados a la mencionada institución. Fue arquitecto municipal de la localidad onubense de Moguer desde el 17 de noviembre de 1965 hasta el 13 de diciembre de 1967[53]. Entre 1968 y 1976 ejerció como profesor encargado de las asignaturas de proyectos de quinto curso y fin de carrera en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid[54]. Ya al final de su trayectoria profesional, el 11 de marzo de 1993, recibió la medalla de Plata del COAM[55]. El 21 de junio de 1954 había contraído matrimonio con Ana Cubillo de Carlos, de cuya unión nacieron cinco hijos, dos de los cuales continuaron la profesión de su padre. El 21 de diciembre de 2000 Luis Cubillo de Arteaga falleció en Madrid[56].

En el momento en que se concretó el proyecto zamorano, Cubillo de Arteaga transitaba ya por una época de plena madurez, alcanzada gracias a una muy nutrida experiencia en la profesión, a pesar de haber alcanzado el título de arquitecto apenas trece años antes. No obstante, lo prolijo de su producción, la experiencia atesorada en la proyectación de obra colectiva social, un buen bagaje acumulado por el trabajo en equipo y las experiencias recibidas en alguno de sus viajes al norte de Europa para conocer la arquitectura de esas latitudes lograron concitar en el arquitecto una solvencia de contrastada eficacia. Su apuesta decidida por la esencialidad formal y la sencillez material, su manejo del lenguaje plástico y su compromiso personal con el trabajo bien hecho destacan no solo en el grueso de su obra, sino también singularmente en el centro educativo zamorano.

Hasta el momento de rubricar este proyecto, el arquitecto se había enfrentado a unas pocas obras parcialmente aproximadas a este género residencial destinado a la educación y formación de adolescentes y jóvenes. En efecto, en 1958 diseñó el Colegio de la Adoración Perpetua de los Sagrados Corazones de Barcelona y tres años después, uno más para la misma orden en San Lorenzo del Escorial (Madrid), además de los mencionados Seminario Mayor de Castellón (1961) y Colegio de la Asunción en Valladolid (1962). A pesar de tratarse de distintas tipologías edificatorias, estos cuatro edificios tenían en común su carácter educativo residencial como internados, de modo que, al enfrentarse al proyecto zamorano, Cubillo de Arteaga contó con la experiencia propia acumulada sobre este tipo arquitectónico, y por supuesto con su recorrido en la profesión, incorporando en este proyecto su experiencia en obra residencial colectiva hasta en detalles como las puertas correderas exteriores tan del gusto del arquitecto, ya empleadas en los edificios de vivienda de la Unidad Vecinal de Erillas (1955), en la localidad madrileña de Vallecas, o equipamientos religiosos, como el pabellón provisional para la parro-

quia del Buen Pastor (1961), de Madrid, devenido Colegio de las Ursulinas; el complejo parroquial de San Nicolás (1971), de Serranillos del Valle, el complejo parroquial Jesús de Nazaret (1972), y el complejo parroquial Nuestra Señora del Pino (1972), ambos en Madrid[57]. Por otro lado, como hemos señalado, el panorama nacional de la arquitectura educativa de internados contaba con ejemplos notables que, a finales de los años 50 y especialmente en plena década de los 60, abandonaron definitivamente el lenguaje historicista, decantándose por las nuevas aportaciones más racionales de la arquitectura moderna, algunos de ellos de la mano de las distintas realizaciones de las universidades laborales o algunos colegios mayores de la madrileña ciudad universitaria[58].

Superación de la frustración y continuidad proyectual

A pesar de que el proyecto había sido redactado por Luis Cubillo de Arteaga seguramente con objeto de realizar un seguimiento más directo de los trabajos de construcción, se designó como director de obra al arquitecto local Julián Gutiérrez de la Cuesta, siendo el aparejador escogido el zamorano Modesto Alonso Bueno[59]. Con el fin de iniciar la edificación del inmueble, la superiora de la Congregación de Religiosas Adoratrices se había dirigido al obispo diocesano informándole de que se iba a proceder al derribo de su antigua residencia, por lo que solicitó permiso para que el oratorio quedase reducido a usos profanos y así se pudiese proceder a su demolición. En esa misma instancia informó al prelado de la decisión tomada por la comunidad —aceptada por las monjas del vecino convento de San Juan de Jerusalén— de instalar un oratorio provisional para las primeras en unas dependencias de ese cenobio durante el tiempo que durasen las obras de construcción de su nuevo centro, solicitando igualmente la erección de este como oratorio semipúblico. Tras la preceptiva visita del delegado episcopal, el obispo concedió, el 14 de marzo de 1964, ambos requerimientos y licencia para que su delegado bendijese el oratorio provisional[60].

Paralelamente, el 13 de agosto de 1964, el vicepresidente de la Junta Provincial del Patronato de Protección a la Mujer, Marcelino González Cifuentes, solicitó a la corporación municipal la autorización de las obras[61]. A pesar de contar con los informes favorables de los técnicos, la Comisión Municipal Permanente, en su sesión celebrada el 14 de septiembre, acordó remitir el proyecto a la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos para su estudio, precisamente en virtud de la ubicación del inmueble en la zona monumental de la ciudad[62]. En efecto, la cercanía al templo catedralicio comprometía particularmente la solución aportada por el colegiado, quizá resuelta en líneas más netas, rectas y volumétricamente paralelepípedas que el contexto monumental inmediato. Escalado el proyecto a instancias superiores, tras estudiar la propuesta de Luis Cubillo de Arteaga, la Dirección General de Bellas Artes comunicó, el 5 de noviembre de 1964, sus conclusiones sobre el inmueble, expuestas en el informe elaborado por sus servicios técnicos[63]. En ellas se reconocía lo acertado de la volumetría del edificio, pero se criticaba especialmente la solución empleada en las fachadas y en las cubiertas. El organismo dictó que se debía «eliminar el ladrillo en fachadas, así como la caprichosa ordenación que ahora tienen los huecos, con un recuadro parejo al del hueco, con rayado de líneas horizontales. Deben dejarse los huecos limpios sobre el paramento de fachadas. Sobre sus paramentos destacarán solo los zócalos, las impostas y cornisas de piedra a la vista, dejando los paramentos de fachadas revocados»[64]. También se ordenó que «el edificio será cubierto con armaduras y tejados de teja en curva, con aleros que rematen las fachadas de la construcción»[65]. Consecuentemente, el organismo acabó poniendo en cuestión algunas de las líneas directrices de la propuesta de Luis Cubillo de Arteaga, hasta el punto de requerir *de facto* la elaboración de un nuevo proyecto, con lo que la solución del colegiado madrileño quedó definitivamente frustrada[66]. Sin embargo, este organismo autorizó provisionalmente el inicio de los trabajos de cimentación y demás obras que no afectasen a los elementos evaluados negativamente[67]. La reunión celebrada por la Comisión Municipal Permanente de 16 de noviembre dio luz verde al comienzo de los trabajos[68], aunque estos fueron posteriormente suspendidos[69].

Ante la respuesta emitida por la Dirección General de Bellas Artes, el arquitecto inicialmente designado para llevar a cabo la dirección de la obra terminó por hacerse cargo de la redacción del proyecto reformado, que fue rubricado en Zamora en enero de 1965, con lo que esta propuesta resultó finalmente concluyente. Julián Gutiérrez de la Cuesta definió una solución plenamente basada en el proyecto antecedente, con el fin de adaptarlo a los requerimientos presentados por la institución ministerial y nunca con el objetivo de hacer una nueva propuesta de su propia autoría y completamente diferente de la presentada por Cubillo de Arteaga[70]. El colegiado zamorano se mantuvo fiel a este criterio, hasta el punto de que las modificaciones introducidas, aunque sustantivas conforme a lo requerido por las disposiciones de obligado cumplimiento, fueron prácticamente anecdóticas respecto del diseño del colegiado madrileño.

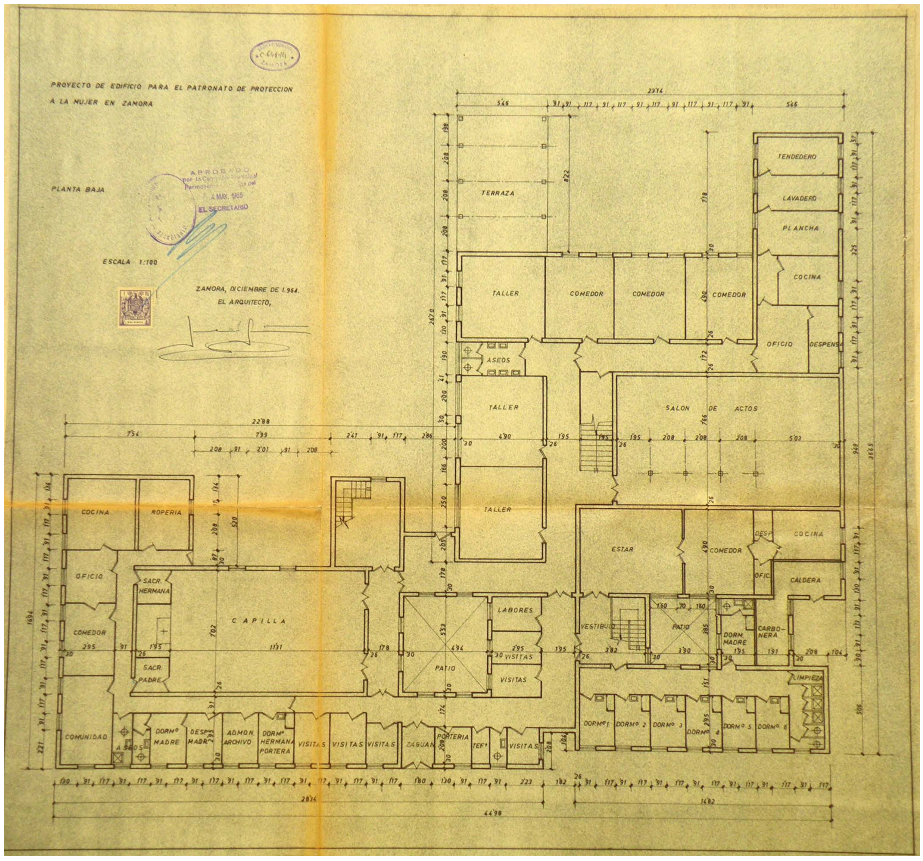
En efecto, Gutiérrez de la Cuesta mantuvo idéntica la respuesta al programa de necesidades, articulando igualmente el inmueble de forma modular conforme a los tres patios, con la única salvedad de la incorporación de una caja de escaleras adicional en el cuerpo de la capilla[71]. La modificación de mayor calado tuvo lugar en la solución de la alineación de la fachada principal, donde se redujeron a dos los tres planos inicialmente propuestos[72]. Esta alteración dio como consecuencia que el módulo de la capilla y las dependencias aledañas fue girado 90 grados para llevar su fachada al mismo plano del ingreso en el edificio. La rotación obrada sobre la capilla llevó consigo la alteración de la orientación del recinto sagrado hacia el este-oeste, manteniendo, no obstante, el diseño originario, únicamente modificado en la situación de los dos accesos a los pies, lo que acentuó sensiblemente la concepción direccional del recinto sagrado. Asimismo, el muro norte de la capilla quedó expuesto casi íntegramente al patio exterior, de modo que Gutiérrez de la Cuesta incorporó dos ventanales en disposición claramente vertical para otorgar iluminación natural al interior del templo[73]. También como consecuencia de la alteración en las fachadas, y en la medida en que el colegiado disponía de superficie suficiente en la finca, procedió de igual modo con el cuerpo del dormitorio común que formaba terraza cubierta, girando asimismo 90 grados su orientación, consiguiendo de este modo no restar luz natural a la capilla ni al resto de dependencias[74] (figuras 5 y 6).

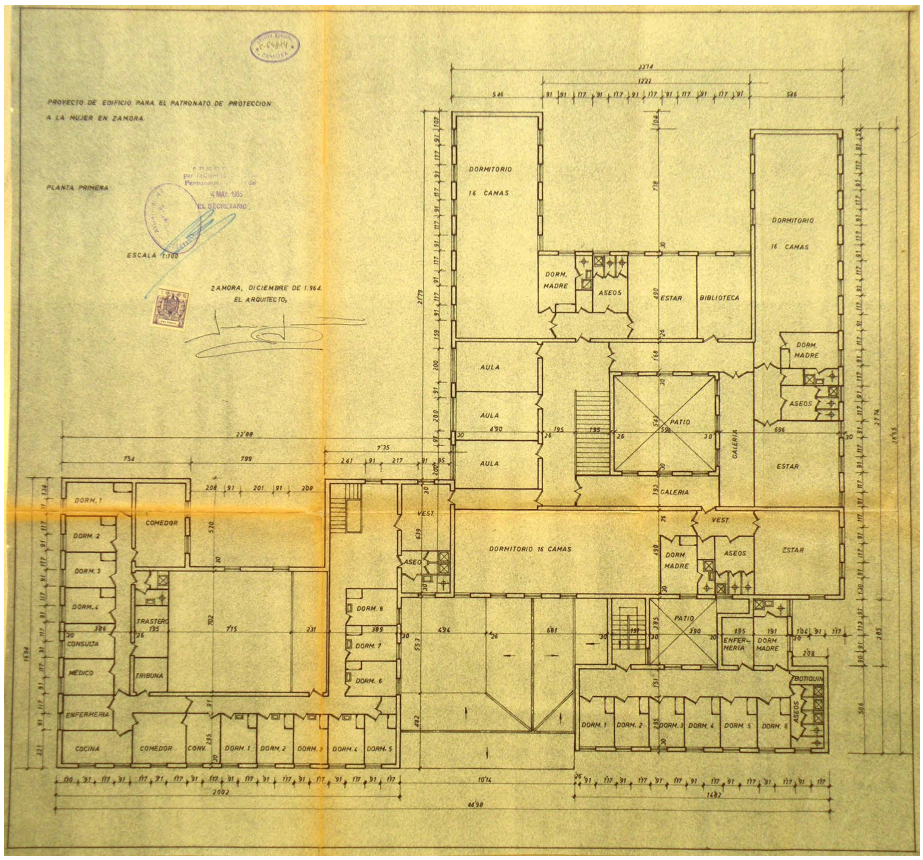
Por otra parte, Gutiérrez de la Cuesta llevó a cabo la modificación de las fachadas a la calle Obispo Manso y a la plaza de la Catedral conforme a los criterios dictados por los servicios técnicos de la Dirección General de Bellas Artes, suprimiendo el ladrillo a cara vista por un revoco a la tirolesa en color blanco. Asimismo, las ventanas con correderas a ambas calles definidas por Cubillo de Arteaga fueron sustituidas por vanos recercados con piedra pudinga de la localidad, lo que dio lugar a una solución clásica mediante balcones con antepechos formados por barrotes metálicos. Por último, las terrazas inicialmente previstas fueron reemplazadas por cubiertas con teja curva[75]. En cualquier caso, tal como acabamos de analizar, las modificaciones sobre el proyecto de Luis Cubillo de Arteaga son realmente tan exiguas que, con propiedad, podemos hablar del proyecto finalmente ejecutado como un leve modificado del diseñado por el colegiado madrileño (figuras 7 y 8).

El proyecto rubricado por Julián Gutiérrez de la Cuesta fue enviado en febrero de 1965 a la Dirección General de Bellas Artes para que emitiera un juicio valorativo sobre su propuesta[76]. Tras el estudio del proyecto por parte de los servicios técnicos de la unidad, el director general del organismo resolvió aprobarlo, comunicando oficialmente su veredicto a los interesados el 18 de marzo de 1965[77], aunque ya lo había hecho poco antes de forma verbal al arquitecto municipal de Zamora en el transcurso de una entrevista conjunta[78]. Mientras, el vicepresidente de la Junta Provincial del Patronato de Protección a la Mujer solicitó, el 5 de marzo de 1965, la licencia municipal para continuar con las obras[79]. La comisión municipal permanente, en su sesión de 30 de marzo, acordó aprobar la ejecución de la propuesta de Gutiérrez de la Cuesta a la espera de recibir del Patronato de Protección a la Mujer el ejemplar del proyecto definitivo, así como el presupuesto de los trabajos[80]. Nuevamente, Marcelino González Cifuentes solicitó licencia de obras el 21 de abril siguiente[81], mientras que la Comisión Municipal Permanente reunida el 4 de mayo ratificó el acuerdo favorable tomado en la sesión de 30 de marzo anterior[82]. Tras el período de construcción, que se prolongó durante tres años, las obras finalizaron definitivamente en febrero de 1967[83]. De hecho, el establecimiento fue ocupado inmediatamente e inaugurado, bajo la denominación oficial de Colegio de Formación Nuestra Señora de la Paz, con la bendición de la capilla el 24 de febrero de 1967[84] (figura 9).

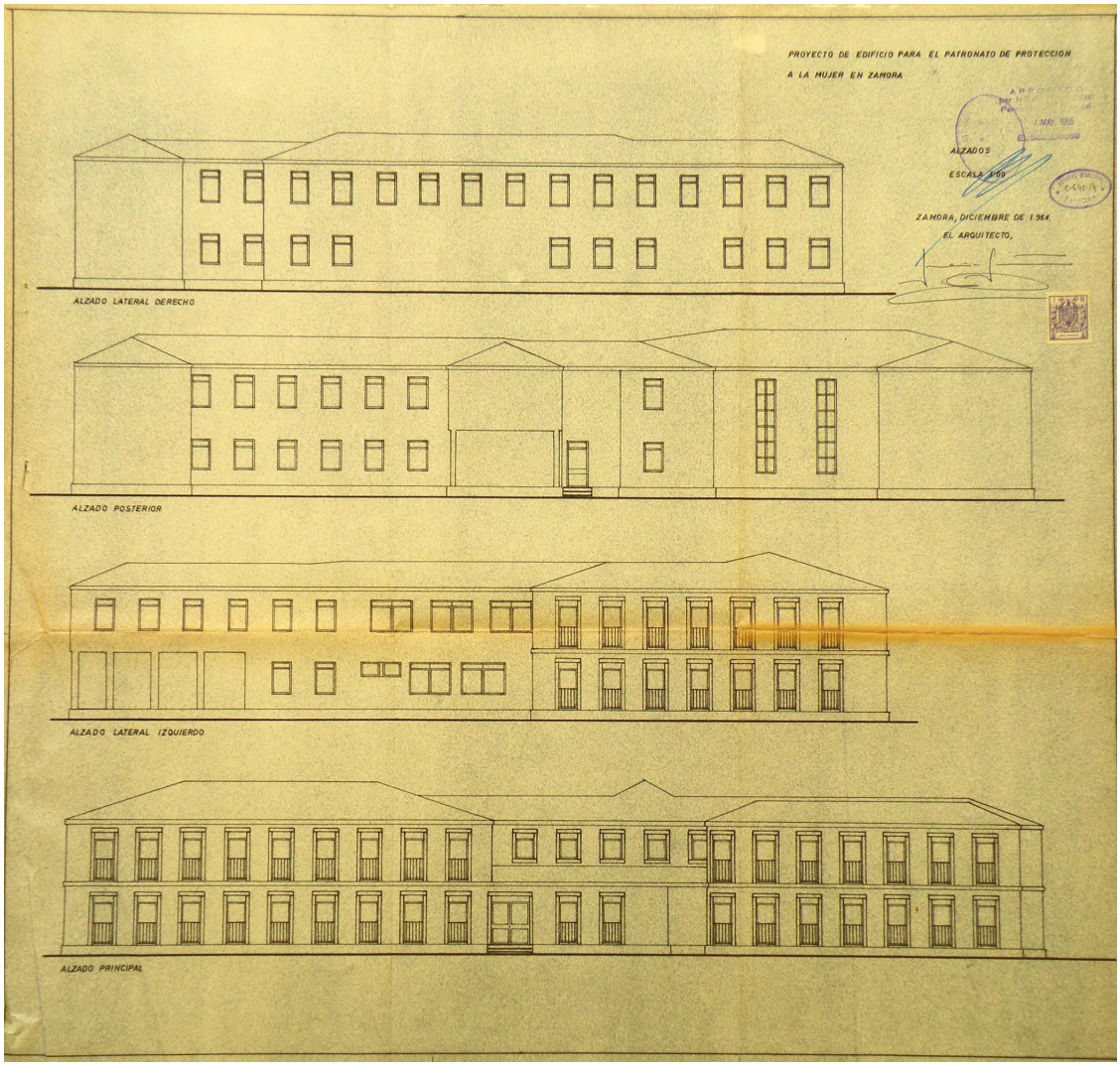
A pesar de que el arquitecto zamorano no introdujo en el proyecto ningún elemento que modificase en esencia la solución inicialmente prevista para la capilla por Cubillo de Arteaga, su ejecución definitiva sí alteró sensiblemente lo trazado en los planos. Efectivamente, amén de la definitiva orientación este-oeste mencionada, así como el cambio de los accesos a los pies y la incorporación de dos ventanales verticales, se prescindió de las sacristías proyectadas a ambos lados del presbiterio, utilizando para estos fines una de las dependencias situadas en el exterior del oratorio. También se prescindió de la tribuna, el trastero y el aseo de la planta superior coincidentes con el presbiterio. Con esta medida se agregó el volumen de estos espacios al presbiterio, igualándolo en anchura a la nave, eliminando así la sensación de encajonamiento y otorgándole mayor amplitud[85].

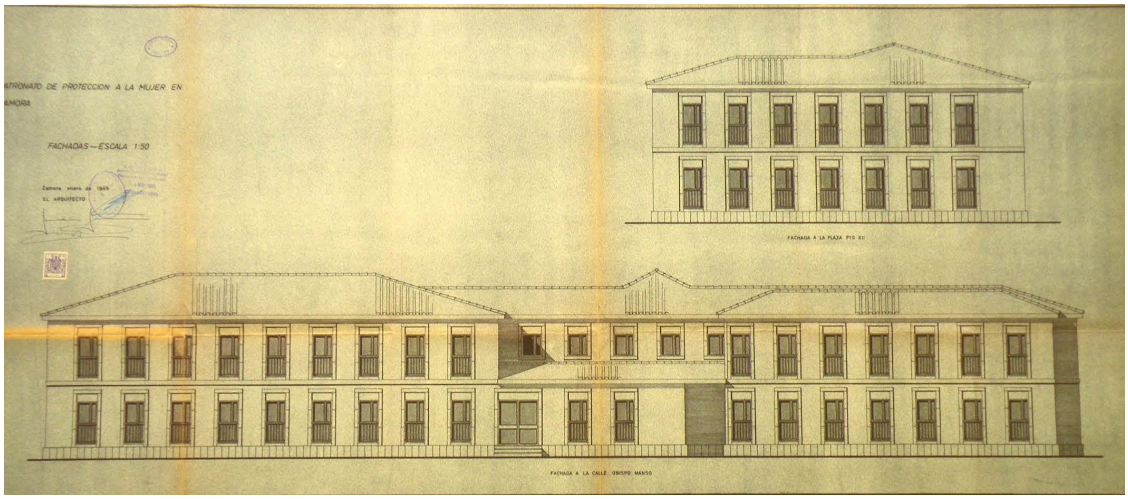
La consecuencia de este definitivo diseño fue el logro de una capilla de planta perfectamente rectangular, ideada con una capacidad para aproximadamente cien personas. El presbiterio se elevaba tres niveles, a cuyos lados se habían generado sendos estrados dotados con antepechos metálicos, uno para el ambón y otro para el emplazamiento de la silla de la presidencia, que no se concretó estrictamente en una sede litúrgica propiamente dicha. En el centro del espacio se





Figuras 5 y 6.
Julián Gutiérrez de la Cuesta, *Planos de planta baja y plano de planta primera*, diciembre de 1964, AHPZa, AMZa, OyU, 774/14 y M,PyD, 25/3.





Figuras 7 y 8.
Julián Gutiérrez de la Cuesta, *Planos de alzados*, diciembre de 1964, AHPZa, AMZa, OyU, 774/14 y M,PyD, 25/3.

elevaba el altar, realizado en piedra y que contaba con una inscripción en el frontal grabada en castellano y alusiva al trisagio. El sagrario, metálico y de factura industrial, se apoyaba en una base prismática pétrea sobre el eje del testero, ocupando el lugar de mayor relevancia de la capilla, aún recordando la práctica habitual conforme a las disposiciones preconciliares. El testero estaba

Figura 9.
Catastro de Urbana, *Fachada principal del Patronato de Protección a la Mujer*, s/f, Zamora, AHPZa, Hacienda, Catastro de Urbana, 1031.

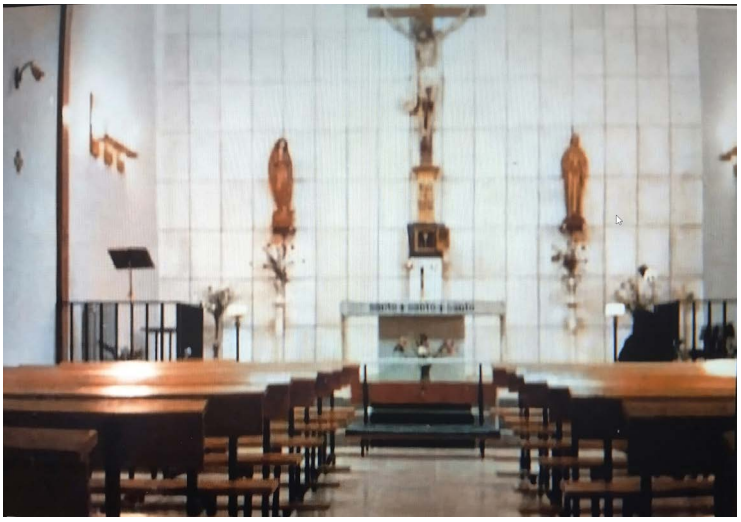


Figura 10.
Autor desconocido, *Capilla del Patronato de Protección a la Mujer*, s/f, Zamora, APIRA, Fondo fotográfico, s/c.

forrado con placas de mármol y exponía al culto sendas imágenes seriadas realizadas en madera de la Virgen Inmaculada y San José[86]. En el centro y sobre el sagrario se hallaba un crucifijo de grandes dimensiones, tallado en madera y con ciertas reminiscencias estilísticas barrocas. La nave estaba ordenada acentuando la direccionalidad del recinto, mientras que, a los pies y en un nivel superior, se encontraba la tribuna, con acceso desde la planta primera[87] (figura 10).

El hecho de que nos detengamos brevemente en el análisis de la capilla responde, precisamente, a su capacidad de establecerse como indicador paradigmático del edificio en su conjunto, a pesar incluso de su carácter especialmente icónico y estrictamente religioso. En efecto, sobresalió especialmente por su despojamiento y esencialidad, así como por el protagonismo de las líneas rectas y los planos lisos que generaban volúmenes paralelepípedos regulares rectos. El color blanco predominante en el recinto contribuyó a potenciar aún más el efecto de esencialidad, vacío, despojamiento y, por ende, modernidad del conjunto.

Fin de la actividad

En virtud de su misión asistencial, las adoratrices habían resultado herederas de una casa legada por la marquesa de Casa Muñoz en la ciudad de Toro, tercera localidad en número de habitantes de la provincia de Zamora, a la que decidieron renunciar en 1966[88]. En virtud de esta resolución, las religiosas se centraron en su obra apostólica y social en la capital zamorana, que desde el 2 de septiembre de 1974 pasó a contar además con una casa de dos plantas y unas paneras, otrora propiedad de Francisco Pérez Benavente. Estas dotaciones se hallaban en la calle Infantas números 2 y 4, las cuales limitaban por el noreste con el colegio hogar, adquirido por el Patronato de Protección a la Mujer[89]. No obstante, con la llegada del régimen democrático a España, en 1978 se desmanteló el Patronato de Protección a la Mujer[90]. Las consecuencias de esta disposición gubernamental, que impedía el testimonio explícito cristiano en la institución pública, unida a la falta de personal religioso debido a la escasez de vocaciones de esta orden, conllevó la decisión determinante del cierre del centro[91]. El obispo diocesano, Eduardo Poveda Rodríguez, tras intentar infructuosamente que las adoratrices reconsiderasen su decisión con más pausa[92], firmó la supresión de la casa religiosa el 28 de octubre de 1978[93], el mismo día en que se hizo efectiva la marcha de las religiosas de Zamora[94]. Finalizada la actividad para la que fue construido, el centro sufrió un prolongado abandono y cierto desentendimiento por parte de la sociedad local y sus instituciones, hasta que, en la década de 1990, el uso del inmueble pasó a manos de la organización Mensajeros de la Paz, y unos años después revirtió finalmente a la Junta de Castilla y León. Tras acometer el derribo del edificio, el Gobierno regional decidió construir, en el solar disponible, la sede del Consejo Consultivo de Castilla y León, proyectado por el equipo del reputado arquitecto Alberto Campo Baeza, que comenzó a funcionar ordinariamente en octubre de 2012 y fue oficialmente inaugurado en 2013.

Conclusión

El análisis del inmueble de este centro formativo proyectado por Luis Cubillo de Arteaga, plenamente encuadrado en la tipología de la

arquitectura de internados, da cuenta de modo paradigmático de las incursiones de este arquitecto español de pleno siglo XX en este género arquitectónico. A pesar de haber destacado principalmente por su arquitectura religiosa y sus innumerables obras de vivienda colectiva, así como por algunos poblados dirigidos, nuestro arquitecto se enfrentó en algunas ocasiones a este modelo edificatorio, expresando en sus distintas realizaciones las características que son propias de su particular arquitectura. Así, en consonancia con sus realizaciones de esta tipología, el centro estudiado evidencia la depuración formal y material características del arquitecto, su capacidad para trabajar con medios escasos y el logro de rendimientos absolutamente sobresalientes, así como el magnífico uso del lenguaje contenido, neto y esencial que caracteriza su obra. Cubillo de Arteaga logró también, con esta tipología edificatoria, dar con la clave que articulaba su arquitectura, que no es otra que la practicidad como máxima y el logro de altos estándares de confort en base a soluciones eminentemente racionales, altamente económicas y formalmente discretas, haciendo, además, de este criterio un valor decisivo en su producción. De este modo hemos logrado alcanzar un mayor conocimiento de la tipología de internado en la obra de Luis Cubillo de Arteaga, probablemente estudiada aún de manera insuficiente, quizá por ser minoritaria en el conjunto de su amplia y extraordinaria obra.

1. E. Delgado Orusco et al. (2021), *Luis Cubillo de Arteaga: Obras y proyectos*, Madrid, Lampreave.

2. A. Pizza (1997), *Guía de la arquitectura del siglo xx: España*, Madrid, Electa, p. 313 y 331.

3. Archivo Diocesano de Zamora (en delante ADZa), Curia, 1945, Zamora, 81, *Decreto*, 30 de mayo de 1945, f. 1.

4. Aunque la denominación popular del centro era la misma que la de la orden religiosa que lo regentaba, su nombre oficial era Colegio de Formación Nuestra Señora de la Paz, tal como aparece en algunos documentos. Archivo Histórico Provincial de Zamora (en adelante AHPZa), *Fichas Catastrales Urbanas 1967-1973. 1.017. Calle Infantas*, 1976, f. 1, y ADZa, Curia, 1974, D.2, 1, *Decreto*, s/f. No obstante, la casa recibió el nombre de Villa Sacramento. «Nueva residencia», El Correo de Zamora, 12 de agosto de 1946, 1.

5. ADZa, Curia, 1974, D.2, 1, *Decreto*, s/f. Véase también Archivo Provincial del Instituto de Religiosas Adoratrices (en adelante APIRA). *Primer libro de crónica de Zamora (1945-1971)*, 1945, s/p.

6. *BOE*, 20 de noviembre de 1941, 9.080-1.

7. *BOE*, 20 de noviembre de 1941, 9.080.

8. Constituciones, 2, «Carisma», <http://www.adoratrices.com/carisma/> [Fecha de consulta: 12/03/2024].

9. En la solicitud de instalación en la diócesis, rubricada por la superiora general el 22 de mayo de 1945, se pone de manifiesto que el edificio ya había sido adquirido para tal fin. ADZa, Curia, 1945, Zamora, 81, *Decreto*, 30 de mayo de 1945, f. 1. Por su parte, en la solicitud cursada al administrador de propiedades y contribución territorial de Zamora, de 30 de mayo de 1952, se da cuenta de que el 27 de junio de 1945 ya se había hecho efectivo el impuesto de derechos reales por la compraventa del inmueble. AHPZa, Catastro de Urbana: Zamora, 816, *Solicitud*, 30 de mayo de 1952, f. 1.

10. Archivo del Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (en adelante ASHCOAM), AG/D0003/C0001-07-03, *Plano*, s/f, y APIRA, *Primer libro de crónica de Zamora (1945-1971)*, 1945, s/p.

11. AHPZa, Catastro de urbana: Zamora, 816, Obispo Manso, n.º 1, *Ficha*, s/f.

12. APIRA (1945), *Primer libro de crónica de Zamora (1945-1971)*, s/p.

13. ASHCOAM, AG/P00060/C0001-4, *Plano*, 23 de junio de 1945.

14. «Inauguración», *El Correo de Zamora*, 14 de agosto de 1945, p. 4. No obstante, según informó el diario local católico, la capilla fue bendecida la tarde del sábado 10 de agosto de 1946: «Bendición de la capilla», *El Correo de Zamora*, 12 de agosto de 1946, p. 1 y 2.

15. «Bendición de la capilla», *El Correo de Zamora*, 12 de agosto de 1946, p. 1 y 2.

16. ASHCOAM, AG/P00061/C0001-5, *Plano*, 26 de noviembre de 1949.

17. AHPZa, Catastro de urbana: Zamora, 816, Obispo Manso, n.º 3, *Ficha*, s/f.

18. ADZa, Zamora, Curia, 1964, D. 7, *Oficio*, 14 de marzo de 1964, f. 1 y 2.

19. ASHCOAM, AG/D00003/C0001-07-1, *Plano*, agosto de 1953.

20. Archivo de la Residencia San Alfonso de Zamora (en adelante ARSAZ), *Plano sin clasificar*, s/f.

21. M. Lasso de la Vega Zamora y P. Rivas Quinzaños (2008), *Legado 03: Luis Cubillo de Arteaga*, Madrid, Fundación Arquitectura COAM, p. 37.

22. R. A. García-Lozano (2022), *El espacio sagrado y sus expresiones artísticas: Arquitectura religiosa en la provincia de Zamora (1936-1975)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, p. 68-77.

23. ASHCOAM, LCA/P500, *Plano*, 1954. Cubillo proyectó una vivienda unifamiliar para el capellán.

24. ASHCOAM, LCA/D096/C03-21-1, *Expediente*.

25. Las hermanas que formaban parte del consejo general de la congregación realizaron algunas visitas a la casa, opinando del mismo modo que el colegiado y concluyendo que no merecía la pena intervenir en arreglos a tenor del deterioro del inmueble. APIRA (1945), *Primer libro de crónica de Zamora (1945-1971)*, s/p.

26. ASHCOAM, LCA/D096/C03-21-1.

27. ADZa, Curia, 1964, R. 8, *Instancia*, 16 de diciembre de 1963.

28. APIRA, *Primer libro de crónica de Zamora (1945-1971)*, s/p.

29. ADZa, Curia, 1964, R. 8, *Instancia*, 16 de diciembre de 1963.

30. ADZa, Curia, 1964, R. 8, *Oficio*, 2 de enero de 1964.

31. AHPZa, DPV, 60/9, *Proyecto*, enero de 1964. Véase también ASHCOAM, LCA/P130 y LCA/D096, *Proyecto*, enero de 1964.

32. AHPZa, DPV, 60/9, *Memoria*, enero de 1964, f. 1.

33. AHPZa, DPV, 60/9, *Plano 2*, enero de 1964.

34. AHPZa, DPV, 60/9, *Plano 3*, enero de 1964.

35. AHPZa, DPV, 60/9, *Plano 2*, enero de 1964.

36. AHPZa, DPV, 60/9, *Plano 3*, enero de 1964.

37. AHPZa, DPV, 60/9, *Planos 3 y 11*, enero de 1964.

38. AHPZa, DPV, 60/9, *Plano 11*, enero de 1964.

39. AHPZa, DPV, 60/9, Plano 11, enero de 1964.

40. A. Berlinches Acín (dir.) (2003), *Arquitectura de Madrid: 1. Casco Histórico*, Madrid, COAM, p. 438.

41. Á. Urrutia Núñez (1997), *Arquitectura española: Siglo XX*, Madrid, Cátedra, p. 366.

42. J. L. Fernández del Amo (1995), *Palabra y obra: Escritos reunidos*, Madrid, COAM, p. 92.

43. A. Fernández Alba (1965), «Seminario del Mombarro. Loeches. 1963-1965», *Revista Arquitectura*, 84, p. 22-30.

44. J. García Herrero (2016), «El Seminario de Castellón: La espiral y la cruz», en T. Couceiro Núñez (coord.), *Actas del III Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Análisis Crítico de una obra*, Valencia, Fundación Alejandro de la Sota / General de Ediciones de Arquitectura, p. 344-355.

45. W. Holzbauer (1985), «Arquitectura, una confesión», en C. Ruiz-Larrea et al., *Wilhelm Holzbauer: Obras y proyectos 1953-1985*, Madrid, COAM, p. 17.

46. E. Delgado Orusco et al. (2021), *Luis Cubillo*…, op. cit., p. 37-41.

47. *ABC*, 22 de diciembre de 2000, p. 73.

48. Información aportada por Luis Cubillo Cubillo, hijo del arquitecto, en una entrevista celebrada el 3 de octubre de 2015.

49. F. García Martín (2019), *Los institutos locales en España (1842-1942)*, Toledo, Almud. De hecho, en la propia ciudad de Zamora la institución acogió bajo su cobertura al colegio de las religiosas del Amor de Dios, bajo la nueva denominación SADEL de Usera. R. Á. García-Lozano (2020), *Arquitectura y arte de las órdenes religiosas en Zamora, 1939-1975*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, p. 87.

50. J. García Herrero (2015), *La arquitectura religiosa de Luis Cubillo de Arteaga (1954-1974)*, Madrid, ETS Arquitectura, <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.38693>, y J. García Herrero (2022), «Iglesias posconciliares de Luis Cubillo en Madrid: La búsqueda del complejo parroquial estandarizado», *ACE: Architecture, City and Environment*, 17(50), p. 11545, <https://dx.doi.org/10.5821/ace.17.50.11545>.

51. E. Delgado Orusco (2006), *Entre el suelo y el cielo: Arte y arquitectura sacra en España, 1939-1975*, Madrid, Fundación Institución Educativa SEK, p. 214.

52. E. Hurtado Torán (2008), «Luis Cubillo y el grupo del Hogar del Empleado», en *Luis Cubillo*…, op. cit., p. 17-18; M. A. Fernández Nieto (2006), *Las Colonias del Hogar del Empleado: La periferia como ciudad*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, <https://oa.upm.es/4621/> [Fecha de consulta: 14/03/2024], y AA. VV. (2003), *Un siglo de vivienda social (1903/2003), II*, Madrid, Concejalía de Vivienda y Rehabilitación Urbana del Ayuntamiento de Madrid / Ministerio de Fomento / Consejo Económico y Social.

53. E. Delgado Orusco et al. (2021), *Luis Cubillo*…, op. cit., 39.

54. Ibídem.

55. Ibídem, p. 41.

56. *ABC*, 22 de diciembre de 2000, p. 73.

57. J. García Herrero (2015), *La arquitectura religiosa*…, op. cit., p. I.3. 52-53, 80, 96, 98.

58. A. Pizza (1997), *Guía de la arquitectura*…, op. cit., p. 313 y 416.

59. R. Á. García-Lozano (2015), «Maestros sobre planos: Aparejadores zamoranos en el ecuador del siglo xx», en J. L. Hernández Luis (coord.), *Sic vos non vobis: Colección de estudios en honor de Florián Ferrero*, Zamora, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Junta de Castilla y León / IEZFO / UNED / Asociación de Archiveros de Castilla y León, p. 623-624, y AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Instancia*, 13 de agosto de 1964.

60. ADZa, Curia, 1964, D. 7, *Decreto*, 14 de marzo de 1964.

61. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Solicitud*, 13 de agosto de 1964.

62. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14. Expediente administrativo, *Oficio*, 16 de septiembre de 1964. El presidente de la Comisión Provincial alertó a la alcaldía el 21 de septiembre afirmando que el proyecto no estaba visado por ninguno de los colegios de arquitectos implicados en la obra —ni el de Madrid, donde se redactó el proyecto, ni el de León con sede en Zamora, donde se iba a construir el inmueble—, por lo que devolvió el ejemplar y solicitó la rápida realización de ese trámite. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14. Expediente administrativo, *Oficio*, 21 de septiembre de 1964. Dos días después, el director general de Bellas Artes reclamó al Ayuntamiento de Zamora el envío de una copia del proyecto para su susceptible aprobación. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Carta*, 23 de septiembre de 1964. El proyecto fue visado finalmente por el COAM el 15 de octubre de 1964. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, *Memoria*.

63. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Oficio*, 5 de noviembre de 1964.

64. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Oficio*, 5 de noviembre de 1964, f. 1r.

65. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Oficio*, 5 de noviembre de 1964, f. 1v.

66. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Oficio*, 5 de noviembre de 1964, f. 1v.

67. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Oficio*, 5 de noviembre de 1964, f. 1v.

68. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Oficio*, 19 de noviembre de 1964.

69. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Solicitud de licencia de obras*, 5 de marzo de 1965, f. 1r.

70. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, *Memoria*, enero de 1965, f. 1.

71. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, *Planos de planta principal y primera*, enero de 1965.

72. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, *Planos de planta principal y primera*, enero de 1965.

73. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, *Plano de alzados*, enero de 1965.

74. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, *Plano de planta primera*, enero de 1965.

75. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, *Memoria*, enero de 1965, f. 1.

76. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Oficio*, 20 de marzo de 1965.

77. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Solicitud*, 18 de marzo de 1965.

78. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Solicitud de licencia de obras*, 5 de marzo de 1965, f. 1v.

79. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Solicitud de licencia de obras*, 5 de marzo de 1965, f. 1v.

80. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Oficio-diligencia*, 31 de marzo de 1965.

81. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Instancia*, 21 de abril de 1965, f. 1r.

82. AHPZa, AMZa, OyU, 774/14, Expediente administrativo, *Instancia*, 21 de abril de 1965, f. 1v.

83. APIRA (1967), *Primer libro de crónica de Zamora (1945-1971)*, s/p.

84. APIRA (1967), *Primer libro de crónica de Zamora (1945-1971)*, s/p.

85. APIRA, Fondo fotográfico, *Fotografía de la capilla*, s/f.

86. Información aportada por Fredesvinda García Franco en una entrevista celebrada el 8 de enero de 2013.

87. APIRA, Fondo fotográfico, *Fotografía de la capilla*, s/f.

88. ADZa, Zamora, Curia, 1976, D.2, 3, *Documento*, 1976, f. 1.

89. AHPZa, *Fichas Catastrales de Urbana (1967-1973)*, 1017, Calle Infantas.

90. Karmentxu Marín (1978), «Desaparece el Patronato de Protección a la Mujer», *El País*, 30 de abril, <http://elpais.com/diario/1978/04/30/ultima/262735201_850215.html> [Fecha de consulta: 15/04/2022].

91. ADZa, Zamora, Curia, IX, A. 9, *Carta*, 7 de octubre de 1978, f. 1.

92. ADZa, Zamora, Curia, IX, A. 9, *Carta*, 28 de septiembre de 1978.

93. ADZa, Zamora, Curia, IX, A. 7, *Decreto*, 28 de octubre de 1978.

94. APIRA, *Segundo libro de crónica de Zamora (1976-1978)*, 1978, s/p.