

## ARTICLES

Ramon Llull y el *Discurso* de Juan de Herrera. Mariano Carbonell Buades

Bodies in Peril: French Sculpture and the Return of Flemishness. Tomas Macsotay

Roma, teatro de las naciones: el artista y la ciudad (1750-1780). Raquel Gallego

# Acta | Artis

## Estudis d'Art Modern

Nacionalismos en la pintura de Francisco de Goya. Helmut C. Jacobs

La construcción identitaria española en el Segundo Imperio y las exposiciones universales de 1855 y 1867. Sergio Fuentes Milà

Frederician Rococo at the Service of the German Empire: The 1900 Paris World's Fair and the Decorative Arts. Tobias Locker

Internacionalización y globalización del arte: la necesidad de traducir en contextos expositivos. Modesta Di Paola

## RESSENYES

## EXPOSICIONS

*El Bosco. La exposició del V Centenari.* Ana Àvila

*Vigée Le Brun. Woman Artist in Revolutionary France.* Tobias Locker

## PUBLICACIONS

*El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio. Saggi.* Lionello Puppi (ed.). Fernando Marías

*The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574).* Florian Härb. Barbara Agosti

*Architectural Temperance. Spain and Rome, 1700-1759.* Victor Deupi. Pilar Diez del Corral Corredoira

## PUBLICACIONS D'ACAF/ART

*El arte de la pintura y el dibujo. Visiones 1400-1800.* Rosa M. Creixell Cabeza. Borja Franco Llopis

## MONOGRÀFIC

Art i identitat a Catalunya

La Guerra del Francès i el poder intrús a Barcelona: conseqüències per a l'entramat urbà i per al seu patrimoni. Maria del Mar Rovira

Espais urbans i ideologia: el cas de la Plaça Reial de Barcelona (1822-1848). Joan Molet

La premsa francesa y el arte catalán en el París de principios del siglo xx. Laura Karp Lugo

«Por Dios y por España». La decoración del salón Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Catalunya (1925-1927). Adela Laborda

Entre hospitalidad y propaganda. La *Exposició d'Art Francès* en la Barcelona de la Primera Guerra Mundial. Isabel Valverde

Guerra, propaganda y nacionalismo catalán en el París de 1937. Eva March

## ARXIU

Guerra, patrimoni i nacionalisme

La basílica devastada: el bombardeo de la catedral de Reims y la identidad nacional del arte gótico. María Bendo

*Le Bombardement de la Cathédrale de Reims. Rapport officiel* Edició facsímil

ACAF/ART

CCAV/ART

# Acta | Artis

Estudis d'Art Modern



# Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

2016-2017

Núm. 4-5

**ACAF-ART**  
LLIBRES

ACTA/ARTIS. ESTUDIS D'ART MODERN  
Publicació anual dels projectes ACAF/ART I, II, III i IV (HAR2015-66579-P)  
i del grup d'investigació ACAF/ART-GEAM (2014 SGR-23)  
2016-2017  
Núm. 4-5

ACAF/ART – GEAM  
Universitat de Barcelona  
Facultat de Geografia i Història  
Montalegre, 6-8  
08001 Barcelona  
<http://www.acafart.org/publicacions>  
[actaartis@acafart.org](mailto:actaartis@acafart.org)

Edicions de la Universitat de Barcelona  
Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona  
Tel.: 934 035 430 – Fax: 934 035 531  
[www.publicacions.ub.edu](http://www.publicacions.ub.edu)  
[comercial.edicions@ub.edu](mailto:comercial.edicions@ub.edu)

ISSN 2339-7691

El present número s'ha fet en col·laboració amb el projecte d'investigació CCCAV/ART II  
«Cartografia crítica del arte y la visualidad en la era global» (HAR2013-43122-P).

Aquest document està subjecte a la llicència de Reconeixement-NoComercial-Sense  
ObraDerivada de Creative Commons, el text de la qual està disponible a: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



# Acta Artis

Estudis d'Art Modern

## DIRECTORS

JOAN SUREDA, Catedràtic d'Història de l'Art,  
Universitat de Barcelona

CARME NARVÁEZ, Professora agregada  
d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona

## EDITORA

EVA MARCH, Professora agregada  
d'Història de l'Art, Universitat Pompeu Fabra,  
Barcelona

## COORDINADORA DEL CONSELL DE REDACCIÓ, DE PLANIFICACIÓ I D'AVUACIÓ

ROSA MARIA CREIXELL, Professora agregada  
d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona

## CONSELL DE REDACCIÓ

FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA,  
Professor associado da Faculdade de Belas Artes,  
Universidade de Lisboa

ANNA BISCEGLIA, Vicedirettrice della Galleria  
Palatina, Florència

ALICIA CÁMARA, Catedrática de Historia del Arte,  
Universidad Nacional de Educación a Distancia

ROCÍO CARANDE, Catedrática de Filología Latina,  
Universidad de Sevilla

MARIANO CARBONELL BUADES, Catedràtic  
d'Història de l'Art, Universitat Autònoma  
de Barcelona

MYRIAM FERREIRA RODRÍGUEZ, Profesora  
ayudante de Historia del Arte, Universidad  
Internacional de La Rioja

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES, Professor titular  
d'Història de l'Art, Universitat de València

HELMUT C. JACOBS, Universitätsprofessor,  
Spanische Literatur-und Kulturwissenschaft,  
Universität Duisburg-Essen

LESLEY MILLER, Senior Curator, Department  
of Furniture, Textiles and Fashion, Victoria  
and Albert Museum, Londres

LAUREÀ PAGAROLAS, Director tècnic de l'Arxiu  
Històric de Protocols de Barcelona

SOFÍA RODRÍGUEZ-BERNÍS, Directora del Museo  
Nacional de Artes Decorativas, Madrid

ANTONI SIMON, Catedràtic d'Història Moderna,  
Universitat Autònoma de Barcelona

DIEGO SUÁREZ, Catedrático de Historia del Arte,  
Universidad Complutense de Madrid

ISABEL VALVERDE, Professora titular d'Història  
de l'Art, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

#### CONSELL ASSESSOR

BARBARA AGOSTI, Professore ordinario di Storia della critica d'arte, Università degli Studi di Roma «Tor Vergata»

ALESSANDRO BALLARIN, Professore emerito, Università degli Studi di Padova

ANTHONY J. CASCARDI, Professor of Comparative Literature, Rhetoric, and Spanish. Director of the Townsend Center for the Humanities, University of California, Berkeley

MARGARET E. CONNORS MCQUADE, Assistant Director Curator of Decorative Arts, The Hispanic Society of America, Nova York

FERNANDO R. DE LA FLOR, Catedrático de Literatura Española, Universidad de Salamanca

JOSEPH LEO KOERNER, Victor S. Thomas Professor of the History of Art and Architecture, Harvard University, Cambridge, Massachusetts

GINEVRA MARIANI, Direttore Calcoteca Istituto Nazionale per la Grafica, Roma

KEITH MOXEY, Barbara Novak Professor and Chair of Art History at Barnard College, Columbia University, Nova York

ROSA NAVARRO, Catedrática de Literatura Espanyola, Universitat de Barcelona

ALESSANDRO NOVA, Direttore Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut

ANTONIO PAOLUCCI, Ex Direttore dei Musei Vaticani, Ciutat del Vaticà

GIOVANNI ROMANO, Professore emerito, Università di Torino

VICTOR STOICHITA, Chaire d'Histoire de l'Art Moderne et Contemporain, Université de Fribourg

CHRISTOPHER WOOD, Professor of History of Art, Yale University, New Haven, Connecticut

#### HAN COL-LABORAT EN AQUEST NÚMERO

BARBARA AGOSTI  
Università degli Studi di Roma «Tor Vergata»  
[barbaragosti@libero.it](mailto:barbaragosti@libero.it)

ANA ÁVILA  
Universidad Autónoma de Madrid  
[ana.avila@uam.es](mailto:ana.avila@uam.es)

MARÍA BENDITO  
Universitat de Barcelona  
[benditoharo@gmail.com](mailto:benditoharo@gmail.com)

MARIANO CARBONELL BUADES  
Universitat Autònoma de Barcelona  
[mariano.carbonell@uab.cat](mailto:mariano.carbonell@uab.cat)

PILAR DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA  
Technische Universität Berlin  
[pilarddcc@gmail.com](mailto:pilarddcc@gmail.com)

MODESTA DI PAOLA  
Universitat de Barcelona  
[modestadipaola@gmail.com](mailto:modestadipaola@gmail.com)

BORJA FRANCO LLOPIS  
Universidad Nacional de Educación a Distancia  
[bfranco@geo.uned.es](mailto:bfranco@geo.uned.es)

SERGIO FUENTES MILÀ  
Universitat de Barcelona  
[sergiofuentesmila@gmail.com](mailto:sergiofuentesmila@gmail.com)

RAQUEL GALLEGO  
ACAF / ART, Roma  
[raquelgallego@yahoo.es](mailto:raquelgallego@yahoo.es)

HELMUT C. JACOBS  
Universität Duisburg-Essen  
[helmut.jacobs@uni-due.de](mailto:helmut.jacobs@uni-due.de)

LAURA KARP LUGO  
Deutsches Forum für Kunstgeschichte, París  
[laura.karp.lugo@gmail.com](mailto:laura.karp.lugo@gmail.com)

ADELA LABORDA  
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona  
[adela.laborda@museunacional.cat](mailto:adela.laborda@museunacional.cat)

TOBIAS LOCKER  
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona  
[tobias.locker@upf.edu](mailto:tobias.locker@upf.edu)

TOMAS MACSOTAY  
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona  
[tomas.macsotay@upf.edu](mailto:tomas.macsotay@upf.edu)

EVA MARCH  
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona  
[eva.march@upf.edu](mailto:eva.march@upf.edu)

FERNANDO MARÍAS  
Universidad Autónoma de Madrid  
[fernando.marias@uam.es](mailto:fernando.marias@uam.es)

JOAN MOLET  
Universitat de Barcelona  
[molet@ub.edu](mailto:molet@ub.edu)

MARIA DEL MAR ROVIRA  
Universitat de Barcelona  
[marroviraimarques@ub.edu](mailto:marroviraimarques@ub.edu)

ISABEL VALVERDE  
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona  
[isabel.valverde@upf.edu](mailto:isabel.valverde@upf.edu)

# Sumari

- 9 **EDITORIAL**
- 11 **ARTICLES**
- 13 Ramon Llull y el *Discurso* de Juan de Herrera  
MARIANO CARBONELL BUADES
- 27 Bodies in Peril: French Sculpture and the Return of Flemishness  
TOMAS MACSOTAY
- 41 Roma, teatro de las naciones: el artista y la ciudad (1750-1780)  
RAQUEL GALLEGO
- 55 Nacionalismos en la pintura de Francisco de Goya  
HELMUT C. JACOBS
- 77 La construcción identitaria española en el Segundo Imperio y las exposiciones universales de 1855 y 1867  
SERGIO FUENTES MILÀ
- 89 Frederician Rococo at the Service of the German Empire: The 1900 Paris World's Fair and the Decorative Arts  
TOBIAS LOCKER
- 99 Internacionalización y globalización del arte: la necesidad de traducir en contextos expositivos  
MODESTA DI PAOLA
- 109 **RESSENYES**
- 110 **Exposicions**
- 110 *El Bosco. La exposició del V Centenario*  
ANA ÁVILA
- 118 *Vigée Le Brun. Woman Artist in Revolutionary France*  
TOBIAS LOCKER
- 124 **Publicacions**
- 124 *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio. Saggi*, Lionello Puppi (ed.)  
FERNANDO MARÍAS
- 127 *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Florian Härb  
BARBARA AGOSTI
- 131 *Architectural Temperance. Spain and Rome, 1700-1759*, Victor Deupi  
PILAR DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA
- 134 **Publicacions d'ACAF/ART**
- 134 *El arte de la pintura y el dibujo. Visiones 1400-1800*, Rosa M. Creixell Cabeza  
BORJA FRANCO LLOPIS
- 137 **MONOGRÀFIC**  
Art i identitat a Catalunya
- 139 La Guerra del Francès i el poder intrús a Barcelona: conseqüències per a l'entramat urbà i per al seu patrimoni  
MARIA DEL MAR ROVIRA
- 151 Espais urbans i ideologia: el cas de la Plaça Reial de Barcelona (1822-1848)  
JOAN MOLET
- 163 La prensa francesa y el arte catalán en el París de principios del siglo XX  
LAURA KARP LUGO
- 171 «Por Dios y por España». La decoración del salón Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Catalunya (1925-1927)  
ADELA LABORDA
- 189 Entre hospitalidad y propaganda. *La Exposició d'Art Francès* en la Barcelona de la Primera Guerra Mundial  
ISABEL VALVERDE
- 205 Guerra, propaganda y nacionalismo catalán en el París de 1937  
EVA MARCH
- 239 **ARXIU**  
Guerra, patrimoni i nacionalisme
- 241 La basílica devastada: el bombardeo de la catedral de Reims y la identidad nacional del arte gótico  
MARÍA BENDITO
- 265 *Le Bombardement de la Cathédrale de Reims. Rapport officiel*  
Edició facsímil
- 293 **Informació per als autors**
- 295 **Information for authors**

# Editorial

La quantitat, la densitat i, al mateix temps, la variació cronològica i territorial dels articles publicats en aquest volum d'ACTA/ARTIS han exigít que abastés dos números anuals de la revista: el número 4, corresponent a 2016, i el número 5, a 2017. Amb paginació única, el volum conclou el cicle temàtic sobre art i identitat que es va iniciar en el número 3 d'ACTA/ARTIS a partir dels resultats de recerca derivats del seminari internacional Identitat, Poder i Representació: els Nacionalismes en l'Art, organitzat pel projecte ACAF/ART III a l'octubre de 2014.

La publicació d'aquest número doble és a càrrec dels projectes ACAF/ART IV («Cartografías críticas, analíticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna») i CCAV/ART II («Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era global»), col·laboració que ha fet possible tant la diversitat dels plantejaments de les aportacions com, en sentit estRICTE, l'edició del volum. Aquest es presenta estructurat en dos cossos de coneixement o de recerca. El primer és de caràcter obert, tant en allò temporal com en allò territorial, pel que fa als fets o principis identitaris o nacionalistes estudiats. El segon cos de recerca fixa la qüestió en l'àmbit del que es podria considerar la malleable identitat catalana, mitjançant casos d'estudi que recorren un llarg període de temps que abasta des del segle XIII fins a les primeres dècades del segle XX.

En aquesta estructura dual es pot advertir, això no obstant, una mediació social comuna: la de les exposicions. Els dos cossos del volum analitzen casos d'exposicions —des de les exposicions universals de 1855 i 1867 fins a la celebrada a París el 1937 sota el títol d'*Art Catalan*—, les quals, amb els seus respectius sistemes de regles i objectius, van desenvolupar tant funcions de comunicació com de reconeixement. Un reconeixement que es fa necessari en els processos nacionalistes que no només busquen l'afirmació i la consegüent independència del jo enfront de l'altre, sinó que necessiten el reconeixement per part dels altres per enfortir la pròpia identitat.

L'apartat «Arxiu», a partir del bombardeig alemany de la catedral de Reims durant la Primera Guerra Mundial i del debat que suscità sobre l'origen de l'art gòtic, planteja un tercer aspecte clau en els processos nacionalistes: l'existència de comunitats que se senten maltractades o ferides en els seus valors o dignitat i, en casos extrems, destruïdes, per unes altres que, al mateix temps, pretenen imposar el seu caràcter nacional.

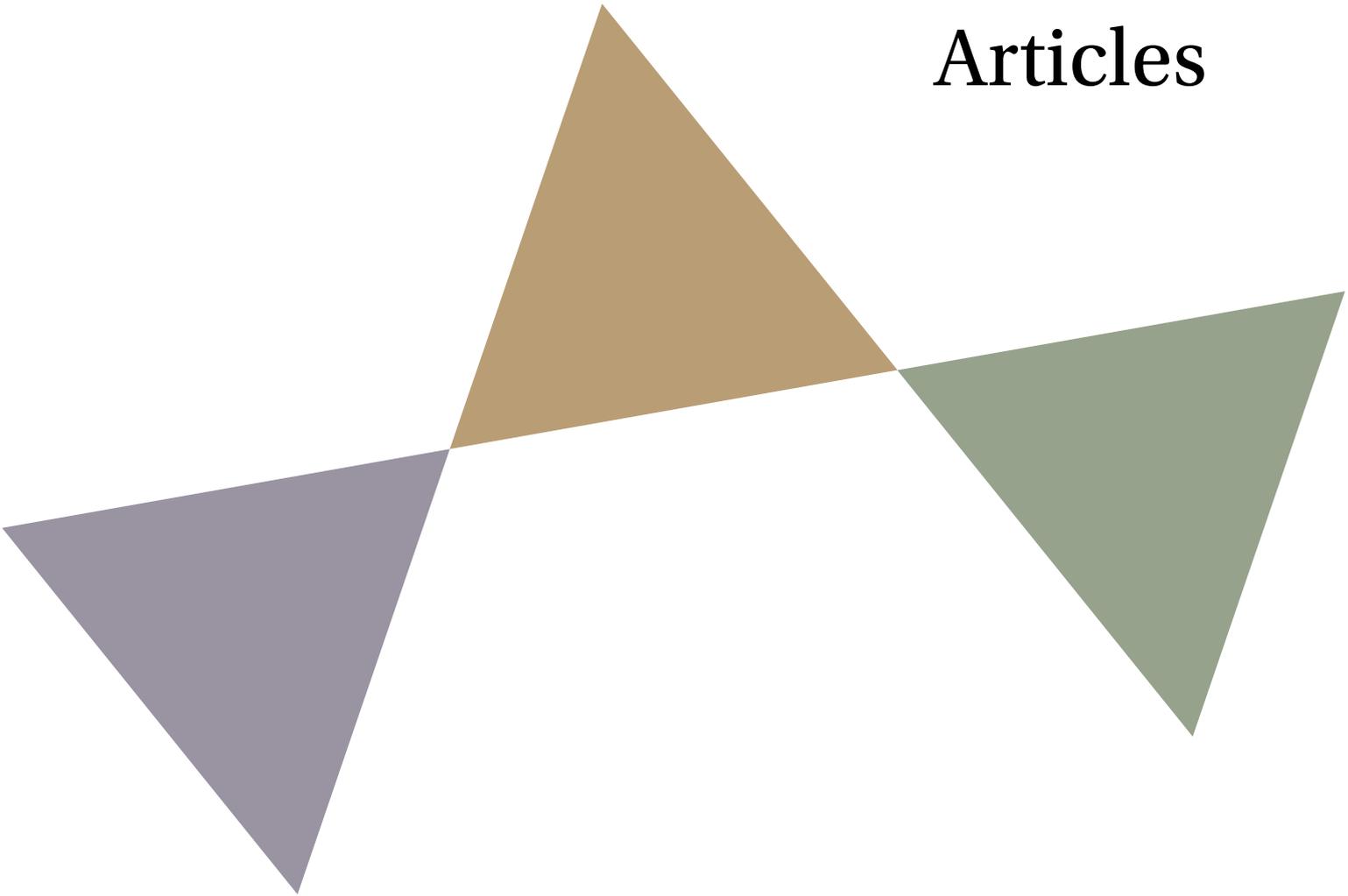
Barcelona, abril de 2017  
JOAN SUREDA, I.P. ACAF/ART

#### NOTA DELS EDITORS

En l'apartat «Publicacions d'ACAF/ART» s'inclouen les publicacions degudes als investigadors del projecte i grup d'investigació ACAF/ART, ja siguin obres individuals o aportacions a obres col·lectives.

La manca de referència a les mides de determinades obres que s'esmenten en alguns dels articles d'aquest número d'ACTA/ARTIS ve donada per la impossibilitat de proporcionar-les atès que no es coneixen, que les pròpies institucions que custodien les peces no les han fet públiques, o bé pel caràcter mateix de les obres.

Articles





# Ramon Llull y el *Discurso* de Juan de Herrera

MARIANO CARBONELL BUADES

RAMON LLULL Y EL «DISCURSO» DE JUAN DE HERRERA

## RESUMEN

La celebración del *Any Llull* (2015-2016), que conmemora el séptimo centenario del fallecimiento de Ramon Llull (también castellanizado como Raimundo Lulio), es una excelente ocasión para revisar algunos tópicos historiográficos. En particular, este artículo propone una reflexión sobre el verdadero alcance del lulismo de Juan de Herrera, el famoso arquitecto de El Escorial, a partir de tres elementos de juicio complementarios: su tratado llamado *Discurso sobre la figura cúbica*, el carácter excepcional de su biblioteca, con unos cien títulos lulianos sobre un total de cuatrocientos, aproximadamente, y su implicación personal en los prolegómenos del frustrado proceso de canonización del sabio mallorquín.

RAYMOND LULLY AND THE “DISCURSO” OF JUAN DE HERRERA

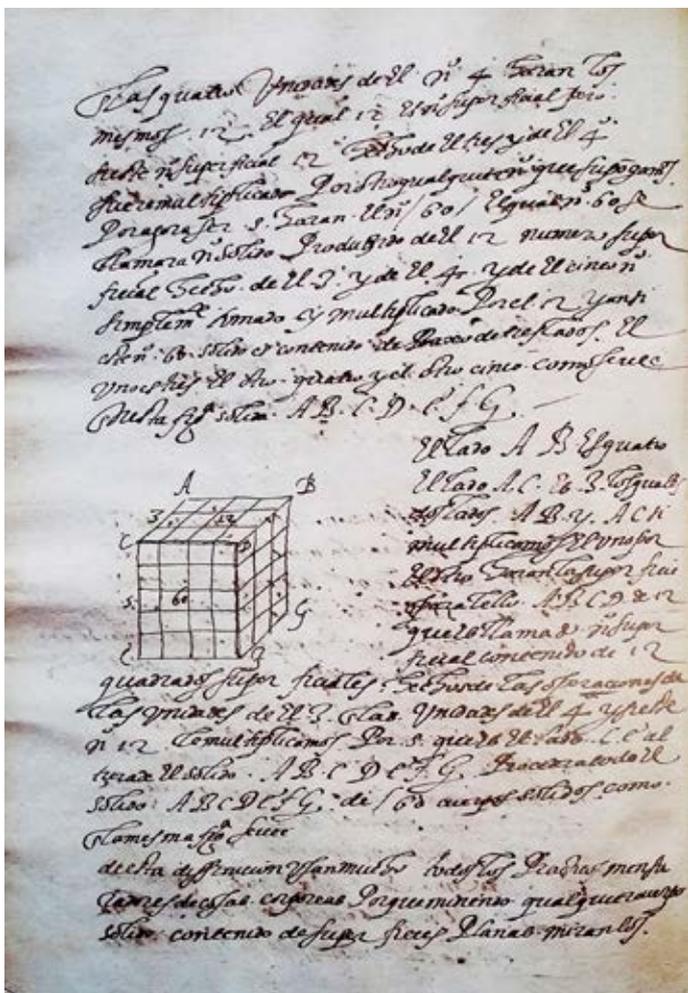
## ABSTRACT

The celebration of *Llull Year* (2015-2016), commemorating the seventh centenary of the death of Ramon Llull (anglicised Raymond Lully), represents an excellent opportunity to review some historiographical topics. In particular, this paper offers a reflection on the true scope of the Lullism of Juan de Herrera, the famous architect of El Escorial, based on three complementary elements: his treatise entitled *Discurso sobre la figura cúbica*; the exceptional character of his library, with around one hundred Lullist titles among some four hundred books, and his personal involvement in the early stages of the frustrated process of canonization of the wise man from Majorca.

CARBONELL BUADES, M., «Ramon Llull y el *Discurso* de Juan de Herrera», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2017, págs. 13-26

PALABRAS CLAVE: Juan de Herrera, Raimundo Lulio, El Escorial, tratados renacentistas, bibliotecas renacentistas

KEYWORDS: Juan de Herrera, Raymond Lully, El Escorial, Renaissance treatises, Renaissance libraries



1. Juan de Herrera *Discurso sobre la figura cúbica*, Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (colección J.M. Marañón).

lulista mallorquín Antoni Ramon Pasqual, topó con esta frase: «Tengo un manuscrito sobre la figura cúbica del célebre Juan de Herrera, arquitecto, muy querido del señor rey don Felipe II, y en todo él procede por el arte Lulliana».<sup>4</sup> Intrigado, Jovellanos pidió permiso para consultar y

1. Las dos copias más antiguas y conocidas se conservan en la biblioteca del monasterio de El Escorial (BME, d.III.25, fols. 111-153; BME, g-IV-39, fols. 20-79), pero también las hay en la del Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM, FA15, Biblioteca de Marañón, XVI-11) y en la de Menéndez Pelayo de Santander (BMP, M-72, digitalizada y accesible en línea). Esta última coincide en los detalles con la versión de Jovellanos, mientras que la de Madrid parece concordar con el ejemplar que perteneció a Juan Bautista Labaña, primer catedrático de la Academia de Matemáticas fundada por Juan de Herrera bajo los auspicios de Felipe II. Otra copia se conserva en la Biblioteca Nacional de Roma, Fondi minori 2014, fols. 28-41. Hasta ahora las ediciones modernas son tres: HERRERA, J. DE, *Tratado del cuerpo cúbico conforme a los principios y opiniones del «Arte» de Raimundo Lulio hecho por Juan de Herrera* [REY PASTOR, J. (ed.)]. Madrid: Plutarco, 1935; *idem*, *Discurso del Sr. Juan de Herrera aposentador mayor de S. M. sobre la Figura cúbica* [SIMONS, E.; GODOY, R. (eds.)]. Madrid: Editora Nacional, 1976; *idem*, *Sobre la figura cúbica* [ARRATE PEÑA, M. (ed.)]. Santander: Universidad de Cantabria - Ayuntamiento de Camargo, 1998.

2. La excepción corresponde a PORTABALES PICHEL, A., *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado herreriano*. Madrid: Gráfica Literaria, 1945, pág. 155, que atribuye el texto a Juan Bautista de Toledo sin aportar ningún argumento convincente.

3. Inmediatamente el texto fue remitido a Ceán Bermúdez, al canónigo de Tarragona Carlos González de Posada, al arzobispo de Tarragona Romualdo Mon y a Francisco Javier de Cienfuegos, sobrino de Jovellanos y por entonces canónigo de Sevilla. El comentario de Jovellanos fue reproducido íntegramente en la edición del *Discurso* de 1976, pero los primeros párrafos ya habían sido publicados por LLAGUNO y AMIROLA, E., *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid: Imprenta Real, 1829, vol. II, págs. 366-368, apéndice documental a la biografía de Juan de Herrera.

4. En realidad, parece que Jovellanos se refiere a una frase del padre Pasqual en su *Descubrimiento de la aguja náutica, de la situación de la América, del arte de navegar y de un nuevo método para el adelantamiento en las artes y ciencias*. *Dissertación en que se manifiesta que el primer autor de todo lo expuesto es el Beato Raymundo Lulio, Mártir y Doctor Iluminado*,

Digues, foll: quina cosa és meravella?

Respòs: Amar més les coses absents que les presents; e amar més les coses invisibles incorruptibles, que les vesibles corruptibles.

RAMON LLULL, *Llibre d'amic e amat*

Que Juan de Herrera sea el autor del célebre y juliano *Discurso sobre la figura cúbica* —también llamado *Tratado del cuerpo cúbico con algunas figuras que es necesario penetrar y entender para la penetración de dicho cubo* o, indistintamente, *Tratado de la figura cúbica, útil y necesario para entender los principios de las cosas naturales y sus excelentes y admirables operaciones, máxime según el arte de Raimundo Lulio*—<sup>1</sup> no es un hecho probado de manera fehaciente, aunque todos los expertos, tanto lulistas como herrerianos, se muestran unánimes en la autoría, a pesar de que hasta ahora solo haya podido deducirse del mismo texto (ilustración 1).<sup>2</sup> Como es bien sabido, el descubrimiento fue obra de Jovellanos en 1806, durante su cautiverio en el castillo de Bellver. El ilustrado gijonés explica los avatares del hallazgo en un erudito apéndice («Advertencia sobre él») añadido a la copia que mandó realizar al secretario Manuel Martínez Marina.<sup>3</sup> Recuerda que, leyendo unas notas inéditas del cisterciense y

copiar el manuscrito, aportando detalles significativos: que ocupaba setenta y ocho hojas, que estaba escrito con suma diligencia y en buen papel, infolio, que contenía gran número de figuras matemáticas, «dibujadas con la mayor limpieza y primor, y con tintas roja, violada y negra, que también esta circunstancia era requerida por la materia del discurso» —habrá que suponer, pues, que, más allá de la calidad del dibujo, el color era importante para comprender adecuadamente los cuerpos geométricos—<sup>5</sup> y que en el frontispicio constaban autor y título, *Discurso del señor Juan de Herrera, aposentador mayor de su majestad, sobre la figura cúbica*. Después, incomprensiblemente, el códice original desapareció sin dejar rastro. Si fue devuelto por Jovellanos, como así parece, habrá que pensar que el extravío se debió a la Desamortización de Mendizábal. Y es que en 1843 el monasterio de Santa María la Real de Palma fue vendido a particulares, excepto la iglesia, que permaneció abierta al culto.

Jovellanos señalaba que desconocía las vicisitudes anteriores del manuscrito, pero suponía que pudo haber llegado al monasterio cisterciense a inicios del siglo XVIII. Esto lo deducía de una inscripción con letra más moderna conservada en el dorso de la primera página, donde constan una fecha (12 de diciembre de 1703) y un nombre (Don Vincencio Squarzafigo). Es decir, Vincencio Bernabé Squarzafigo Centurión y Arriola (1670-1737), uno de los fundadores y primer secretario de la Real Academia de las Letras, encargado de las voces de matemáticas del *Diccionario de Autoridades*. Nacido circunstancialmente en Cádiz, era hijo de un banquero italiano establecido en Madrid, agente de la firma genovesa Spínola; formado en el Colegio Imperial de la capital, tuvo solo dos hermanos, ambos jesuitas. Eran proverbiales su condición de célibe, la misantropía y una salud delicada. La necrológica dictada por un colega académico acentuaba su interés por la geometría y la astronomía: «encerrado en celestes conmensuraciones le crecerá elevado a observar los celestes movimientos. Hablen tantos cálculos de su mano, hablen tantas observaciones hechas por su curiosa aplicación».<sup>6</sup> Al morir Squarzafigo, su biblioteca, integrada por unos mil volúmenes, fue adquirida por la Real Academia, pero esto no es óbice para que el manuscrito de Herrera pudiera haber sido vendido con anterioridad, lo que explicaría su traslado a la isla hacia 1750, coincidiendo con el viaje del citado padre Pasqual a la Corte, enviado por los Jurados de Mallorca con el objetivo de informar sobre los obstáculos que ponían los dominicos a la doctrina y culto lulianos. No parece una hipótesis descabellada que fuera el mismo padre Pasqual quien se hiciera con el original en Madrid para los cistercienses de Mallorca o, sencillamente, para su uso personal, ya que fue catedrático de filosofía luliana durante más de cincuenta años. Al pie de la portada de la copia de la Biblioteca Menéndez Pelayo aparece aún otro nombre, «es de don Sevastian de Sassiola y Arancibia», a quien razonablemente podemos identificar con Sebastián de Sasiola y Arancivia o Arancibia (a veces, invirtiendo los apellidos; otras, suprimiendo uno de los dos), nombrado almirante de la flota de Tierra Firme en 1593 por los servicios prestados en la Armada Real contra los ingleses y por su «buen seso». Se puede conjeturar que Sasiola fuera el primer propietario del manuscrito, o uno de los primeros, pero por ahora no me ha sido posible obtener más información al respecto.

A la muerte de Herrera se levantó el inventario de bienes, incluidos los libros, con la correspondiente tasación, aunque «no se tasaron los de rreymundo julio porque no se avían de

---

con un apéndice de la enseñanza pública, de los progresos de la literatura y otros puntos históricos pertenecientes a Mallorca. Madrid: Imprenta de Manuel González, 1789, pág. 85: «Tengo un manuscrito sobre la *Figura cúbica*, cuyo Autor es Juan de Herrera, Arquitecto mayor del Señor Don Felipe II; y en él se sirve exactamente del Arte Luliana para todo lo que discurre en el asunto», es decir, las matemáticas.

5. En efecto, se dice en el *Discurso*, «... y púsolos Raymundo en tres triángulos; uno bermellón, que es diferencia, concordancia, contrariedad [...]. El segundo es colorado y tiene al principio medio y fin, que son tres concordantes, y el tercero triángulo es amarillo».

6. CARRISCONDO ESQUIVEL, F.M., «Vincencio Squarzafigo», *Boletín de la Real Academia Española*, 294, 2006, págs. 241-294; *idem*, «Noticia primera de Vincencio Squarzafigo (1670-1737)», en ROLDÁN PÉREZ, A. (ed.), *Caminos actuales de la Historiografía Lingüística, Actas del V Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, 7-11 de noviembre de 2005, Murcia: Universidad de Murcia, 2006, págs. 363-374.

vender niavía licencia para ello», ya que el rey los exigía para la biblioteca de El Escorial, adonde en efecto fueron a parar. Sin embargo, el *Discurso* no era obra de Lulio, sino del propio Herrera. Se lee en el inventario «Discurso de el cubo hecho por el mismo Juan de Herrera». *Stricto sensu*, «hecho», no escrito, cuando para otros ítems el mismo documento precisa «un legajo de papeles de cartapazios y libros manuscritos que contiene dibersas cosas de mathemáticas escritas de mano de Juan de Herrera y otros» o «un quaderno que contiene dibersas cosas de las mathemáticas sobreescrito de Juan de Herrera». <sup>7</sup> Sin embargo, nada impide que podamos interpretar «hecho» como sinónimo de escrito, producido, elaborado o realizado. En realidad, Jovellanos dudó en un primer momento de la legitimidad del manuscrito hasta que Ceán Bermúdez le remitió una carta original del arquitecto:

la cotejó con la del discurso y comprobó ser también éste de su puño [...]. Todo me lo remitió entonces a Sevilla, de lo qual he dado ya cuenta a nuestra Academia de la Historia en la vida de Juan de Herrera, que escribí de su orden. <sup>8</sup>

Dejando de lado la prueba caligráfica, al menos otros tres argumentos permiten defender la autoría de Herrera. En todo caso, no dejan lugar a duda sobre la fascinación que en él ejercía el sistema filosófico luliano: la voluntad de fundar una memoria para la enseñanza del cristianismo de acuerdo con la doctrina luliana en el valle de Valdáliga, su lugar de nacimiento, según dispone en el segundo testamento conocido, fechado el 20 de febrero de 1579; <sup>9</sup> la ingente proporción de libros lulianos en su biblioteca, y una directa implicación en la incoación del frustrado proceso de beatificación o causa pía luliana. El testamento citado es muy ilustrativo de la fe del converso con que el arquitecto sostenía la doctrina del mallorquín:

De toda la demás hazienda que me quedase, así de los bienes que tengo yo y poseo y de los que se me debieren por qualquier bía y manera que sea, quiero y es mi voluntad que de todo ello se haga una memoria en que sea nuestro Señor más servido y loado [...], la qual dicha memoria sea de cosa que los del dicho valle se puedan aprovechar en dotrina y saber que con ello conozcan y entiendan

---

7. RUIZ DE ARCAUTE, A., *Juan de Herrera*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 1997 (1936), pág. 150 y ss.; CERVERA VERA, L., *Inventario de los bienes de Juan de Herrera*. Valencia: Albatros, 1977. René Taylor ya notaba esta anomalía descriptiva, dando más importancia al hacer, en el sentido de elaborar o fabricar, que al escribir, ya que esta última fórmula podría indicar un simple trabajo de copista; véase TAYLOR, R., *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid: Sirola, 1992, pág. 108, n. 12.

8. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Memorias para la vida del Excmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos y noticias analíticas de sus obras*. Madrid: Fuentenebro, 1814, pág. 325.

9. CERVERA VERA, L., *Documentos biográficos de Juan de Herrera. I (1572-1581)*, «Colección de documentos para la Historia del Arte en España», vol. I. Madrid-Zaragoza: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando - Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1981, págs. 367-387; *idem*, *Documentos biográficos de Juan de Herrera. II (1581-1596)*, «Colección de documentos para la Historia del Arte en España», vol. IV. Madrid-Zaragoza: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando - Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1987; véase en relación con CERVERA VERA, L., *Los cuatro testamentos otorgados por Juan de Herrera*. Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera, 1997. Las dos transcripciones del segundo testamento no son rigurosamente coincidentes. Reproducen un fragmento de la primera versión WILKINSON ZERNER, C., *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*. Madrid: Akal, 1996 (New Haven - Londres: Yale University Press, 1993), pág. 186, n. 49; y BUSTAMANTE GARCÍA, A., «Juan de Herrera», *Altamira*, 52, 1996, págs. 7-41, en particular pág. 39, n. 27; y de la segunda, ARAMBURU-ZABALA, M.A., *Juan de Herrera*. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, 2013, pág. 139, obra en formato electrónico, disponible en [http://www.larramendi.es/en/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1021466](http://www.larramendi.es/en/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1021466) En el tercer testamento, dictado el 6 de diciembre de 1584, estando enfermo, Herrera establecía numerosas mandas pías, pero sustituía la fundación luliana por dos capellanías en San Juan de Maliaño y una obra pía destinada a subvenir estudiantes pobres y dotar doncellas huérfanas. Por entonces acababa de nacer su hija Lorenza, a quien nombró heredera universal; véase LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, vol. II. Madrid: Imprenta Real, 1829, págs. 342-357; VAQUERIZO GIL, M., «Transcripción del tercer testamento de Juan de Herrera», *Altamira*, 52, 1996, págs. 297-315. Para la transcripción íntegra de una copia certificada de 1875, véase *Homenaje a Juan de Herrera*. Santander: Librería Estudio, 1988, pág. 119 y ss. Un cuarto y definitivo testamento fue presuntamente redactado el 13 de enero de 1597, poco antes de morir, aunque no se ha localizado. En todo caso, fue invalidado a raíz del pleito incoado a su muerte. Sobre este último tema véase GARCÍA TAPIA, N., «Documentos sobre Juan de Herrera», *Altamira*, 52, 1996, págs. 43-66.

de ser cristianos y como se a de servir y loar nuestro Señor, que por falta de enseñadores de esto biven en toda ésta muy brutal y ignorantemente, de que es tener mucha lástima y compasión, y pido y encargo al señor doctor Isidro Caxa<sup>10</sup> que, si tal que de ella se pueda sacar algún fruto que sea en servicio de nuestro Señor, que dé horden como de la dicha mi hazienda se constituya y hordene alguna lectura de la dicha dotrina, porque yo he sido aficionadísimo al dicho autor Raymundo por la piedad y buen çelo que en él e conoçido, de que todos sean grandes siervos de el Señor.

No se sabe cuándo despertó el ferviente lulismo de Herrera, pero podemos especular que debió ser entre 1576 —ya que en el primer testamento redactado aquel año, mancomunado con su primera mujer, María de Álvaro, no hay rastro de tan particular devoción, aunque, bien mirado, esto no es óbice para que ya se hubiera iniciado en los misterios lulianos— y 1584, cuando establece la manda pía en tierras montañosas. Se ha avanzado que pudo ser a través del círculo alcalaino<sup>11</sup> o, cosa harto improbable, por influencia de Juan Bautista de Toledo e, indirectamente, del lulismo italiano.<sup>12</sup> En todo caso, fue con anterioridad a su nombramiento como aposentador mayor de Palacio, título con el que firma el *Discurso*, cosa que tuvo lugar en 1579. Por otra parte, en el cuadro de enseñanzas de la Academia de Matemáticas, fundada en 1582, figuraba el arte luliana por expreso deseo del rey.<sup>13</sup> Son varios los posibles introductores de Herrera en materia lulista, para empezar, el mismo Felipe II, que se convirtió en el gran adalid de la ortodoxia teológica de Llull y el principal impulsor de la frustrada canonización. Los primeros libros que regaló a El Escorial para fundar la biblioteca llegaron entre 1565 y 1568, y ya en 1576 cedió, entre más de cuatro mil quinientos volúmenes, al menos cinco textos de contenido alquímico atribuidos a Llull, erróneamente, excepto uno. Los cronistas antiguos se hacían eco de estos intereses:

Por su gran sabiduría gustava [Felipe II] de leer los libros de Raymundo Lulio, Doctor, y Mártir, y por alivio de sus caminos los llevaba consigo en las jornadas que hazía, e iba leyendo en ellos; y en la librería del Escorial se hallan oy algunos rubricados de su propia mano.<sup>14</sup>

Precisamente para la jornada de Portugal (1580-1583), el canónigo mallorquín Joan Seguí le compuso una biografía de Llull. El testimonio del autor prueba la complicidad entre monarca y arquitecto:

Para lo qual, siguiendo yo la corte de la Magestad Cathólica del Rey Don Phelipe segundo deste nombre, que está en el Cielo, procuré muchas vezes con todas las veras que pude, assí de palabra como por memoriales, darle noticia deste hecho, y como su discreción y Real ingenio, ornado de tantas virtudes

---

10. Isidro Caja de la Jara, natural de la diócesis de Albarracín, se formó en Salamanca y en el Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares, donde regentó la cátedra de artes entre 1565 y 1569. Felipe II lo destinó al Colegio de Párraces de El Escorial, donde fue catedrático de teología durante cuatro años, y en 1582 lo presentó a la mitra de Mondoñedo. Falleció en 1593; véase FLÓREZ, E., *España Sagrada. Teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España*, vol. XVIII. Madrid: Antonio Marín, 1764, págs. 251-252; CAL PARDO, E., *Episcopologio mindoniense*. Santiago de Compostela: Publicaciones de Estudios Mindonienses, 2003, págs. 368-383. Se desconoce si el futuro obispo tenía intereses lulianos, pero quizá los pudo adquirir en Alcalá. Además del doctor Caja, Herrera nombraba testamentario a Juan de Minjares, aparejador de cantería en El Escorial.

11. Como mínimo tuvo relación con Honorato Juan, catedrático complutense, a quien conocía de Flandes, y que le encargó en 1562, por mandato del príncipe Carlos, la ilustración de una nueva transcripción de los *Libros del saber de astronomía* atribuidos a Alfonso X, cuyo original se guarda en la biblioteca de El Escorial. Sin embargo, no hay rastro de Llull en la librería conocida del obispo de Osma. Aun cuando una parte de la biblioteca fue vendida en almoneda, lo más lógico es que, de contener títulos lulianos, alguno habría ido a parar a El Escorial, ya sea a través de Felipe II, ya sea indirectamente a través de Diego Hurtado de Mendoza o Jerónimo Zurita, que adquirieron libros en dicha subasta; véase GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J.L., «La biblioteca de Honorato Juan (1507-1566), maestro de príncipes y obispo de Osma», *Pliegos de Bibliofilia*, 9, 2000, págs. 3-23.

12. TAYLOR, R., *Arquitectura y magia...*, pág. 108, n. 18.

13. Entre otros, HERRERA, J. DE, *Institución de la Academia Real Matemática* [SIMÓN DÍAZ, J.; CERVERA VERA, L. (eds.)]. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1995; GARCÍA BARRENO, P., «Avatares de la Academia de Matemáticas de Felipe II», en YEVES, J.A. (ed.), *Institución de la Academia Real Matemática*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 2006, págs. 135-195.

14. PORREÑO, B., *Los dichos y hechos del Rey Phelipe II llamado con justa razón el Prudente*. Bruselas: Francisco Foppens, 1666, pág. 187. Existe una edición moderna de GONZÁLEZ PALENCIA, R. (ed.). Madrid: Saeta, 1942.

con una inaudita inclinación a cosas de ciencias era tanta, no sólo quedó enterado del negocio, pero devotísimo deste Santo varón y de sus obras y admirable Doctrina, tanto que las demás noches se entretenía en leer libros deste Santo, y en particular el Blanquerna, que con tanto artificio trata de Cinco estados del hombre, y en prueba desta su devoción se hallan en la Librería de San Lorenço el Real muchos libros deste Santo, rubricados de la Real mano de dicho Santo Rey y Señor nuestro. Y como siempre estava pensando en cosas buenas, no le estorvavan caminos, ocupaciones de negocios, estado y guerras, que no leyese sus ratos, y platicasse cosas de doctrina. Y assí, marchando para la jornada de Portugal, me hizo entender, con la buena memoria de Iuan de Herrera, que gustaría de un breve discurso y relación de la vida y hechos del dicho admirable Doctor, lo qual hize con la brevedad que requería cosa hecha caminando. Y llegado en Lisbona, cabeça de Portugal, acabé dicha relación y la di en sus Reales manos, con la qual quedó tan aficionado a esta Santa doctrina que desde entonces ha hecho mil diligencias para que se lea, y para que con mayor diligencia se hiziesse ha escrito una y muchas vezes al Summo Pontífice porque con su autoridad se quite la siniestra opinión que deste Santo ha escrito Nicolás Eimeric, y que se hiziesse el processo para su canonización.<sup>15</sup>

Poco después, el también mallorquín Antonio Bellver, canónigo de la catedral y detentor de la cátedra luliana del Estudio General de Mallorca, redactaba una *Apologia lullianae doctrinae adversus Nicholai Eymerici calumnias*, dirigida a Sixto V y a Felipe II para hacer frente a la controversia nuevamente suscitada en Roma contra la doctrina luliana, sobre todo después de que en 1578 el canonista y futuro auditor de la Rota Francisco Peña reeditase el *Directorium inquisitorum*, y ello a pesar de que los padres conciliares de Trento habían aprobado en 1563 la salida de Llull del Índice.<sup>16</sup> Entre los documentos aducidos, Bellver recuerda la sentencia contraria a Eimeric dictada en 1419 por Bernardo Bartolomei, obispo de Città di Castello y juez apostólico, en nombre del cardenal Ademaro, legado del papa Martín V, de la cual conocía dos copias; una la había visto reproducida en un libro publicado en Palma en 1604, mientras que la otra estaba en manos de Herrera, no fortuitamente:

Ítem transumptum authenticum Gabriel Vasquez Societatis Jesu tom 2. 1<sup>a</sup> pag. disp. 133. n<sup>o</sup> 10. testatur se vidisse et habuisse in Hispania a Joanne Herrera, Philippi 2. Regis architecto, ac in mathematicis litteris viro insigni,

una constatación más de la implicación del arquitecto en la defensa a ultranza de la ortodoxia luliana.<sup>17</sup>

Pero ya unos pocos años antes, el doctor Dimas de Miguel había preparado otra *Apologia doctrinae lullianae*, dirigida al futuro cardenal Gaspar de Quiroga, por entonces obispo de Burgos e inquisidor general del reino.<sup>18</sup> Por la dedicatoria, la redacción se sitúa hacia 1573-1577,

15. SEGUÍ, J., *Vida y hechos del admirable Dotor y Mártir Ramon Llull vezino de Mallorca*. Palma de Mallorca: Gabriel Guasp, 1606, págs. 3v-4. El texto lo exonera de alquimista y aduce los privilegios favorables y los acuerdos sobre el tema del Concilio de Trento. Incluye también *Lo desconhort*, en traducción castellana de Nicolau de Pacs, impresa en Mallorca en 1540. La obra fue escrita en 1580. Poco después, Seguí fue enviado a Roma como agente de la causa pía.

16. Personalmente, Peña no sentía animadversión por la doctrina lulista; véase PÉREZ MARTÍNEZ, L., «La causa luliana en Roma durante el reinado de Felipe II», *Anthologica Annua*, 10, 1962, págs. 193-249.

17. La *Apologia* de Bellver restó inédita, aunque contase con una censura previa de 1605. Se conservan copias en la Biblioteca Vaticana y en la Pública de Mallorca (Ms. 1015, Ms. 1016; de este último ejemplar se ha sacado la cita, fol. 355). El jesuita aludido, Gabriel Vázquez (Belmonte, 1549 - Alcalá, 1604), estudioso de san Agustín, era profesor de teología en Alcalá y Roma. Atacó a Llull tanto por su argumentación trinitaria como por su posición sobre la necesidad de la Encarnación. En particular, Bellver alude a los *Commentariorum ac Disputationum in primam partem S. Thomae*, vol. II. Alcalá de Henares: Ioannis Gratiani, 1598, pág. 197: «cuius transumptum authenticum ego postea habui in Hispania a Joanne Herrera Philippi Regis Secundi architecto, ac in Mathematicis literis viro insigni, in qua damnatur Aymericus». Sobre la sentencia de 1419, véanse PUIG I OLIVER, J. DE, «La sentència definitiva de 1419 sobre l'ortodòxia lul·liana. Contextos, protagonistes, problemes», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 19, 2000, págs. 297-388; REQUESENS I PIQUER, J., «Tres greuges històrics sanats o l'honor d'Orígenes, Feliu d'Urgell i Ramon Llull», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 78-79, 2005-2006, págs. 11-46.

18. BLANCO, P., «La Apología Luliana, del Dr. Dimas de Miguel, y el catálogo de las obras de Raimundo Lulio, del Dr. Arias de Loyola», *La Ciudad de Dios*, LXXVII, 1908, págs. 326-333, 412-420 y 590-596, y LXXVIII, 1909, págs. 319-324. El trabajo fue

seguramente hacia el final del quinquenio, ya que parece anticiparse a la edición romana de 1578 del *Directorio* de Eimeric. Es muy improbable, por no decir imposible, que el partido lulista de Roma no estuviera al corriente de la empresa de Peña, protegido por Gregorio XIII y miembro de la comisión que preparaba la edición oficial del *Corpus iuris canonici*.<sup>19</sup> El manuscrito del Dr. Dimas se conserva en la biblioteca de El Escorial. En principio, la fecha de redacción no tendría mayor importancia si no fuera porque el autor atribuía su pasión luliana a Juan de Herrera, al menos si nos fiamos del *Discurso*:

En mucho devo yo estimar la m[e]r[ce]d quel doctor Dimas me hace en deçir que por mi causa bino a penetrar la admirable arte luliana porque careçiendo yo de todo género de estudios mal puedo abrir las puertas de una tan alta y tan poco conoçida doctrina y método de saber.

Aún más, parece ser que fue el mismo teólogo quien sugirió a Herrera la idea de redactar el tratado:

Así pues no sería la cosa perfecta sin su ser y obrar sobre dicho [cuerpo cúbico], pero tornando a lo que V.M. [Dimas de Miguel] me pide del cuerpo cúbico diré lo mejor que pudiere algo de lo que del penetro y entiendo, aplicándole a la declaración de la dicha arte Lulliana.

Poco se sabe del Dr. Dimas, sino que era doctor en artes y teología de la diócesis de Elna, que impartió doctrina luliana en Valencia —aunque se le prohibió en 1586— y en Alcalá —o al menos que lo intentó aquel mismo año—, y que poco después se trasladó a Roma, donde fue denunciado a la Inquisición por disponer de libros prohibidos, léase lulianos. Murió en 1588, después de pasar unos días en la cárcel. Herrera se mostraba crítico con la actitud poco diplomática de su amigo: «porque el Dr. Dimas dañó mucho en Roma y exasperó mucho con disputas sin tiempo ni coyuntura y no tan miradas como conviniera, y en otras partes, de manera que antes destruyó que edificó». <sup>20</sup> Sea como sea, Herrera tuvo que escribir el *Discurso* entre 1579 —cuando es nombrado aposentador— y 1588, año de la muerte del Dr. Dimas, aunque como ya se ha dicho su lulismo se remontaba a bastantes años atrás. De hecho, se nos hace cada vez más evidente que el catalizador de la euforia lulista que se desata en la Corte a finales de la década de 1570, cuya finalidad última sería el inicio del proceso de beatificación, es el mismo Herrera o, mejor dicho, el tándem formado por Felipe II y Herrera.

Del mismo círculo formaba parte Pedro de Guevara, considerado el primer representante de la tendencia enciclopédica en lengua vernácula del lulismo en Castilla. Parece ser que Guevara fue preceptor de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en las materias del *Trivium*. Según Cervera Vera, el arquitecto pudo conocer al licenciado porque este era obtentor de una capellanía instituida en la iglesia madrileña de San Ginés por la madrastra de su primera mujer, con quien estuvo casado entre 1571 y 1576,<sup>21</sup> pero parece más plausible que Gue-

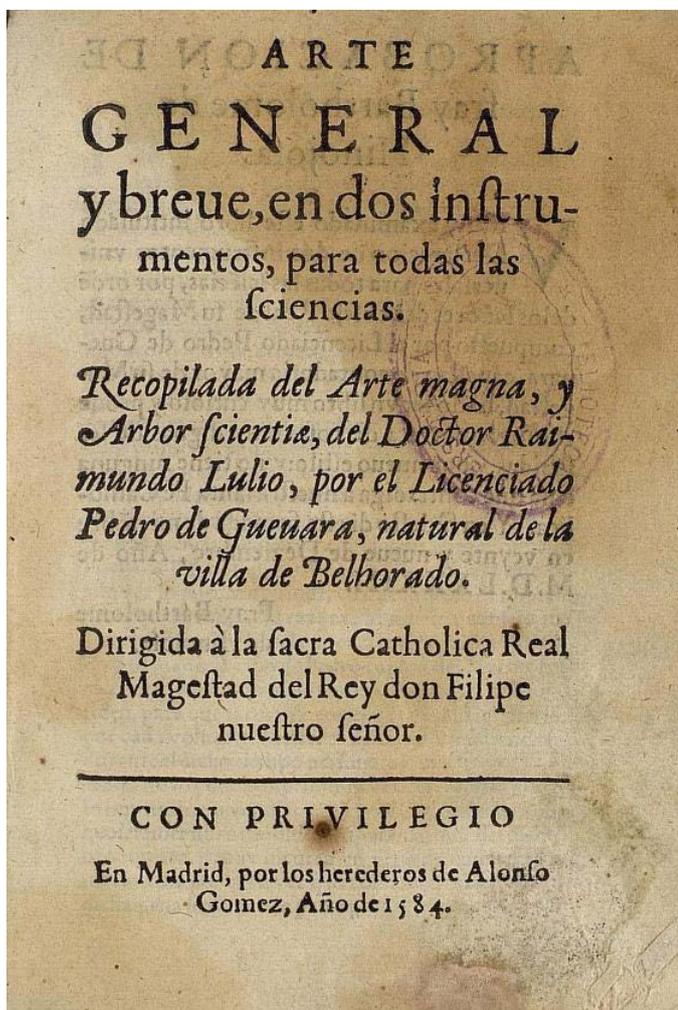
---

amortizado, ya que también se publicó en el *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, XII, 1908-1909, págs. 193-197, 209-214, 228-232 y 241-244, y XIII, 1910-1911, págs. 45-47 y 122-126; y en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXIX, 1913, págs. 91-111 y 236-248. Finalmente, lo reeditó bajo el título de *Estudios de bibliografía luliana*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916. El manuscrito se conserva en la biblioteca de El Escorial, integrado en un facticio que perteneció a Ambrosio de Morales (d-II-5, 1.º, fols. 138r y ss.).

19. En este tema cabe destacar la implicación de Juan Arce de Herrera (Palencia, c. 1540 - Roma, 1590), doctor en derecho residente en Roma, consejero jurista del cardenal Fernando de' Medici, agente de negocios del duque de Alba y asesor de los Jurados de Mallorca en materia de defensa luliana en la curia. Se conservan cartas suyas dirigidas a Cosme I de' Medici y al cardenal Federico Borromeo. Este último reunió un notable fondo de manuscritos lulianos, quizá gracias al palentino, que hoy se conserva en la Ambrosiana de Milán.

20. PÉREZ MARTÍNEZ, L., *La causa luliana...*, pág. 225. La frase aparece en un memorial dirigido por Juan de Herrera y Arias de Loyola a los Jurados de Mallorca en 1594.

21. CERVERA VERA, L., *María de Álvaro, primera mujer de Juan de Herrera*. Madrid: Castalia, 1974; ídem, «Amistad de Juan de Herrera con el licenciado Pedro de Guevara», *Boletín de la Institución Fernán González*, 214, 1997, págs. 7-10.



2. Pedro de Guevara *Arte General y Breve*. Madrid: 1584, portada. Biblioteca Universitaria de Sevilla.

Artau, quienes remarcaban el carácter denso y difícil de aquellas páginas.<sup>23</sup> En la primera parte, de contenido estrictamente matemático, se expone la génesis del cubo y el concepto de operación cúbica, mientras que en la segunda, más propia de la filosofía natural, se aplica el Arte luliano para demostrar cómo por la operación cúbica la Naturaleza constituye los entes en el ser. Primero, basándose en la definición euclidiana (libro XI, definición 25: «un cubo es la figura sólida que está comprendida por seis cuadrados iguales»), se muestra la formación del cubo en la cantidad continua, es decir, como cuerpo geométrico; después, de acuerdo con las definiciones 16 a 20 del libro VII del mismo autor, se muestra la formación del cubo en la cantidad discreta, es decir, del número cubo (libro VII, definición 16: «Se dice que un número multiplica a un número cuando el multiplicado se añade a sí mismo tantas veces como unidades hay en el otro y resulta un número»; definición 17: «cuando dos números, al multiplicarse entre sí, hacen algún número, el resultado se llama número plano y sus lados son los números que se han mul-

vara fuera presentado a dicho beneficio precisamente porque ya con anterioridad contaba con la protección de Herrera, quien había heredado bienes y patronatos eclesiásticos de María de Velasco. Esto explica también que el arquitecto legase en su tercer testamento quinientos reales al licenciado Guevara. Después, este aparece citado como «capellán de contaduría mayor de S.M.», además de colaborador de primera hora en la Academia de Matemáticas. Recientemente, aunque sin entrar en demasiados detalles, Aramburu-Zabala ha constatado analogías entre el *Discurso* de Herrera con el «manual» lulista de Guevara, el *Arte general y breve, en dos instrumentos para todas las ciencias, recopilado del Arte Magna y Arbor Scientiae del Doctor Raimundo Lulio*, editado en Madrid en 1584 (ilustración 2).<sup>22</sup>

En realidad, el *Discurso* bebe de dos fuentes complementarias, la geometría euclidiana y la combinatoria lulista. Mejor dicho, la primera, que es citada puntual y explícitamente, sirve de introducción a la segunda, que en el caso de Herrera deriva muy probablemente de la síntesis del *Ars Magna* elaborada por Guevara. Como se ha venido repitiendo, el *Discurso* es una aplicación de la metafísica luliana a los principios euclidianos de las matemáticas. El mejor resumen de la argumentación herre- riana la debemos a los hermanos Carreras y

22. ARAMBURU-ZABALA, M.A., *Juan de Herrera*, págs. 25 y ss. Guevara es autor de obras gramaticales, pero destaca por sus epitomes de grandes tratados lulianos. Por ejemplo, *Breve y sumaria Declaración de la Arte General*. Madrid: Pedro Madrigal, 1586.

23. CARRERAS Y ARTAU, J.; CARRERAS Y ARTAU, T., *Historia de la filosofía española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, vol. II. Madrid: C. Bermejo, 1943, págs. 263-267. Véanse también, entre otros, DOMÍNGUEZ REBOIRAS, F., «La recepción del pensamiento luliano en la Península Ibérica hasta el siglo XIX. Un intento de síntesis», *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, 15, 2010, págs. 361-385, en particular pág. 377; y VILLALBA, P., *Ramon Llull: escriptor i filòsof de la diferència*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, pág. 510.

tiplicado entre sí»; definición 18: «Cuando tres números, al multiplicarse entre sí, hacen algún número, el resultado es un número sólido y sus lados son los números que se han multiplicado entre sí»; definición 19: «un número cuadrado es el multiplicado por sí mismo o el comprendido por dos números iguales»; definición 20: «y un número cubo, el multiplicado dos veces por sí mismo o el comprendido por tres números iguales»).

En la segunda parte, que se articula en trece artículos, se intenta demostrar que la generación de un ser natural cualquiera es semejante a la del cuerpo cúbico. Si las dimensiones engendran la figura cúbica y los números el cubo como cantidad discreta, de manera similar los principios absolutos, un reflejo de la divinidad, engendran la plenitud del ser en la criatura mediante su presencia, su operación y la conjunción de ambas. Herrera defiende la tesis de que el cuerpo cúbico, como principio de todo ser natural, es el producto de tres factores, a los cuales corresponde una función distinta —el activo, el pasivo y el conexivo—, que se identifican con los tres correlativos lulianos, -tívum/longitudinal, -bile/latitudinal y -are/profunditudinal, de manera que quedaría probado que en toda criatura existe un vestigio natural de la Trinidad:

y el cubo es el que resulta en acto y individuo de estos tres, Tivo, bile y are, y assí ay en el cubo el agente o activo que es el tivo y el agible o passivo que es el bile y acto o unión de ambos o agere que es el Are, los cuales tres, Tivo, bile y are, se llaman los tres corelactivos internos o corelactos intrínsecos, y por modo matemático se llaman la longitud o línea el Tivo, y la latitud o superficie el bile, y la operación de ambos es el are; lo que resulta de esta operación se llama el cubo con su longitud, latitud y profundidad, y todos los tres corelactos son su eszença y natura; y assí como si alguna le faltara era imposible ser cubo, assí también es imposible sin sus tres corelactos naturales tener ningún individuo ser natural [...], y faltando el ser tampoco podría haver obrar, luego repugna a la naturaleza faltar cualquier cosa de los tres corelactos, y mucho más el faltar el último, porque hubiérase sin él criándose la naturaleza en bano, y para no ser lo qual es imposible, porque nunca pudiera ser algún individuo sacado de potencia en acto de ser y faltara la relación ternaria y el vestigio mayor de la santíssima Trinidad en las criaturas, lo qual es imposible.

A esta génesis metafísica del ser en virtud de tales principios o correlativos lulianos Herrera lo llama operación o «penetración» cúbica. Se comprende el alcance de la afirmación de que la figura cúbica es

raíz y fundamento de la dicha arte lulliana y aun de todas las artes naturales subalternadas a ella, porque así como esta figura cúbica tiene plenitud de todas las dimensiones que son en naturaleza igualdad, así en todas las cosas que tienen ser y de que podemos tratar, debemos considerar la plenitud de su ser y de su obra.

En realidad, se intuye que el objetivo de Herrera es superar el aspecto bidimensional de los diagramas del método combinatorio luliano, que se expresa ya sea en forma de tablas, ya sea en forma de círculos concéntricos o ruedas giratorias (*figuras*), aunque con el mismo objetivo de acercarnos a las características de la divinidad. Por esto, antes de comentar los correlatos, analiza también las dignidades o principios absolutos que según Lull identifican los atributos o principios creativos de Dios. Ya que Herrera se refiere a «los 9 principios absolutos de Raymundo Lullo, que són bondad, grandeça, duraçión, potestad, sabiduría o instinto, voluntad o apetito, virtud, berdad, i gloria o suavidad, i deleytación», es evidente que se inspira en la etapa ternaria del Arte (*Ars inventiva*, *Ars generalis ultima*), porque en la cuaternaria aumentan a doce dignidades. Esto es así porque pasan a significar la Trinidad, por influencia de san Agustín.<sup>24</sup> Como asegura Herrera en una carta fechada en 1592, de la que se hablará después,

---

24. Véase, por ejemplo, PRING-MILL, R.D.F., *Estudis sobre Ramon Llull (1956-1978)*. Barcelona: Abadía de Montserrat, 1991, págs. 161 y ss.; LLINARÈS, A., «Les dignités divines dans le Libre de contemplació», *Catalan Review*, 4, 1990, págs. 97-123;

la doctrina y arte luliana no solamente es inteligible, pero que se puede probar con demostraciones matemáticas como yo me atreveré a hacerlo, aunque carezco de haber estudiado en las escuelas ni universidades.

Otra prueba evidente del arrebato luliano de Herrera es su biblioteca, cuyo catálogo fue publicado por Ruiz de Arcaute,<sup>25</sup> y que fue reconstruida virtualmente por Sánchez Cantón.<sup>26</sup> Sin embargo, este último prescindía prácticamente del fondo luliano («por su índole, el pormenor de ellos interesa a muy contados lectores»), aun reconociendo su singularidad. El verdadero sentido de esta fracción de la librería, que superaba la impresionante cantidad de cien volúmenes sobre un total de cuatrocientos, más o menos, fue dilucidado por Joaquim Carreras y Artau.<sup>27</sup> La redacción del inventario estuvo supervisada por Juan Arias de Loyola. En resumen, la biblioteca comprendía cuarenta y tres manuscritos con sendas obras de Llull, además de dos apócrifos y una decena de volúmenes con textos de escuela luliana; doce misceláneas de manuscritos de obras de Llull, alguna de las cuales integraba hasta diez piezas; dieciocho volúmenes impresos de autógrafos lulianos, además de cuatro apócrifos y doce de escuela luliana; dos textos lulianos impresos y encuadernados en un solo volumen y otros dos volúmenes con obras manuscritas e impresas. Por contenido, integraba unos sesenta textos manuscritos de Llull en latín (incluidos algunos fragmentarios, equívocos, no catalogados o sin especificar), una docena de manuscritos de Llull en catalán, al menos siete ediciones de Llull (una veintena de volúmenes, publicados en París, Valencia y Barcelona), textos lulianos apócrifos (cuatro sobre retórica, lógica, confesión e Inmaculada; cinco sobre alquimia) y obras de catorce autores de escuela luliana, además de documentos en defensa de la ortodoxia luliana y otros destinados a la incoación del proceso de canonización. En definitiva, se cuentan setenta y un escritos auténticos de Llull diferentes, sin incluir los que no pueden identificarse, diez apócrifos y dieciséis de escuela luliana. Naturalmente, la librería de Herrera era muy variada, como aparece de forma meridiana en el inventario, pero ya en aquel momento se hace hincapié en la importancia del fondo luliano:

una librería de hasta 400 cuerpos de libros de matemáticas y architectura, y philosophia, y historia y otras sciencias, manuscritos y de estampa, entre los cuales hay cerca de 100 obras de Raymundo Lulio, manuscritas y de estampa, que son de mucha estima.

Asimismo, la habitación contenía muebles e instrumentos matemáticos, además de algunas pinturas: una *Magdalena* de Sánchez Coello, una *Piedad* de Federico Zuccari y un *Ramon Llull* anónimo «puesto de rodillas, en hábito de la orden 3ª de S. Francisco, de tamaño del natural».<sup>28</sup> Desde el punto de vista iconográfico, este cuadro no debía alejarse de la imagen que a inicios del siglo XVI Joan Desí pintó en el desmembrado retablo de la Trinidad para el convento de trinitarios de Palma, tabla ahora conservada en la Biblioteca de Catalunya, procedente del fondo Frederic Marès, y anticipa la versión codificada por el pintor Miquel Bestard a inicios del

---

RUBIO, J.E., *Les bases del pensament de Ramon Llull: els orígens de l'art lul·liana*. Valencia: Institut Universitari de Filologia Valenciana, 1997, págs. 105 y ss.

25. RUIZ DE ARCAUTE, A., *Juan de Herrera...*, págs. 150-171, inventario *post mortem*, 27 de febrero de 1597; reproducido en la edición del *Discurso* de 1976 (véase n. 1), págs. 430-468. El documento había sido localizado por PÉREZ PASTOR, C., «Noticias y documentos relativos a la Historia y la Literatura españolas. Colección de documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España», *Memorias de la Real Academia Española*, tomo XI, vol. II.

26. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *La librería de Juan de Herrera*. Madrid: Instituto Diego de Velázquez, 1941.

27. CARRERAS Y ARTAU, J., «El lul·lisme de Juan de Herrera l'arquitecte de l'Escorial», *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, vol. 1. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1947-1951, págs. 41-60.

28. Sobre la iconografía de Llull, véase SACARÈS TABERNER, M., *Vivat Ars Lul·liana. Ramon Llull i la seva iconografia*, tesis doctoral. Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. Hasta su publicación, véase, entre otros, GAYÀ, J. (coord.), *Ramon Llull. Història, pensament i llegenda*, cat. exp., 30 de octubre de 2008 - 1 de enero de 2009, Fundació La Caixa, Palma de Mallorca. Barcelona: Obra Social Fundació La Caixa, 2008.

siglo XVII, cuyo éxito se perpetuó varios siglos.<sup>29</sup> A la vista de la biblioteca y del *Discurso*, Joaquim Carreras sitúa la espiritualidad de Herrera en la línea del lulismo humanista del círculo de París (Lefèvre d'Étaples, Bouvelles), que se inicia con Nicolás de Cusa y que, ocasionalmente, aparece teñido de intereses alquímicos.

Se preguntaba el mismo autor por la procedencia de los libros lulianos en poder del arquitecto, ya que solo en un caso se especifica que fue «traído de San Martín de Valencia», noticia cuando menos curiosa si se refiere a la iglesia parroquial, ya que lo más habitual era que este tipo de escrito se conservase en librerías conventuales.<sup>30</sup> Como apéndice, en el ejemplar del *Discurso* de la Biblioteca Menéndez y Pelayo se incluye una relación detallada de los libros de doctrina luliana existentes en Alcalá (siete en total) y en San Jerónimo de la Murtra de Barcelona (veintiséis en total: catorce en latín, todos manuscritos, excepto dos; otros doce en catalán). Los del monasterio jerónimo eran también conocidos por Dimas de Miguel:

En el monasterio de la Murtra de Barcelona hay más de sesenta cuerpos de libros de este autor, entre los cuales hay los Contempladores [*Libro de contemplación*] de este autor, que son libros grandes y de mucha estima.

Pues bien, ahora sabemos que veinticinco de estos volúmenes fueron adquiridos justamente por el arquitecto durante el trienio de 1592-1595:

vint-y-sinch tomos de obras de Ramon Llull que vené aquest convent ab llicència de nostre pare general al senyor Joan de Herrera, trassador major de Sa Magestat, y molt affectat a l'auctor. Los quals enviaren a Castella per orde seu.<sup>31</sup>

Como era de esperar, entre las obras de escuela luliana alojadas en la biblioteca de Herrera eran abundantes las escritas por amigos o conocidos: entre otros, Pedro de Guevara, Dimas de Miguel, Juan Arce de Herrera, Antoni Bellver o Pedro Jerónimo Sánchez de Lizarazo.

En sus últimos años, Herrera se implicó a fondo en los preparativos del proceso de canonización de Llull. Solo o en colaboración con Juan Arias de Loyola, se dedicó a redactar diversos memoriales dirigidos a las autoridades de Mallorca y Cataluña y a los corresponsales en Roma —por ejemplo, el Dr. Antonio Gual— siempre con la finalidad de activar la causa pía. En este sentido, es muy significativo un memorial redactado en solitario el 2 de septiembre de 1595 por orden de Felipe II:

Y porque Su Magestad sabiendo tengo mucha devoción a esta causa y noticia de lo que a ello toca y conviene y dessea tanto la brevedad de su buen subçesso, me mandó hiçiese la instrucción siguiente...<sup>32</sup>

También recababa la documentación necesaria, que aparece registrada en el inventario *post mortem*, como se ha visto. Los papeles le eran remitidos sobre todo desde Mallorca y Barcelona, en este último caso por el Dr. Juan Vila (1515-1597), canónigo y después obispo de Vic.<sup>33</sup> Tiene especial importancia la carta que Herrera escribió a primeros de febrero de 1592 al duque

29. CARBONELL BUADES, M. (coord.), *Cendres de Troia. El pintor Miquel Bestard (1592-1633)*, cat. exp., 23 de febrero - 21 de abril de 2007, Centre de Cultura «Sa Nostra», Palma de Mallorca. Palma de Mallorca: Fundació «Sa Nostra», 2007.

30. Quizá San Martín deba entenderse como topónimo más genérico. Por ejemplo, un famoso pie de imprenta valenciano de la época suele hacer constar «impresso en casa de Pedro Patricio Mey, junto a San Martín».

31. DÍAZ MARTÍ, C. (ed.), *La primera crònica del monestir de Sant Jeroni de la Murtra (1413-1604) de Francesc Talet*. Barcelona: Fundació Noguera, 2013, pág. 728. Pero la cita ya era conocida gracias a DURAN, E. (dir.), *Repertori de manuscrits catalans (1474-1620)*, vol. III. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003, págs. 330-334.

32. PÉREZ MARTÍNEZ, L., «Nuevos documentos sobre el lulismo de Juan de Herrera», *Estudios Lulianos*, 14/1, 1970, págs. 71-82.

33. MUNTANER BUJOSA, J., «Documentos Lulianos», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, xxviii, 674, 1939, págs. 43-54; PÉREZ MARTÍNEZ, L., «La causa luliana...»; ídem, *Els fons manuscrits lul·lians de Mallorca*. Barcelona: Universitat de Barcelona - Universitat de les Illes Balears, 2004, docs. 419, 442, 443, 459, 502, y 509.

de Sessa, embajador extraordinario en Roma, transcrita y solo parcialmente publicada por Lorenzo Pérez.<sup>34</sup> El texto comienza y termina con una verdadera declaración de principios lulianos:

Yo ha muchos años que me aficioné y tuve voluntad de entender la doctrina, método y arte de Raimundo Lullio, de quien creo V.E. tiene particular relación por el Dr. Arce de Herrera, ya difunto, que en esa Corte romana, con poder de los tres Reinos de Aragón, Cataluña y Valencia, defendía la dicha doctrina [...]. Todo este trabajo me atrevo a dar a V.E. y a suplicar lo tome en las cosas tocantes a Raymundo Lullio porque sé cierto el mérito que desto se podrá seguir y el bien que V.E. hará a la cristiandad. Y podrá V.E. afirmar que la doctrina y arte luliana no solamente es inteligible, pero que se puede probar con demostraciones matemáticas, como yo me atreveré a hacerlo, aunque carezco de haber estudiado en las escuelas ni universidades. Y más sé decir V.E. que es imposible de toda imposibilidad poderse saber bien sabida la filosofía si no se han penetrado o se penetran bien los principios de Raymundo... Assí que V.E. por amor de Dios se haga protector y amparador desta doctrina, porque hará a Dios un grande servicio y al mundo un grande bien, assí en las cosas naturales como en las morales. Y pues S.M. había escrito a V.E. que esto se tratase con el Sumo Pontífice, pidiendo que se guardasse la justicia al arte de Raymundo, V.E. tome la mano y lo acabe, pues es propio de valor y grandeza de V.E. emplearse en cosas tan graves y de tanta calidad.

Por lo que se deduce de los escritos y memorias de su periodo de reclusión en Mallorca, Jovellanos no estaba especialmente interesado por el pensamiento de Lull. Además, probablemente por influencia del padre Feijoo,<sup>35</sup> prefiere ser cauto respecto a la ortodoxia lulista de Herrera, de quien se confesaba ferviente admirador.<sup>36</sup> Recordemos que el benedictino se había mostrado muy crítico con la doctrina luliana,<sup>37</sup> polemizando con sus abogados, sobre todo con el cisterciense padre Pasqual.<sup>38</sup> La reticencia de Jovellanos se hace patente en una carta dirigida al archivero y presbítero José Barberí, en la que le comenta las posibles virtudes del lulismo: «Por fortuna, con un poco de maña se puede seguir el espíritu de esta escuela, sin mezclarse en las delicadas cuestiones de culto, las cuales debe usted evitar con el mayor cuidado, so pena de anatema».<sup>39</sup> Acorde con el escepticismo de Feijoo, Jovellanos necesitaba justificar el lulismo de Herrera como algo puntual y sin mayor trascendencia, poco más que un divertimento matemático. En su apéndice al *Discurso* de Herrera (fols. 155-157), el gijonés insiste en los peligros de la heterodoxia del mallorquín y establece una clara distinción entre doctrina y método, punto este último en que se situaría el arquitecto:

Mas por fortuna se puede discurrir acerca del escrito de Herrera sin tomar partido en tal materia y esto haré yo, trataré la histórica y no polémicamente; y colocándome entre los dos partidos, sin adoptar ni desechar la doctrina luliana, y sin decirla celestial y inspirada como unos, ni condenada y herética como otros, haciendo a su venerable autor el honor y justicia que son debidos a su eminente ingenio, me reduciré a descubrir el camino por donde pudo venir Herrera a conocer su arte y ser alumno suyo. Pero ante todas las cosas haré una prevención tan conducente a mi propósito como necesaria para evitar los errores y paralogismos en que por falta de ella han caído, así los que defendieron como los que censuraron al Maestro Raymundo Lull. No debe confundirse el arte o método de este insigne autor con su doctrina. Puede ser ésta buena sin que aquél lo sea, y puede ser bueno su método sin que de aquí se infiera que lo son sus opiniones [...]. Supuesta esta prevención,

34. PÉREZ MARTÍNEZ, L., «La causa luliana...», págs. 213-214.

35. MUÑOZ, M.E., «Proyección del pensamiento de Feijoo en Jovellanos», *Boletín Jovellanista*, 4, 2003, págs. 37-48.

36. LÓPEZ SUÁREZ, L., «Jovellanos, Herrera y El Escorial», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J. (coord.), *Literatura e imagen en El Escorial. Actas del Simposium*, 1-4 de septiembre de 1996, San Lorenzo de El Escorial. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial - María Cristina, 1996, págs. 405-431.

37. FEIJOO, B.J., *Cartas eruditas y curiosas*, vol. I. Madrid: Herederos de Francisco del Hierro, 1742, carta 22 «Sobre la arte de Raimundo Lulio», págs. 190-193; *ibidem*, vol. III, carta 26 «Respuesta al Rmo. P. M. Fr. Raymundo Pasqual en asunto de la doctrina de Raymundo Lulio»; véase COLOMBÀS, G.M., «Feijoo y el lulismo», *Studia Lulliana*, 7, 1963, págs. 113-130.

38. PASQUAL, A.R., *Examen de la crisis del Rmo. Padre Maestro D. Benito Gerónimo Feijóo, monge benedictino, sobre el Arte Luliana, en la que se manifiesta la santidad y culto del B. Raymundo Lulio, Doctor Iluminado y Mártir, pureza de su doctrina y la utilidad de su arte, claramente explicada*, 2 vols. Madrid: Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, 1749-1750.

39. JOVELLANOS, G.M. DE, *Obras publicadas e inéditas*, vol. 2. Madrid: Rivadeneyra, 1858-1859, pág. 155.

es de saber que el discurso de Juan de Herrera no versa sobre la doctrina, sino sobre el método luliano, y que por tanto no se puede decir de él que adoptó la doctrina, sino el método de R. Lull. Es verdad que el arte magna no consiste sólo en el artificio, sino también en los principios o términos establecidos por Lull, y que Herrera adoptó uno y otro. Pero estos llamados principios no son doctrinales, sino metódicos; y Lull los estableció y Herrera los adoptó no como elementos de alguna ciencia, sino como términos o medios de un método dispuesto para estudiarlas todas.

Pero ahora sabemos que Jovellanos no disponía de suficiente información sobre la dimensión doctrinal del lulismo herreriano y, por tanto, se equivocaba. Y es que todos los indicios apuntan a un protagonismo inaudito del arquitecto en la defensa de la espiritualidad luliana, actuando siempre con el apoyo tácito, si no la complicidad, de Felipe II. Un problema muy distinto, muy debatido y que desborda la posibilidad de estas líneas es el del posible reflejo que esta inclinación pudo tener en la obra arquitectónica. El debate fue abierto hace cincuenta años por René Taylor,<sup>40</sup> un hispanista británico muy influido por los estudios de Rudolf Wittkower sobre las proporciones armónicas en la arquitectura renacentista, y los de Frances A. Yates sobre el lulismo humanista y el pseudolulismo alquímico —el cual, por otra parte, tiende a desaparecer en España a lo largo del último tercio del siglo XVI debido a los intentos de los prosélitos de expurgar el corpus de Lull de cualquier posible disensión confesional e impulsar el proceso de canonización, fenómeno que Taylor y otros tienden a obviar—.<sup>41</sup> Después, la polémica ha pivotado en torno a un argumento paralelo, el «salomonismo» y el simbolismo bíblico de El Escorial, aunque parece claro que se trata de un significado superpuesto a última hora por Benito Arias Montano. En cambio, el lulismo y el *Discurso* se han convertido en lugares comunes de la literatura herreriana, sin que se haya profundizado en el tema. O se ha malinterpretado, como hace Catherine Wilkinson Zerner en una famosa monografía sobre el arquitecto, sin duda porque no es cierto que «*Herrera's treatise is the only direct evidence of his personal views on Lull*». <sup>42</sup> O bien cuando se quiere asimilar el *Discurso* con otras disquisiciones sobre la figura cúbica, sobre todo en relación con Luis de Lucena y los debates vitruvianos de la romana Accademia della Virtù, como recuerda Guillaume Philandrier en sus *Annotationes in Vitrubium*. Pero el problema que querían resolver estos eruditos era de carácter estrictamente geométrico, la duplicación del cubo, uno de los tres famosos retos matemáticos de la Antigüedad, junto a la cuadratura del círculo y la trisección del ángulo, irresolubles con regla y compás, ya que implican números irracionales. Tampoco es aceptable la interpretación, polémica, de María Calí, según la cual

el *Discurso* de Herrera no nace, como se ha creído, del pretexto de exponer de nuevo las ideas del filósofo mallorquín, sino del propósito de comprobar la importancia de la forma cúbica de Miguel Ángel a la luz de tales ideas.

De manera que, «en su tratado Herrera no hizo más que dar un revestimiento teórico a una elección de carácter estilístico-formal». <sup>43</sup> Muy al contrario, el cubo de Herrera es luliano, metafísico y trinitario (ilustración 3).

40. TAYLOR, R., *Arquitectura y magia...* Una primera versión fue publicada anteriormente en *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*. Londres: Phaidon, 1967, págs. 81-109; y en *Traza y Baza*, 6, 1976, págs. 5-62.

41. Por ejemplo, niega que Herrera pudiera distinguir entre el Lull auténtico y las imposturas lulianas de carácter alquímico y cabalístico. Véase TAYLOR, R., «Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado: de la arquitectura práctica a la reconstrucción mística», en RAMÍREZ, J.A. (ed.), *Dios arquitecto. J.B. Villalpando y el Templo de Salomón*. Madrid: Siruela, 1994, págs. 153-211. Pero ya en 1572 el arquitecto escribía en un billete a Felipe II, «aunque tengo estas cosas de Alchimia por burla...». Acompañaba un memorial de un alquimista llamado Juan Fernández, que el rey despachó de manera similar y expeditiva («y yo lo tengo y he tenido siempre por cosa de burla»).

42. Cito por la edición original, WILKINSON ZERNER, C., *Juan de Herrera. Architect to Philip II of Spain*. New Haven - Londres: Yale University Press, 1993 (edición en español: Akal, Madrid, 1996; véase n. 9). Dedicó un breve capítulo a la Divina Proporción y al lulismo, que califica reductivamente de «*a special branch of the Neo-Platonic tradition*».

43. En esta línea, entre otros, CALÍ, M., *De Miguel Ángel a El Escorial. Momentos del debate religioso en el arte del siglo XVI*. Madrid: Akal, 1994 (1980); ídem, «El Escorial, la figura cúbica de Herrera y Miguel Ángel», *Academia*, 63, 1986, págs. 185-218.



3. Luca Cambiaso  
*La Gloria*  
(detalle), 1584,  
pintura mural,  
bóveda  
del coro de la  
basílica del Real  
Sitio de San  
Lorenzo  
de El Escorial.

Es sorprendente que ninguno de estos autores se haya interesado por conocer mejor el contenido de la librería herreriana, en particular su fondo luliano, y prefieran tomar la parte —esotérica, alquímica, cabalística— por el todo. Ni que hayan sentido la tentación de recoger más datos sobre la intervención del arquitecto en los preliminares de la causa pía. No se trata solo de que Herrera poseyera muchos libros de Llull, sino que escogiera las obras de mayor enjundia filosófica y doctrinal: *Liber contemplationis in Deum*, *Arbor scientiae*, *Liber de natura*, *Liber de lumine*, *Ars compendiosa*, *Liber principiorum phylosophiae*, *Liber chaos*, *Ars inventiva veritatis*, *Rethorica nova*, *Logica brevis*, *Liber de ascensu et descensu intellectus*, *Ars brevis*, *Arts generalis ultima*, *Methaphysica nova et compendiosa*, *Liber de Trinitate et Incarnatione*, etc., solo por citar algunos de los manuscritos en latín. El lulismo de Herrera no fue nunca circunstancial, como pudo serlo después en Lope de Vega, según se reconoce en la *Égloga a Amarilis*: «Aquí luego engañó mi pensamiento / Raymundo Lulio, labirinto grave, / rémora de mi corto entendimiento». Pero el lulismo sustancial del arquitecto era ya reconocido por Menéndez y Pelayo, a quien nadie cita, por cierto, dejando de lado su indisimulado entusiasmo:

Espíritu vigoroso y sintético, complaciase Herrera en altas especulaciones, invadiendo a veces el terreno de la Metafísica [...]. Sea cualquiera el juicio que se forme de la cábala matemática, que es accesoria en esta especulación, hay un pasaje de este desconocido tratado [el *Discurso*] en que es imposible negar el valor y la alteza de la especulación metafísica, y dejar de conceder al insigne arquitecto montañés lugar muy aventajado entre los filósofos armónicos de nuestro siglo XVI, cuando le vemos afirmar, con inquebrantable firmeza de ontologista, que «son los principios absolutos necesarios en cualquier arte, porque sin ellos no podría ser, ni obrar, ni haber esencialmente cosa alguna, y a éstos, como a fuentes universales, se reducen todos los demás que puede hallar el humano entendimiento, porque en éstos están implícitos, y así todos se han de reducir y aplicar a éstos». Verdadera profesión de realismo metafísico bastante para demostrarnos que Juan de Herrera había penetrado quizá, más que ningún otro luliano, en las entrañas de la filosofía del Beato Ramón, sorprendiendo el principio universal que la informa y da valor, y prescindiendo de las combinaciones dialécticas o sustituyéndolas por otras.<sup>44</sup>

En cuanto a la posible traducción arquitectónica del cubismo lulista de Herrera, si puede llamarse así, será suficiente recoger la opinión de Fernando Marías,<sup>45</sup> según el cual, aunque el *Discurso* nunca aluda a la arquitectura, hemos de suponer que la especulación filosófica del arquitecto tuvo que tener necesariamente repercusiones en su quehacer artístico. Después de todo, el cubo herreriano es metáfora de todas las cosas y a la vez un principio de construcción formal, tanto de carácter técnico como simbólico.

A partir de su origen en Miguel Ángel, y en el marco de la Contrarreforma, la autora interpreta la forma cúbica como principio estilístico y como emblema ideológico y espiritual, supuestamente perpetuados en El Escorial gracias a la transmisión «cubizante» de algunos alumnos del florentino en Roma llamados a la corte de Felipe II, aunque en una versión «programáticamente reductiva». Las tesis de Calí son una impugnación a las interpretaciones en clave vitruviana de El Escorial.

44. MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo de la Biblioteca Virtual Ignacio Larramendi de Polígrafos, Madrid, 2012, págs. 2190-2191.

45. MARIÁS, F., *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid: Sílex, 1992, págs. 210-211.

# Bodies in Peril: French Sculpture and the Return of Flemishness

TOMAS MACSOTAY\*

## BODIES IN PERIL: FRENCH SCULPTURE AND THE RETURN OF FLEMISHNESS

### ABSTRACT

The presence of Netherlandish sculptors who migrated to France among the pioneer members of the Académie Royale is well documented, but it does not stand as the only point of contact between the two visual traditions. Around 1700 the qualities associated with a Flemish and Dutch image-repertoire offered further points of departure for French sculptors. This visual integration rested on concepts that emerge in contemporary French art theory, as can be illustrated in passages from Roger de Piles and Claude-Henri Watelet, as well as by the sculptor Etienne-Maurice Falconet. Rather than a concept of truth to optical perception, critics spoke of a type of image that shows sudden and disruptive events, as if exposed by a sudden flash, leaving beholders struck and breathless. Part of a transition from the rhetorical *energeia-enargeia* in direction of a new notion of pictorial *magie*, the criticism of the Flemish violent image and body becomes manifest, I will argue, through works of sculpture exhibited as early as the Salons of 1699 and 1704.

## COSSOS EN PERILL: L'ESCLTURA FRANCESA I EL RETORN DE L'ART FLAMENC

### RESUM

La presència d'escultors neerlandesos emigrats a França entre els primers membres de l'Académie royale està ben documentada, tot i que aquest no és l'únic vincle establert entre ambdues tradicions visuals. Al voltant de l'any 1700 les característiques associades a un repertori d'imatges flamenco-neerlandeses van oferir als escultors francesos un horitzó de major amplitud. Aquesta incorporació visual es recolzava en conceptes sorgits de la teoria de l'art francès del moment, tal i com ho il·lustren determinats fragments de les obres de Roger de Piles i Claude-Henri Watelet, així com de l'escultor Etienne-Maurice Falconet. En lloc del concepte de representació fidel a la percepció òptica, aquests autors es referien a un tipus d'imatge que mostra esdeveniments imprevistos i pertorbadors, com si estiguessin exposats a una sobtada fulgor, deixant a l'espectador impressionat i sense alè. En plena transició entre un concepte retòric de *energeia-enargeia* i un pictòric de la *magie*, la crítica del cos i la imatge violenta flamenca queden en evidència, tal i com s'exposa al següent article, a través de les obres escultòriques exhibides als Salons de 1699 i 1704.

MACSOTAY, T., "Bodies in Peril: French Sculpture and the Return of Flemishness," *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2017, pp. 27-39

KEYWORDS: French eighteenth-century sculpture, Netherlandish visual culture, Rubens, art theory, rhetoric, images of violence

PARAULES CLAU: escultura francesa del segle XVIII, cultura visual holandesa, Rubens, teoria de l'art, retòrica, imatges de la violència

\* I wish to extend a heartfelt thank you to Frits Scholten, whose valuable suggestions on Dutch "amusing" sculpture at the start of this investigation have aided me. I also want to thank Bas Nederveen for his kind assistance in finding the literature on Xavery and Bourscheit. The research for this article was made possible by a Marie Curie co-fund grant in the Gerda Henkel FP7 programme.

## THE PARIS MARKET

Whenever artists paid a visit to a potential collector-patron in eighteenth-century Paris, they had a good opportunity to inspect the residence's holdings of old masters, there finding in a majority of cases an imposing number of canvases by Netherlandish masters. According to Patrick Michel's *Peinture et Plaisir. Les goûts pictoraux des collectionneurs parisiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris collectors and dealers in the first half of the century absorbed so many paintings by Rubens that a total of 138 of his works came under the hammer: in the thirty years following 1750, another 249 Rubens canvases appeared on the sales inventories.<sup>1</sup> Paris's holdings of Teniers were similarly numerous: 125 traded at auctions between 1730 and 1750, 608 between 1750 and 1780. In the early-mid eighteenth century, the best-selling artists among the northerners were Jan van Goyen, Anthonie van Dijk, Rembrandt van Rijn, Frans van Mieris and Gerard de Lairesse.<sup>2</sup> A host of other names emerge throughout the later decades (there is a veritable Ruysdael bubble after 1760, with items booming from just two to 125), but Rubens, Rembrandt and Teniers maintained their enormous popularity throughout.<sup>3</sup>

Patrick Michel's magnificent overview of Paris collecting clarifies as much on local painting as it raises new questions on sculpture. Michel does not provide numbers that would help us reconstruct, along these lines, the presence of a taste for collecting sculpture originating in the Low Countries.<sup>4</sup> But understanding, as we now do, how valued these Netherlandish canvases were, we are faced with a no less interesting challenge. Granted that sculptors in Paris did not have to compete with an "imports" market in their own trade, and that they had this important advantage on the economic conditions afflicting, say, a Parisian landscape painter, it remains true that they were still working largely under competitive conditions, and managing a studio or shop that might have lured buyers by means of a commercial "stock" of models.<sup>5</sup> The landscape painter's economic success would have been subject in more direct ways to the market for highly-prized Van Goyens and Ruysdaels, but sculptors, while safe from the disadvantages of trade, still had to devise ways of engaging a public that might well have been inclined overwhelmingly toward Dutch imagery.

Of course, the early years of the Académie's history were marked by an influx of sculptors from Flemish and Netherlandish origins. Gerard van Opstal was one of the famed founders of the Académie Royale, and the famous Place des Victoires war memorial, showing Louis XIV on horseback on a plinth surrounded by colossal statues of four captive nations, was a work by Martin Desjardins, a sculptor who left his native Breda to train with the Antwerp sculptor Pieter Verbruggen before embarking on a career as academician in Paris. The direct participation of sculptors from the north in the Parisian academic sculptors' practices would, however, decrease dramatically in the following century. From the 1690s on, it becomes almost impossible to find any Netherlandish sculptors in the Académie's registers in Paris. At that point, exchanges with the Netherlands consisted primarily of a theoretical reception and an enthusiasm among collectors for Dutch and Flemish painting.

---

1. See MICHEL, P., *Peinture et Plaisir. Les goûts pictoraux des collectionneurs parisiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010. The numbers stem from Michel's quantified analysis on p. 186.

2. *Ibidem*, p. 186.

3. The category of "Flemish" painting in sales inventories is slippery, since most collectors understood all Netherlandish, German and Flemish masters as belonging to the *École Flamande*. See MIEGROET, H.J. VAN, "Recycling Netherlandish Paintings in Eighteenth-century France", in RAUX, S. (ed.), *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Lille: University of Lille, 2003, pp. 251-287 (p. 266).

4. On Parisian collecting of sculpture see SCHERF, G., "Collections et collectionneurs de sculptures: un nouveau champ d'étude", in GAETHGENS, T. (ed.), *L'Art et les normes sociales*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 147-162.

5. SCHNAPPER, A., "Collections d'artistes en France au XVIII<sup>e</sup> Siècle: Questions de Méthode", in BRIGANTI, G., *Geografia del Collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII Secolo*. Rome: Ecole française de Rome, 2001, pp. 345-356.

Turning to the early Salons, we see French sculpture moving into iconographical, thematic and stylistic territory that had been developed by Netherlandish artists or for which only Netherlandish precedents existed. From among the sculptures shown in the Salon of 1704, one might single out Jean-Baptiste Poultier's *Guitar Player*. Born in Huppy, in the northern district of Picardie, Poultier belonged to a well-employed generation of sculptors, and was involved in a plethora of commissions and genres. He was successful at obtaining court employment, producing garden sculpture at Marly, Versailles and Fontainebleau. He obtained his admission to the Paris Académie in 1684 by offering a set of wooden statues of the Virgin and Saint John at the foot of the Cross, figures he prepared originally for the Parish church of Saint-Nicolas-du-Chardonnet in the Quartier de la Place Maubert (later destroyed).<sup>6</sup> After the economically barren years of Louis XIV's wars, he diversified his stock, and his envoy for the Salon of 1704 consists of an array of potentially erotic works (groups of *The Temptation of Adam and Eve*; *Apollo and Daphne*; a *Venus*; a group of *Susanna and The Elders*) which show ambition in the private collectors market. It seems likely, although we are only left with the title of the piece, that *Guitar Player* took up a popular specialism from Antwerp: the terracotta figure of vagrants playing hurdy-gurdies (*draailierspelers*), as developed by such masters as the Antwerp-born Pieter Xavery and the Amsterdam-based Jan Pieter Bauscheit.<sup>7</sup> Guitar-playing had been on the rise in painting as well: one of the Netherlandish émigrés or sons of émigrés exhibiting that year was Jacques Vanscuppen, or Vanscuppen, who joined the Académie in great haste in 1704, just in time to turn in a cohort of canvases at that year's Salon, identified in the *Livret* as "*Joueuse de guitare*" (again, *Guitar Player*), "*Femme lisant une lettre*" and "*Groupe de différens oiseaux tuées*."<sup>8</sup>

The descriptive or socially expressive studies pioneered in this Salon by Poultier and Vanscuppen are signs of a renewal in audiences and markets. Moreover, the Flemishness of the 1704 Salon was not limited to the *Joueurs*, as I will argue below. History painters grappled with competition from an imports market by playing with the limits of the historical high genre and collecting elements of pictorial fashion "from below"<sup>9</sup> But was this possibly also true of sculpture? Was it too placed in a position to engage with Rubens and Rembrandt and introduce a "Netherlandish air" into its portrait busts, its *morceaux de réception*, its tomb monuments and *grands hommes*? To pose this question, we might need to consider that the French fashionable early-to mid-century sculptor was, so to say, "exposed" to market contingencies that encouraged engagement with visual culture from the north.<sup>10</sup> Such an exchange with the Low Countries coincided with the heyday, within the Académie Royale, of the aesthetic propositions of Roger de Piles. Poultier's *Guitar Player* has not survived, but its overture to merry life is likely to

6. DE MONTAIGLON, A., et al. (eds.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793)*. Paris: Société de l'histoire de l'art français, 1875-1892, vol. 3, p. 143. On Poultier see DELGNIÈRES, E., *Poultier, sculpteur picard (1653-1719)*. Paris: E. Plon, Nourrit et Cie., 1897.

7. On Bauscheit see BIJZET, E., "Waer in den Aert en Stand zijn uitgedrukt heel stout. Pieter van Bauscheits Drinkbroers en de boertige kunst in de Nederlanden", *Bulletin van het Rijksmuseum*, 56, 4, 2008, pp. 425-444; STARING, A., "Aantekeningen op de Hollandsche beeldhouwwerken van J.P. van Bauscheit, vader en zoon", *Oudheidkundig Jaarboek*, 13, 1946, pp. 45-49; and LAMMERTS, F., "Four Letters from Adriaen van der Werff to the Antwerp sculptor Jan Peter van Bauscheit", *Simiolus*, 34, 2, 2009-2010, pp. 119-142. On Xavery see STARING, A., "De beeldhouwer Pieter Xavery", *Oud Holland*, 44, 1927, pp. 1-15; and OELINCK, E., "Nieuws over den beeldhouwer Pieter Xavery", *Oud Holland*, 59, 1942, pp. 102-109.

8. On Vanscuppen, see DE MONTAIGLON, A., et al. (eds.), *Procès-verbaux...*, vol. 1, p. 387 and 399. Next to Vanscuppen, the *Livret* also mentions the history painter François Marot's "*La dame à qui l'on présente du café*" in the same genre.

9. See, for instance, LEDBURY, M., "Heroes and Villains: History Painting and the Critical Sphere", in MICHEL, C.; MAGNUSSON, C. (eds.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris-Rome: Académie de France à Rome-Somogy éditions d'Art, 2013, pp. 25-39; Christian Michel (MICHEL, C.), *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). La naissance de l'Ecole Française*. Paris: Droz, 2013; and *idem*, *Le Célèbre Watteau*. Geneva: Bibliothèque des Lumières, 2008, pp. 165-187) put forward another important criticism of the idea of immutable genre and inflexible history painting which art history has wrongly imputed to academic practices.

10. I shall not recapitulate the rich literature on D'Angiviller's *grands hommes*. On the patriotic sculpture collector, see the chapter devoted to Abbé Terray in BAILEY, C.B., *Patriotic Taste. Collecting Modern Art in Pre-revolutionary Paris*. London - New Haven: Yale University Press, 2002, pp. 71-100.

have left a stamp on the pastoral and elegiac sculpture for which sculptors like Robert le Lorrain, Jacques Saly and Louis-Claude Vassé developed a patent in the early-to-mid-1700s.<sup>11</sup> An account that examines a broadly termed “dialogue” between French sculpture and Netherlandish art has, as far as I know, only been attempted by Aline Magnien in an engaging book chapter, and it cannot be my ambition to do more than set the terms for a comparison that might need to be further debated and re-examined. Undoubtedly, *Rubénisme* is the logical place to start. Crucially, as Aline Magnien has shown, the continued debate that carried on in France on the use of colour and qualities of skin in painting could be seen to have informed habits of making and viewing sculpture. The debate referred to here was taking root at the same time in academic circles as well as some testimonies by non-academic masters. Where such discussions dwelled on the treatment of surface and the intricacies of light, shadows and reflections, all of which entered into the effort to show and differentiate skin and other object qualities, Magnien observes that the heart of such reflections even where sculpture is concerned was often to be found in a vivid reception, not of a sculptor from the canon, but of the painter Rubens.<sup>12</sup> What I would like to consider, and in this I will follow a different course from Magnien, is how the viewing of sculpture might have involved a certain responsiveness to bodies in violent situations, lending these types of sculpture privileged access to what one might consider to be a Flemish pictorial language of visual unity—one that speaks to the technical and analytic merits a sculptor might have pursued by achieving specific effects of light and the representation of skin, yet also represents a less tangential element in the experience of Flemish images. What follows is a narrow exploration of a subset of questions on the likely impact of specific conceptions of the Netherlandish pictorial image as an affective unity. I will argue that the “return to Flemishness” must not be narrowed down to a new taste for the observation of everyday reality. This becomes clear, in part, from the examination of critical languages, for which writings of Etienne-Maurice Falconet will be consulted. But these remarks follow on in equal measure from affinities between the Flemish violent body and French sculpture. The essay closes with a discussion of two further sculptures exhibited in 1704.

## THE “MAGIE” OF NETHERLANDISH CANVASES

The writings of Falconet represent a unique opportunity to see some of the choice terms and habitual phraseology an academic sculptor might have used to brandish his familiarity with Netherlandish painting. The opportunities were not rare. Falconet is likely to have started out in his native Paris, and in the years of his residence in Russia, between 1766 and 1778, he deployed a connoisseurial activity that frequently favoured Low Countries masters.<sup>13</sup> Following Diderot’s arrangements for Russian Empress Catherine II’s acquisition of the Crozat collection (featuring Netherlandish highlights that included six Van Dycks and a number of works by

---

11. See for instance the fascinating study of the child portrait or infantile *tête d'étude* in BLACK, B., *Vassé's Babinelli: the child portraits of an eighteenth-century French sculptor*. London: Athlone Press, 1994. On Le Lorrain see BRESCH BAUTIER, G.; SCHERF, G. (eds.), *Bronzes français de la Renaissance au siècle des Lumières*. Paris: Éditions Musée du Louvre, 2008, pp. 416-431.

12. MAGNIEN, A., “Le rubénisme dans la sculpture: la couleur, le coloris et la chair”, in HECK, M.-C. (ed.), *Le Rubénisme en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Turnhout: Brepols, 2006, pp. 113-124.

13. See RÉAU, L., *Etienne-Maurice Falconet 1716-1791*. Paris: Demotte, 1922, pp. 91-108.



1. Rembrandt van Rijn  
*Storm on the Sea of Galilee*, 1633, oil on canvas, 160 × 128 cm. Present whereabouts unknown.

Wouwermans, Rubens and Rembrandt, including the latter's *Danaë*),<sup>14</sup> Falconet continued to advise Catherine II on possible Rembrandt purchases (*Mordechai before Esther and Ahasverus*),<sup>15</sup> on Berghem, Dou and van Dijk.<sup>16</sup> More of this went on in The Hague, Leiden and Amsterdam. It is well known that Falconet's visits to the Low Countries between 1779 and 1780 were of a personal nature, as the sculptor came to convert his writings on the visual arts into an

14. RÉAU, L. (ed.), *Correspondance de Falconet avec Catherine II, 1767-1778*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1921, pp. 145-146.

15. *Ibidem*, p. 183 and 189. Cochin went to examine the painting and decided it could not be by Rembrandt, and should not be sent to Russia, as he explained in a letter from 14 November 1772.

16. For Falconet's letters to Catherine II and the acquisitions for the St. Petersburg gallery see RÉAU, L. (ed.), *Correspondance de Falconet...*

edited collection.<sup>17</sup> Falconet never grew tired of Rembrandt. From this master he went to inspect the now lost *Storm on the Sea of Galilee* (figure 1), as is attested by the fact that he kept notes on what he saw, inserting some of these sightings as digressions into the ongoing edition of his *Oeuvres complètes*.<sup>18</sup>

What is the artistic “thinking” that Falconet unfolded when looking at Netherlandish canvases? Much of it can be summarized in his lines to Catherine II, recommending a painting by Van Dijk on account of “*le plus grand art, le faire le plus vrai, le plus étonnant*”.<sup>19</sup> The merits of Van Dijk’s countrymen were also pinpointed in Falconet’s commentaries on Pliny, published as part of his collected writings. Remarkably, Falconet, who remembered the candle-lit interiors by Robert Le Vrac de Tournières, one of the first efforts in France to emulate the Leiden *Fijnschilders*, thought the former less successful:

Nous avons vu des peintres faire des tableaux éclairés par un feu, par un flambeau, par une bougie, & l’effet en étoit souvent juste : mais ces peintres n’auroient pas été assez *ingénieux*, pour faire un Titien, un Rubens, un Rembrandt. Demandez si M. de Tournières, qui au gré de quelques spectateurs, réussissoit dans ce genre borné, auroit approché de ces maîtres-là. Il y a certainement dans ces sortes de tableaux, du *clair* & de l’*obscur*, & même des reflets ; mais il ne s’ensuit pas que tous les peintres qui en sont initiés dans la magie du *clair-obscur*.<sup>20</sup>

The notion of *magie*, which was theorized both in the work of De Piles<sup>21</sup> and Cochin,<sup>22</sup> seems crucial to Falconet’s understanding of the Dutch. Unfortunately, the quoted passage will not permit us to conclude what positive notion lay behind Falconet’s ideas. There is more on *magie* and *faire*, again in expression of the sculptor’s admiration for the Dutch, in his comparison of two Van der Helst group portraits he saw on display at the Townhouse of Amsterdam, nowadays known as the Paleis op de Dam. On a 1639 group portrait, Falconet comments, “*que Van der Helst avoit alors, dans son faire, de cette magie harmonieuse*”, commonly seen in a Van Dijk and a Rembrandt. A later group portrait, depicting *The four governors of the archers’ civic guard in Amsterdam*, shows a shift in style toward more descriptive representation. The greatness of Van der Helst was nevertheless not in the things shown, but in the way of showing, for the *magie* was not a matter of perfect likenesses in representation:

Il ne doit y avoir aucun doute que dans les tableaux d’Amsterdam la ressemblance n’ait atteint la plus parfaite exactitude. Mais ne voit-on pas des portraits où elle se trouve, & qui sont faibles dans les autres parties ? C’est donc encore d’ailleurs que de la ressemblance, que Van der Helst tire sa supériorité.<sup>23</sup>

The Van der Helsts, which Falconet came to examine over a number of visits to the Town Hall, were to him more than excellent displays of natural precision. They were rather masterpieces in forging of a *faire*, a *magie harmonieuse*, which becomes the lens through which beholders gain a view of things accurately observed and recorded in paint. The “art of describing”, to reengage Svetlana Alpers’ famous dictum, was certainly present in the phraseology (*la plus*

17. *Ibidem*, pp. 109–110.

18. GELDER, J.G. VAN, “Falconet op bezoek bij Gall van Franckenstein”, *Kroniek van het Rembrandthuis*, 31, 1, 1979, pp. 2–8.

19. RÉAU, L. (ed.), *Correspondance de Falconet...*, p. 162. The letter was signed 25 August 1771.

20. FALCONET, E.-M., *Oeuvres complètes*. Paris: Dentu, 1808, p. 388.

21. On De Piles see TEYSSÈDRE, B., *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris: Bibliothèque des arts, 1957; and LICHTENSTEIN, J., *La Couleur éloquente*. Paris: Gallimard, 1989.

22. MICHEL, C., *Charles-Nicolas Cochin et l’art des Lumières*. Rome: École Française de Rome, 1993, pp. 279–291.

23. FALCONET, E.-M., *Oeuvres complètes...*, vol. 1, p. 326: the Pliny commentaries were first published in 1771 and edited until Falconet’s death in 1791.

*parfaite exactitude*) of an admiration for the merits of the Netherlandish pictorial tradition. However, Falconet's passages testify to a more inspired pictorialism. Overtones of Falconet's *magie* may be found in the Italian *chiaroscuro*, or later in Samuel van Hoogstraten and Gerard de Lairese's idea of economic form, *houding*,<sup>24</sup> but Falconet's interlinking of that term with *faire* and *ingenium* suggests a more psychological approach, uniting the mimetic with the charismatic. This was the sense for which Piles had famously started to vindicate Rubens as new precursor of the French school. Whether from his descriptions of Rubens paintings in the collection of Cardinal de Richelieu—in the second set of the 1677 *Conversations*—or in his biographies, Rubens was the painter's guide, not in an art of encyclopaedic description, but in his daring showmanship.<sup>25</sup> When he wrote of Rubens' *Massacre of the Innocents*, which can best be described as a full-flung spectacle of horror, Roger de Piles would not fail to notice its "*merveilleux dans ses choix*"; and "*ses oppositions & son assemblage*", underlining the painter's way with spectacle.<sup>26</sup>

There are echoes here of a notion of the image as forceful but no longer depending for this forcefulness on the object of representation proper. As René Démoris has argued, Félibien and De Piles would incrementally develop such a sense of epicurean wonder before paintings into their vocabulary of *tout-ensemble*, *appel* and *surprise*. Such pictorial appetite was laic, obtained by subtracting from aesthetic sensation religious concerns about divine presence in the image.<sup>27</sup> Underneath some of this double interest in mimesis and charisma, of an interdependence between descriptive painting and *magie harmonieuse*, we can detect the *enargeia-energeia* nexus, which played a role in early modern art theories assimilating ancient ideas about poetic speech and audience response. *Enargeia* is a rhetorical concept discussed in a multitude of ancient texts on rhetorics and poetology. It conveyed the sense of bringing the audience to lucidly envision a situation.<sup>28</sup> As Valeska von Rosen has argued, the etymological roots of *enargeia* are luminous (as in the adjectives *enargés* or "clear", *enárgos* or "glowing up out of itself", and the noun *agrós* or "bright") and therefore always transcend the self-contained formal reality of a representation. In short, *enargeia* was an artifice which would give us a powerful illusion of having a luminous encounter. *Energeia*, although often amalgamated to *enargeia* and *evidentia*, stood for an economy of means: in Quintilian's understanding, it is the speech of action, where changes are constant and every word describes them effectively, without flourish.<sup>29</sup> *Enargeia-energeia* prepares a method of pictorial efficacy: the cocktail of concrete mimesis, naked action and economy of means have the effect of arousing emotion and

24. See BLANC, J., *Peindre et penser la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*. Bern: Peter Lang, pp. 262-266, where Blanc points out Van Hoogstraten's use of *houding* as a means of introducing into pictorial compositions an economy that suits the need for a sustained focus in the beholder's responses.

25. DE PILES, R., *Conversations sur la connoissance de la peinture*. Paris: Nicolas Langlois, 1677, pp. 101-11.

26. *Ibidem*, pp. 111-124 for the *Massacre des Innocents*.

27. DÉMORIS, R., "De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles: imitation, représentation, illusion" *Revue d'esthétique*, 31-32, 1997 [special issue GERMER, S. (ed.), "La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720"], pp. 36-50.

28. The impact of *enargeia* on theories of poetry, painting and the stage has been extensively surveyed. See PLETT, H.F., *Enargeia in classical Antiquity and the early modern age: the aesthetics of evidence*. Leiden: Brill, 2012, especially pp. 135-182. For early modern exchanges between thinking poetry and thinking images see ROSEN, V. VON, "Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des *Ut-Pictura-poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27, 2000, pp.171-208. Caroline van Eck (ECK, C. VAN, *Classical Rhetoric and the Arts in Early Modern Europe*. Cambridge - New York: Cambridge University Press, 2007, pp. 7, 142-157) discusses early-modern Italian painting specifically. See also on its relevance to Netherlandish theory NATIVEL, C., "La théorie de l'enargeia dans le *De pictura veterum* de Franciscus Junius: sources antiques et développements modernes", *Prospect*, 1, 1992, pp. 73-85; and WESTSTEIJN, T., *De Zichtbare Wereld. Samuel van Hoogstratens kunsttheorie en de legitimering van de schilderkunst in de zeventiende eeuw*, PhD dissertation. Universiteit van Amsterdam, 2005. pp. 153-157. On French and German eighteenth-century developments of energy (at the intersection between humanism and scientific thinking) see DELON, M., *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988, pp. 103-130.

29. On the intersection between *enargeia* and *energeia* see "Glossary of rhetorical terms", in ALDRICH, K. (ed.), *Franciscus Junius, The Painting of the Ancients, according to the English translation*. Los Angeles - London: Berkeley, 1991, pp. 375-380.

deep personal investment. Orators had recourse to such “direct” and “pictional” speech as a way of swaying an audience: its function was principally to reach out and therefore to interlink the described event with the moral stances of the beholder. It was for this reason that Quintilian hailed *enargeia* as a technique for the courtroom: a way of making a jury judge a criminal offence by making the exact form and gravity of it apparent.

As Colette Nativel has shown, De Piles took his own tendency to amalgamate the art of painting to a vehicle of forceful “showing” from a series of passages he paraphrased and adapted from Franciscus Junius 1637 *De Pictura Veterum*.<sup>30</sup> Among them was an important distinction between the imaginations of the orator and the poet, which Junius took over for his characterization of poetic and painterly presence. The poet’s imagination accumulates its fictional ideas, producing a gullible audience which savours the pleasures of the speaker’s clever occurrences. Painting, on the other hand, sprang from an imagination that functioned by acts of unveiling: its beholder will be struck and feel a desire to intervene. Poems create amused complicity, while pictures confront, antagonize and stir. These “breath-taking” properties of eloquent painting, Junius’s contribution to a budding French criticism of the image, entered into much of what French critics in the eighteenth century described as the cause of their admiration for Netherlandish canvases. This certainly applies to the rather pliable *magie*, which Falconet found in Van der Helst, Diderot in Claude-Joseph Vernet and Jean-Baptiste-Siméon Chardin, and his friend Falconet, and Claude-Henri Watelet described for Pancoucke’s *Encyclopédie méthodique* as a “*science surprenante [qui] n’est en effet aujourd’hui que le pouvoir des âmes sur les âmes*”.<sup>31</sup>

## THE FLEMISH VIOLENT BODY

The major factor for a Netherlandish-French exchange seems to reside in the link between sculpture and imagery for which Netherlandish masters were becoming noted, but which need not have consisted of sculpture. This image criticism from which sculptors were to benefit would then have been developed through the countless paintings and prints of Flemish and Dutch imprimatur passing before the eyes of sculptors and their clients. Michel de Marolles, a courtier of Louis XIV and owner of a highly respected engravings collection, may have played an important role in getting French artists to encounter and master a Flemish language of forceful images. This happened well before the booming trade in Netherlandish paintings: Marolles was the author, in 1655, of a learned edition of mythological tales, the *Temple des Muses*. In this book, he published an astounding series of engravings after drawings by a disciple of Rubens, Abraham van Diepenbeeck.<sup>32</sup> As can be seen in his plates illustrating the story of *Isis and Argus* (figure 2) and his *Fall of Icarus*, part of the thrill of the images comes from the way they strongly undermine anything like a “group” in Franco-Italian history painting. Diepenbeeck’s work insistently isolates figures, turns them on their head, shows them in disarray. In the case of the beheaded Argus, the engraver would allow for a spectacle of dismemberment matched only by what con-

30. See NATIVEL, C., “Ut pictura poesis: Junius et Roger de Piles”, *Dix-septième siècle*, 245, October, 2009, pp. 593-605.

31. WATELET, C.-H., “Magie”, in *Encyclopédie méthodique, Beaux-Arts*. Paris: Charles-Joseph Pancoucke, 1788-1791, vol.1, pp. 485-87 (p. 487).

32. On this MACALLISTER JOHNSON, W., “From Favereau’s Tableaux des vertus et des vices to Marolles’ Temple des muses. A conflict between the Franco-Flemish schools in the second quarter of the seventeenth century”, *Gazette des beaux arts*, 71, 1968, pp. 171-190 ; and CHATELAIN, M.-C., *Ovide savant, Ovide galant: Ovide en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle*. Paris: Champion, 2008, pp. 239-261.



2. Cornelis Bloemaert and Theodor Matham (engravers) Abraham van Diepenbeeck (inventor) *Isis and Argus*, engraving, in Michel de Marolles, *Temple des Muses*, Paris: Antoine de Sommaville, 1655, no. xxix.

temporaries could have seen at the gallows: the muscular, still actively gesturing torso, topped by a sliced neck, has metamorphosed into a shimmering fountain of blood.

The Flemish violent body harmonized well with the confrontational approach associated, after Junius, with pictorial imagination, and with the criminal associations of the “illuminated” event in *enargeia*. This becomes conspicuous in Diepenbeeck’s most dramatic engravings in his mastery of compositional devices that seem calculated to put the beholder in a state of discomfort and *schadenfreude*. What to make of the prominence of a central pathetic body, disconnected from other figures and dominating not just overall compositional directionality, but also facing out and foreshortened as if breaking into the beholder’s space? This foregrounding of gore is sustained by the sense of momentary snapshot movement, the uncanny manipulation of light and dark, and an insistent appeal on subsidiary fact, such as in the cow running off the frame in *Isis and Argus*. In *Isis*, the clouds crown the flashing movement of the victim, as happens with the solar rays, piercing the despaired Icarus. The landscape setting, which replaces “conversing” figures, functions effectively as a vessel for metaphorical readings. In Diepenbeeck’s rendition

3. Cornelis Bloemaert and Theodor Matham (engravers) Abraham van Diepenbeeck (inventor) *Meleager*, engraving, in Michel de Marolles, *Temple des Muses*, Paris: Antoine de Sommaville, 1655, no. XXI.



of the story of *Meleager* (figure 3), one can see the fire as a metaphor for the body's anguished "melting" on the inside, while the pillar of smoke, a layered, elegant whirl in *clair-obscur*, echoes Meleager's contorting body. The strange choreography of these added semi-images is not just emblematic enhancement, but also analogical play. They make for a sense of echo and outward repetition of gestures and afflictions of the lonely victim, becoming allusions to the *look* and *feel* of bodily agitation and sudden death.<sup>33</sup>

In Flemish painting, violent body images were reserved for iconographical allusions to the fall of man, as in Michiel Coxie's *Cain and Abel* or the famous Rubensian canvases on themes of the *Prometheus Bound* and the *Fall of Phaeton* and *Hippolytus*. To elaborate a possible trajectory for violent scenes of this kind in French sculpture, I will briefly discuss three examples that in my view offer evidence for an adopted aesthetics of compositional condensation, action and effective mimesis. First is François Lespingola's *Prometheus Being Rescued by Hercules* (I refer to the Rijksmuseum version from about 1670), which has usually been linked to Florentine

33. See for a similar analysis of visual metaphor in Netherlandish art BANN, S., *The true vine: on visual representation and the western tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, in particular chapter 2, "Are they thinking of the grape?"



4. Philippe Bertrand  
*Prometheus Bound*, 1703,  
bronze,  
49,2 × 42 cm.  
Royal Collection  
Trust, HM Queen  
Elizabeth II.

bronze sculpture developments,<sup>34</sup> but whose use of an inverted and swivelling victim speaks to Flemish antecedents. So does the snapshot view of the falling movement of Prometheus and sweeping sideward turn, all far removed from Italian “conversational” compositions typified in France by Corneille van Clève’s gentle groups of lovers from 1704.

Less directly indebted to Rubens, but Flemish nevertheless for the prominence of a strongly dramatized, disassembling body and almost traumatic sense of immediacy, is the beautiful bronze *Prometheus Bound* by the bronze-casting specialist Philippe Bertrand (figure 4), exhibited in the Salon of 1704.<sup>35</sup> The bronze *Prometheus* seems to encapsulate an entire aesthetics of *enargeia*, looking in particular to models from the school of Rubens where the body is given strong visceral movement, and where accessories such as the eagle and rocky base, tightly in-

34. See on Lespingola’s bronze model, executed in two variants, SOUCHAL, F., *French sculptors of the seventeenth and eighteenth Centuries: the reign of Louis XIV*, 3 vols., Oxford-London: Cassier, 1977-1987, vol. 2, p. 420; SCHOLTEN, F., “Keuze uit de aanwinsten”, *Bulletin van het Rijksmuseum*, 56, 4, 2008, p. 480; and BRESCH BAUTIER, G.; SCHERF, G., *Bronzes français...*, pp. 294-297.

35. On Philippe Bertrand and the *Prometheus Bound* see SOUCHAL, F., *French sculptors...*, vol.1, p. 52; and BRESCH BAUTIER, G.; SCHERF, G., *Bronzes français...*, pp. 388-393.

5. Guillaume  
Coustou I  
*Hercules  
on the Pyre*, 1704,  
marble,  
74 × 63 cm.  
Musée du  
Louvre, Paris.



terconnected with one another, seem compressed, compositionally, with the action of the body, almost as if they were a natural metaphor of the body's afflicted state. This effect appears again in Guillaume Coustou's *morceau de réception*, the *Hercules on the Pyre*, which had some pictorial ancestors (figure 5). Both Bertrand and Coustou seem to have put the wood, rock and eagle to good use as a form of "mirroring" that captures a graceful surge in the body of the isolated hero: Coustou's Hercules has the look of a branching tree of smoke or flames flaring up from the pyre. The Flemishness of Bertrand and Coustou is not simply a function of violent subject-matter, but of the two sculptors' stress on raw drama solved compositionally, by insisting on vivid and arresting presentation.

“C’EST LUI QUE EÛT ÉVOQUÉ LES OMBRES”

In a passage from Falconet’s essay *Sur deux Peintures de Polygnote*, the French sculptor and promoter of *magie* imagined Rubens painting the theme of Ulysses having a vision of the underworld, a theme known from Homer. Rubens becomes a Miltonian renegade—a visionary of things inside the dark:

Le beau sujet pour une tête poétique ! Quels effets ! quels ressorts ! quelle magie de couleurs, de lumière & d’ombre ! quelles machines un Rubens eût fait jouer ! C’est lui que eût évoqué les ombres & tous leurs présages ; il nous eût mené aux enfers.<sup>36</sup>

It is well known how lastingly Rubens contributed to making painters understand the delight of colour. Art history might yet discover how the Netherlandish tradition could have become useful to sculptors by making more of the isolation of their marble and bronze figures, and by compressing the body with animals, plants and rocks to explore the allusive potential of the composed body of sculpture. The availability of an audience psychology, detected by Falconet and others in the Netherlandish penchant for *magie*, and made available in the form of a violent body, hides an insight useful to anyone willing to puzzle over how French sculpture evolved from Girardon’s detached *Apollo’s Bath* to the “breath-taking” *Marly Horse Tamers*, those works François Souchal thought anticipated romanticism in the 1740s.

---

36. FALCONET, E.-M., *Œuvres complètes...*, vol. 2, p. 127. The Polygnote essay finds its origins in Falconet’s correspondence with Diderot in the 1760s.



# Roma, teatro de las naciones: el artista y la ciudad (1750-1780)

RAQUEL GALLEGO\*

ROMA, TEATRO DE LAS NACIONES: EL ARTISTA Y LA CIUDAD (1750-1780)

## RESUMEN

Un riguroso y dilatado estudio de los *stati delle anime* conservados en el Archivo Storico del Vicariato de Roma nos permite saber en qué parte de la ciudad se establecieron los artistas españoles, los franceses, así como aquellos que procedían del norte de Europa entre 1750 y 1780, una elección que, cómo tendremos ocasión de ver, debió de estar condicionada en muchos casos por la pertenencia a una nación u otra. Además, podremos saber cuándo esta elección experimentó modificaciones y cuáles fueron las razones de las mismas.

ROME, THEATRE OF NATIONS: THE ARTIST AND THE CITY (1750-1780)

## ABSTRACT

The in-depth study of the *stati delle anime* preserved in the Historical Archive of the Vicariate in Rome has proved to be of great importance to our understanding of in which parts of the city Spanish, French and northern European artists typically settled between 1750 and 1780. Their choices, as we will demonstrate, could well have been influenced by their nationality. Furthermore, through this analysis we can see when these choices changed and understand the reasons behind these changes.

GALLEGO, R., «Roma, teatro de las naciones: el artista y la ciudad (1750-1780)», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2017, págs. 41-53

PALABRAS CLAVE: *stati delle anime*, Archivo Storico del Vicariato de Roma, nacionalismo, Roma, *Grand Tour*

KEYWORDS: *stati delle anime*, Archivo Storico del Vicariato of Rome, nationalism, Rome, *Grand Tour*

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación ACAF/ART IV «Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna» (HAR2015-66579-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

1. *Máquina de las exequias de María Amalia de Sajonia situada en la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli de Roma, 1760, grabado. Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, Roma.*



En el siglo XVIII, Roma era la meta más importante del *Grand Tour*, un destino prácticamente obligado para la mayoría de los artistas, eruditos y viajeros de toda Europa que esperaba culminar allí su periplo por el continente. En el caso de los artistas, la mayor parte de las veces este viaje tenía el sentido de ser la conclusión de sus procesos formativos y, de forma más bien excepcional, una posibilidad para desarrollar su carrera en Italia.

Una vez que los viajeros atravesaban la puerta de la plaza del Popolo, ya que la mayoría provenía del norte y viajaba hacia el sur, y tras inscribirse en la aduana que se encontraba en el templo de Adriano ubicado en la plaza di Pietra, comenzaba la búsqueda de alojamiento para quienes no lo hubiesen acordado antes de su llegada a Roma. Y a partir de entonces, los artistas extranjeros entraban a formar parte de esa gran escenografía en que se había convertido la ciudad y en la que cada nación se proyectaba como creía conveniente con el fin de deslumbrar al resto de los países presentes en ella, se convertían, de algún modo, en actores al servicio de sus países de origen<sup>1</sup> (ilustración 1).

1. CAROLI, F., *Il Gran Teatro del Mondo. L'anima e il volto del Settecento*, cat. exp., 13 de noviembre de 2003 - 12 de abril de 2014, Palazzo Reale, Milán. Milán: Skira, págs. 3-5.

Aunque la mayoría de los especialistas que se han ocupado de los artistas extranjeros que pasaron un periodo en Roma ha tratado de buscar el lugar en que se alojaron, se advierte en la bibliografía la carencia de una visión de conjunto y de un análisis comparativo que permita establecer de qué manera la nacionalidad condicionó la elección de una parte u otra de la ciudad para vivir. Este tipo de análisis representa una cuestión extraordinariamente vasta, por lo que nos ceñiremos al periodo comprendido entre 1750 y 1780, quizá el momento álgido de la afluencia de extranjeros a Roma. Además, concentraremos nuestra atención en tres grupos, el de los franceses, los españoles y el conjunto formado por los artistas procedentes del norte de Europa, sobre el que será necesario realizar algunas matizaciones.<sup>2</sup>

## EL CASO FRANCÉS

Muchos de los artistas franceses que llegaron a Roma entre 1750 y 1780 lo hicieron gracias a una pensión otorgada por la Académie Royale de Peinture et de Sculpture de París, que premiaba, de este modo, a sus alumnos más sobresalientes. Estos no necesitaron buscar alojamiento ya que gozaron del privilegio de residir en el palacio Mancini, sede de la Académie de France, sito en la via del Corso, que Francia alquiló en 1723, adquirió dos años más tarde y que mantuvo hasta 1793.<sup>3</sup> Es evidente que la finalidad del palacio Mancini no fue tan solo la de dar alojamiento a un limitado grupo de jóvenes artistas en un estadio inicial de sus carreras, sino que también fue un lugar de representación de este país. Frente a él desfilaba cada año la cabalgata de carnaval, en muchos casos organizada por los propios pensionados franceses, un espectáculo al que asistía toda la ciudad y que solo unos pocos privilegiados, elegidos según criterios de conveniencia política, podían ver desde el balcón del palacio. Además, buena prueba de la fuerte carga institucional del palacio Mancini es que todo el primer piso, denominado «apartamento del rey» y suntuosamente decorado con esculturas antiguas y tapices de Gobelins, era la zona en que se recibía a las grandes personalidades, mientras que el segundo piso estaba destinado al director y a sus pensionados, a los que se les dio las habitaciones peor iluminadas (ilustración 2).

Frente a la Académie de France se encontraba el palacio De Carolis, donde vivió, desde 1748 hasta su muerte en 1761, Claude François de Montboissier Beaufort-Canillac (1693-1761),

---

2. LELO, K.; TRAVAGLINI, C.M., *Roma nel Settecento. Immagini e realtà di una capitale attraverso la pianta di G.B. Nolli*. Roma: CROMA, 2013; ROCCIOLIO, D., «Gli stati delle anime di Roma», en VODRET, R., *Alla ricerca di «Ghiongrat»*. *Studi sui libri parrocchiali romanani (1600-1630)*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2011, págs. 9-16.

Este estudio se ha llevado a cabo a partir de un prolongado análisis de diversos tipos de documentación conservada en los archivos romanos. La más importante, dada la gran cantidad de información que aporta, son los estados de ánimas, registros de la comunión pascual que realizaba el párroco de cada una de las alrededor de ochenta parroquias romanas existentes en el periodo de tiempo que hemos establecido y que se conserva en el Archivio Storico del Vicariato, Roma (ASVR). Aunque se trata de una documentación muy irregular cuyo contenido depende del escrúpulo del párroco que la elaboraba, se suele indicar el nombre de los moradores de cada parroquia, su edad, nacionalidad, profesión y el estado civil. Desconocemos el tiempo que se tardaba en completar estos registros, aunque se puede suponer que iba desde los quince días hasta los dos meses, dependiendo de la magnitud de la parroquia. Tampoco sabemos si el párroco visitaba cada una de las casas para registrar a sus habitantes o si bien dejaban una especie de formulario que estos rellenaban para posteriormente dársele al párroco correspondiente, incluso es posible que se alternasen estas dos modalidades de trabajo. La utilización de formularios es aludida en una carta que el marqués d'Aubeterre manda al conde de Saint-Florentin el 15 de junio de 1768 en la que se dice lo siguiente: «*Il est vrai qu'on exige ici, de qui que ce soit, des billets pour la communion paschale, sous peine d'excommunication, au bout d'un certain tems, et d'être mis ensuite à l'Inquisition si on persiste*» (DE MONTAIGLON, A.; GUIFFREY, J., *Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome ave les surintendats des batiments*. París: Noël Charavay, 1902, vol. XII, pág. 200, núm. 6033).

3. GUERCI, M., *Palazzo Mancini*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2011.



2. Giovanni Battista Piranesi  
*Palacio Mancini*,  
grabado para  
*Vedute di Roma*,  
1752, aguafuerte,  
40,6 × 62 cm.

ministro interino del rey Luis XV y auditor de la Rota.<sup>4</sup> El edificio pasó a convertirse en sede de la embajada de Francia en 1769, donde residió François-Joachim de Pierre, cardinal de Bernis (Saint-Marcel-d'Ardèche, 1715 – Roma, 1794), hasta 1794.<sup>5</sup> Aunque el palacio De Carolis era ya un lugar esplendoroso gracias a la intervención de artistas de la talla de Sebastiano Conca (Gaeta, 1680 – Nápoles, 1764) y de Francesco Trevisani (Capodistria, 1656 – Roma, 1746), Bernis lo enriqueció aún más adecuándolo a su papel de espacio de representación de Francia en Roma.

Uno frente al otro, los palacios Mancini y De Carolis encarnaban la sólida posición de la nación francesa en el corazón de Roma, pero también en esa posición enfrentada de los edificios se sintetizaba la tensión existente entre ambos por acaparar un mayor protagonismo en la ciudad. De hecho, es posible que Bernis determinase establecer allí la embajada precisamente con la voluntad de imponerse a la Académie de France, cuyo protagonismo debía de parecerle excesivo. Ello podría explicar que el embajador encargase en 1771 un retrato suyo a uno de los pensionados de la Académie, Antoine-François Callet (1741-1823), que en 1772 se colgó

4. GIUGGIOLI, A., *Il palazzo de Carolis in Roma*. Roma: Banco di Roma, 1980. El cardenal De Bernis destinó toda la primera planta del palacio De Carolis a los recibimientos, mientras que en la segunda se encontraban sus dependencias personales. El resto del edificio fue para su sobrina, la marquesa de Puy-Montbrun. Eran célebres los banquetes que tenían lugar entre los muros de este palacio y los jueves y los viernes se organizaban cenas, a las que asistían alrededor de mil personas, que podían terminar con un concierto. Uno de los personajes más insignes que pasó por el palacio De Carolis, tal y como señala Alfredo Giuggioli, fue Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo, 1756 – Viena, 1791), quien habría tocado en él durante su paso por Roma en 1770.

5. MONTÈGRE, G., *La Rome français au temps des Lumières*. Roma: École française de Rome, 2011, págs. 199-220.

en el palacio De Carolis, mientras que en 1773 se hallaba en la sala de los retratos del palacio Mancini. Además, la fuerte presencia del cardenal de Bernis en el palacio Mancini llegó hasta el punto de que intervino en la elección de algunos pensionados que tenían que ir a la Académie: en 1774, gracias a la recomendación de Bernis, un arquitecto elegido por él sustituyó al escultor Jean-Guillaume Moitte (París, 1746-1810), quien se vio obligado a abandonar el palacio Mancini por una enfermedad.<sup>6</sup>

Muy cerca del palacio Mancini y del De Carolis se halla el palacio Mellini, sito en la plaza de San Marcello, donde se estableció la librería de Bouchard y Gravier<sup>7</sup> desde 1750 hasta 1795 —que también puede ser considerada un espacio representativo de la cultura francesa en Roma—. <sup>8</sup> En ella se vendían libros galos —posiblemente uno de sus mejores clientes fue el monasterio de Trinità dei Monti, donde existía una gran biblioteca— y guías de viaje adquiridas por los viajeros franceses del *Grand Tour* en la ciudad eterna, así como los grabados de Giovanni Battista Piranesi (Mogliano Veneto, 1720 - Roma, 1778).<sup>9</sup> Además, debieron tener lugar en ella encuentros y tertulias de naturaleza cultural a las que no habrían faltado los pensionados de la Académie e incluso algunos viajeros franceses de paso por Roma (ilustración 3).

A la hora de confrontarnos con la cuestión del alojamiento de los artistas franceses en Roma, deberíamos interrogarnos sobre la función de sus iglesias nacionales, siendo la más importante de ellas San Luigi dei Francesi, fundada en 1478 con la vocación de tutelar a los peregrinos de lengua francesa y darles alojamiento cuando fuese oportuno en el hospital adyacente a la iglesia. Es necesario precisar que el antiguo principio de la *natio gallicana*, de naturaleza más lingüística que política, imponía que dicha iglesia-hospital no solo acogiese a los súbditos del rey de Francia, sino a todos los francófonos, lo que comprendía también el ducado de Lorena y Saboya. En los casos de San Nicola dei Lorenesi —una pequeña iglesia asentada en el espacio en que previamente se encontraba San Nicola en Agone, detrás de la plaza Navona—, y de Sant'Andrea y San Claudio dei Borgognoni, desde 1652 en la iglesia de San Claudio, próxima a la plaza de San Silvestro, junto a la que se creó un hospital, gozaron de una gestión autónoma hasta que en 1774 pasaron, junto a San Luigi, a estar bajo el control del cardenal de Bernis y, por ende, de la corona francesa a la que aquel representaba en Roma.

La marcada vocación del palacio Mancini como espacio artístico debió mermar considerablemente el papel de lugares de acogida de los artistas francófonos de las iglesias-hospitales a las que nos hemos referido. De hecho, con respecto a otros países como España, los artistas franceses debieron recurrir en menos ocasiones a sus iglesias nacionales para establecerse en la ciudad eterna. Ello no limitó en absoluto su importancia en la celebración de las fiestas vinculadas a Francia, de las que se convirtieron en importantes escenarios.

En el caso de quienes no eran pensionados de la Académie o personajes afines a ella, de quienes llegaron a la ciudad eterna por su cuenta y riesgo, fueron realmente muy pocos los que recibieron el apoyo de la institución académica francesa y pudieron alojarse en el palacio Mancini. Uno de ellos fue Jean Robert Ango (? - Roma, 1773), un artista aún bastante desconocido,

6. MONTÈGRE, G., *La Rome des français...*, pág. 217; Archives du Ministère Français des Affaires Étrangères, Nantes (AMAE), Roma - Saint-Siège, carton 176, dossier VIII, carta de d'Angivillier a Bernis del 16 de septiembre de 1774.

7. MANCINI, L., «La librería Bouchard e Gravier di Roma. Profilo storico-documentario», *La Bibliofilia*, CXV, 2013, págs. 293-310.

8. MONTÈGRE, G., *La Rome des français...*, págs. 157-166, 171-181. Gilles Montègre señala la continua injerencia de la librería de Bouchard y Gravier en los asuntos de la Académie de France. Es más, durante los años ochenta la librería se encargó del transporte de obras de arte y de trabajos de los pensionados de la Académie desde Roma a Francia gracias a la colaboración de un personaje apellidado Luchetti, residente en Civitavecchia, desde donde los mandaba a la ciudad de Marsella.

9. BONNARD, F., *Histoire du convent royal de la Trinité du Mont Pincio à Rome*. París: A. Picard, 1933; BRULEY, Y. (dir.), *La Trinité-des-Monts redécouverte. Art, foi et culture*. Roma: De Luca, 2002. El monasterio de Trinità dei Monti, fundado en 1495 por Carlos VIII, comenzó a recibir visitas a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII de muchos viajeros que llegaron a Roma y deseaban contemplar *El descendimiento* de Daniele da Volterra y que, posiblemente también, se sintieron atraídos por el clima intelectual que se había creado en este lugar.



3. Anónimo  
*Interior  
 de la librería  
 Bouchard  
 et Gravier  
 de Roma, c. 1770,*  
 óleo sobre tela,  
 125 x 180 cm.  
 Colección  
 privada.

que estaba en Roma en torno a 1760 aunque probablemente habría llegado en 1750.<sup>10</sup> Aunque no sabemos si vivía en el palacio Mancini, podemos afirmar que en 1765 comía en él junto a otros pensionados de la Académie. El resto de los artistas franceses permanecieron en Roma tan solo cuando gozaron de un apoyo relevante, tal y como sucede con Julien de Parme (Cavigliano, 1736 – París, 1779), protegido de Guillaume du Tillot (Bayona, 1711 – París, 1774) o cuando, en calidad de artistas consagrados, consiguieron abrirse un hueco en el panorama artístico de la ciudad. En estos casos, eligieron los domicilios que se encontraban en las parroquias más céntricas de Roma, especialmente en Sant'Andrea delle Fratte.

Asimismo, el hecho de que un artista francés no se encontrase vinculado a la Académie, y no estuviese, por tanto, obligado a rendir cuentas de su formación en Roma, debió de convertir a muchos de ellos, tal y como señala Montegre, en extraordinarios cicerones de la ciudad

10. ANANOF, A., «Fragonard et Ango, collaborateurs de Saint-Non», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1962, págs. 117-120; BOYER, S., «Quelques propositions autour de Jean-Robert Ango (? - après le 16 janvier 1773)», *Les cahiers d'histoire de l'art*, 6, 2008, págs. 88-103. Debieron de ser las grandes dotes de dibujante de Ango, además de su nacionalidad y la intercesión del abad Saint-Non (1759-1761), lo que propició que acompañase a Jean-Honoré Fragonard a Nápoles. En cualquier caso, cabría señalar que la implicación de la Académie en la estancia de Ango en Roma debió ser relativa ya que, como informa el pintor Julien de Parme en una carta que escribe a un pintor belga que conoció en el palacio Farnese, Ango sufrió en 1772 una apoplejía que le impidió practicar la pintura hasta tal punto que, en 1773, mendigaba por las calles de la ciudad. Este dato nos hace pensar que la Académie ayudó o dio cobijo a aquellos personajes que tenían cierta importancia o que eran recomendados por figuras de relevancia.

que orientaron a viajeros franceses. Estos últimos se alojaron en pensiones regentadas por compatriotas como la que abrió Charles Roland frente a la embajada española, en la plaza de Spagna, a la que llamó Ville de Londres.<sup>11</sup> De hecho, algunos franceses que viajaron a la ciudad eterna recurrieron a ellas, al menos en un primer momento, tal y como hizo François-de-Paule Latapie (Burdeos, 1739-1823), quien llegó a Roma el 24 de marzo de 1775 sin un lugar donde quedarse. Por mediación del cochero que le llevó hasta la ciudad eterna, también francés, entró en contacto con una *locanda* ubicada en la via della Croce, en las proximidades del palacio de Spagna, regentada por un personaje oriundo de Lorena que le proporcionó una habitación y la cena a buen precio. Esta no era la única *locanda* francesa que había en la via della Croce, ya que también allí se encontraba una especie de albergue en el que residió durante un tiempo Jean-Marie Roland de la Plattère (Thizy, Ródano-Alpes, 1734 – Bourg-Beaudoin, Normandía, 1793) durante su permanencia en la ciudad eterna en 1777.

## LOS ESPAÑOLES EN ROMA

En comparación con el caso francés, resulta más complejo explicar las modalidades de alojamiento de los artistas españoles, en su mayoría jóvenes en periodo de formación, posiblemente porque las circunstancias que rodearon a la concesión de las pensiones para ir Roma eran ostensiblemente más complejas que las que concernían a los artistas galos. De hecho, hasta la creación de la Real Academia de España en 1873, y pese a los infructuosos intentos del tutor de los pensionados, Francisco Preciado de la Vega (Sevilla, 1712 – Roma, 1789), de que los jóvenes españoles se alojasen todos juntos en la iglesia-hospital de San Giacomo degli Spagnoli,<sup>12</sup> no existió un espacio análogo al palacio Mancini que sirviese para acoger a quienes iban a Roma.

La búsqueda de los artistas españoles en los *stati delle anime* (estados de ánimas) resulta infructuosa en buena parte de los casos durante los primeros años de permanencia en Roma. Ello nos permite suponer que hubiesen podido recurrir a las iglesias-hospitales nacionales españolas, San Giacomo degli Spagnoli, en la parroquia de Sant'Eustachio, y Santa Maria di Monserrato degli Spagnoli, en la de Santa Caterina della Rota, para residir un breve tiempo, quizá menos de un año. Buen ejemplo de ello es Domingo Candau, quien solicitó una pensión extraordinaria a la Real Academia madrileña, tal y como se refleja en la junta ordinaria del 9 de septiembre de 1773, documentación en la que también se precisa que transcurrió buena parte

---

11. En los años cincuenta del siglo XVIII se constata la presencia en Roma de alrededor de doscientos treinta albergues u hoteles de los que la mayoría se encontraban en los *rioni* de Campo Marzo, Ponte, Colonna y Borgo. En realidad, la concentración más significativa de albergues se dividía entre la plaza del Popolo y la plaza de Spagna, puesto que era la parte de Roma que con mayor frecuencia transitaron los viajeros que llegaban a la ciudad eterna.

12. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (ARABASF), *Juntas ordinarias, generales y públicas*, 3/82, Junta ordinaria, 27 de julio de 1762. Ante la petición de Preciado de la Vega la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando responde de manera evasiva. Muchos años después, cuando Preciado de la Vega escribió su *Arcadia pictórica*, el sevillano vuelve a reivindicar la necesidad de crear un espacio común en el que poder controlar adecuadamente la formación de los jóvenes españoles (PRECIADO DE LA VEGA, F., *Arcadia pictórica en sueño: alegoría ó poema prosaico sobre la teoría y la práctica de la pintura*. Madrid: Antonio Sancha, 1789, págs. 199-200): «Con todo yo desearía, que se perfeccionasen tales disposiciones con establecer una casa ó Colegio, en que unidos, y separados con unas prudentes leyes viviesen juntos los Pensionados, gobernados por un prudente y habil director, que velase sobre su aplicación y costumbres, ya que facilmente los juvenes con la libertad, que separados logran, viciarse y descuidar en la carrera de la profesión, á que se dedican. Asi lo estableció el gran Luis decimo quarto Rey de Francia por medio de su ministro Colbert en Francia».

de su estancia en Roma en la iglesia-hospital de Santa Maria di Monserrato.<sup>13</sup> Incluso es posible suponer que el escultor Juan Adán (Tarazona, 1741 - Madrid, 1816) —algo que es válido también para su compañero Francisco de Goya (Zaragoza, 1746 - Burdeos, 1828) durante los dos años que este permaneció en Roma (1769-1771)— hubiese vivido en la iglesia-hospital aragonesa. Ello podría explicar la comisión de la escultura *Santa Isabel de Portugal* que el turiasonense concluyó en 1772, prueba de su relación con la fundación aragonesa.<sup>14</sup>

Una vez resuelta la llegada a Roma, muy probablemente gracias al apoyo de estas instituciones hospitalarias o de algunas estructuras conventuales, la mayor parte de los artistas españoles se irán aproximando a la zona de la plaza Barberini, en la parroquia de Santa Susanna. Allí residió prácticamente durante toda su vida Preciado de la Vega, a excepción de los primeros años en Roma durante los que se asentó en la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte en compañía de Felipe de Castro. De este modo, se podría decir que la parroquia de Santa Susanna, en la que no se constata una significativa densidad de artistas, se convirtió en uno de los espacios más españoles de la ciudad durante los años en que Preciado vivió allí. Estos se alojaron en casas que se encontraban muy cerca de la del sevillano, aunque en algunos casos también residieron, posiblemente por mediación de Preciado de la Vega, en conventos que se encontraban muy cerca de la plaza Barberini<sup>15</sup> (ilustración 4).

Vivir en la parroquia de Santa Susanna debió de ser una circunstancia particularmente importante para los escultores españoles en periodo de formación e incluso para su posterior inserción en el mercado artístico romano. Ello podría deberse a la presencia en ella de los talleres de dos de los escultores más sobresalientes del panorama artístico, Filippo della Valle (Florencia, 1698 - Roma, 1768) y Agostino Penna (Roma, 1735-1811). La ubicación de ambos en esta parroquia no deja de ser un tanto peculiar, ya que la mayoría de los escultores eligieron espacios que se encontraban en las inmediaciones del puerto de Ripetta, adonde llegaba el mármol. Buena prueba de la intensidad de los vínculos de algunos artistas españoles con Della Valle es que Juan Adán y Gabriel Durán se casaron en 1776 con dos de sus hijas, Violante y Petronilla, tal y como atestigua la documentación de la parroquia de Santa Susanna.<sup>16</sup>

Durante los últimos años de su pensión, quizá gracias a la obtención de comisiones artísticas o a la consolidación de amistades de cierta relevancia, fruto de una dilatada permanencia en Roma, varios artistas españoles abandonaron la parroquia de Santa Susanna para trasladarse a la de Sant'Andrea delle Fratte, en la que se aprecia una elevadísima concentración de pintores y escultores, algunos de ellos muy importantes en el panorama romano. En esta parroquia se produjo la convivencia de artistas procedentes de diferentes naciones y en ella se sitúa el palacio de Spagna, sede de la embajada, que debió de constituir una referencia fundamental para los españoles en Roma. Llegados a este punto, es necesario recordar que entre el

---

13. ARABSE, *Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas, 1770-1775*, sig. 3/83, junta ordinaria, 9 de septiembre de 1773.

14. GALLEGO, R., «Sobre las capitulaciones matrimoniales de Goya y la prisa por abandonar Roma», *Archivo Español de Arte*, 87, 346, 2014, págs. 109-118.

15. Preciado de la Vega mantuvo una importante amistad con Giovan Battista Ponfreni (Roma, 1715-1795), director de la fábrica pontificia de mosaicos, tal y como se advierte en una carta enviada por el sevillano en 1765. De esta se desprende que Ponfreni y Preciado se estimaban y que podrían haberse conocido en Roma durante su juventud llegando a mantener una intensa relación, ya que ambos vivieron en la plaza Barberini. Mientras que Preciado compartía su casa con su esposa Caterina Cherubini, Ponfreni vivía en el convento de los capuchinos, que se encontraba en la hoy denominada via Veneto y del que tan solo se conserva la iglesia, donde deseaba ser enterrado, tal y como se puede verificar en su testamento del 28 de enero de 1792 en el que hacen las veces de testigos siete frailes del convento, abierto el 21 de enero de 1795 ante Bernardino Nocchi (ASR, 30 *notai capitolini, ufficio* 12, Megliorucci). Incluso se podría sospechar que este convento hubiese sido en algún momento una solución de alojamiento para algunos artistas que estaban bajo la tutela de Preciado gracias a la intercesión de Ponfreni. De hecho, cuando el pintor Domingo Álvarez Enciso tuvo problemas con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando debido a su conducta, se le destinó al convento de San Basilio, en la parroquia de Santa Susanna, donde residió al menos durante el año 1761.

16. ASVR, *Santa Susanna, Licenze matrimoniali*, 4, 1761-1790; ASVR, *Santa Susanna, Liber matrimoniorum*, 3, 1774-1810.



4. Giovanni Battista Nolli *Nueva planta de Roma* (detalle), 1748, grabada por Giuseppe Vasi, Rocco Pozzi, Pietro Campana y Carlo Nolli según dibujos de Giovanni Battista Nolli, Giovanni Paolo Pannini y Stefano Pozzi, aguafuerte y buril sobre papel. Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.

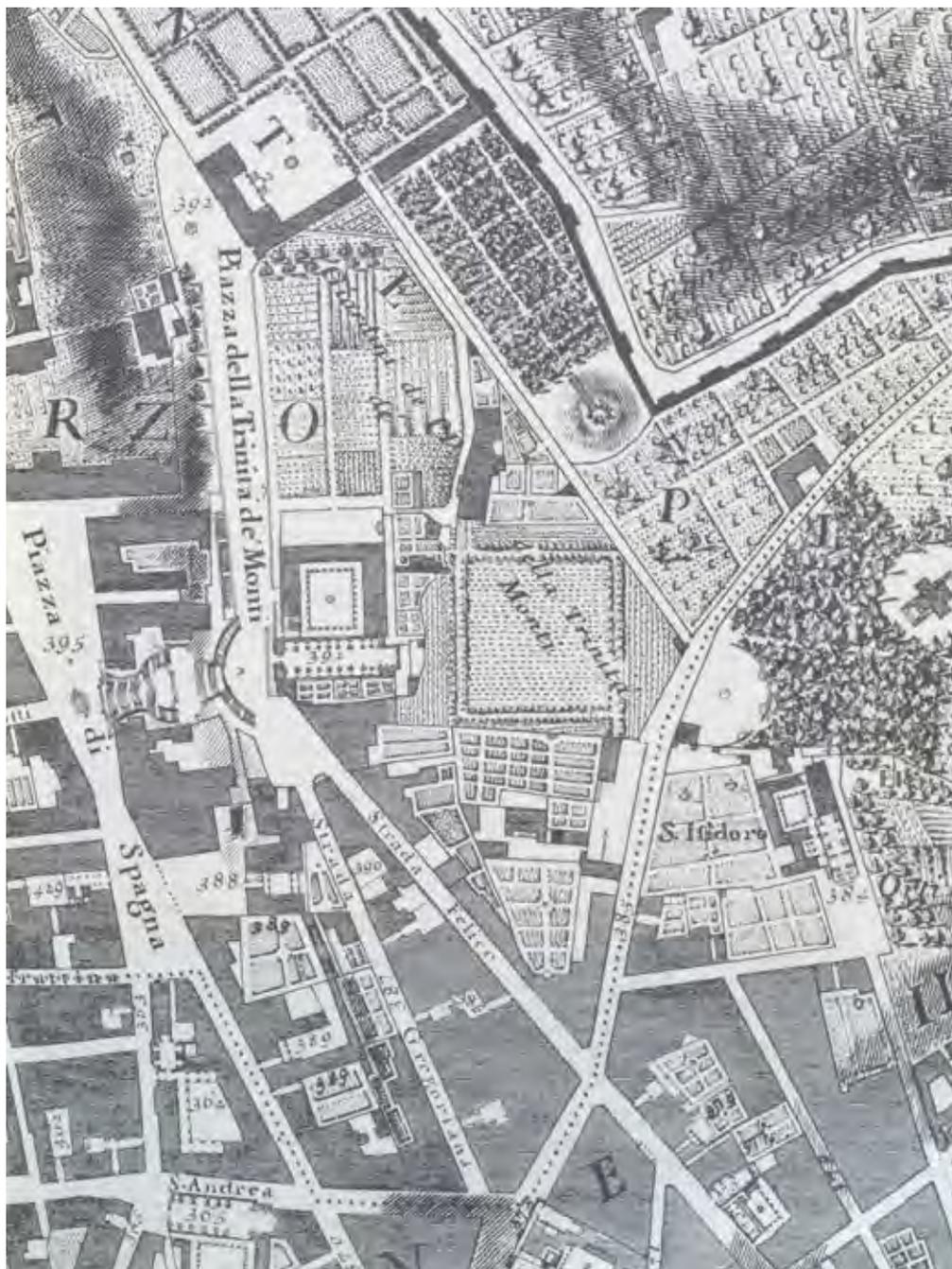
palacio de España y la iglesia de Trinità dei Monti, mandada construir por el monarca francés Carlos VIII para la orden de los mínimos de San Francisco de Paula, se encuentra la escalinata (1721-1723) que Francia encargó a Alessandro Specchi (Roma, 1668-1729). Se trata de una obra que conmemora la paz entre este país y España aunque, contemporáneamente, encarna las tensiones que aún existían entre ambas potencias y en torno a la cual, tanto Francia como España, celebraron sus fiestas con fastuosas máquinas (ilustración 5).

## ARTISTAS PROVENIENTES DEL NORTE DE EUROPA

Los artistas provenientes del norte de Europa, sin duda alguna la presencia más numerosa de entre los extranjeros que visitaron Roma, se podrían dividir en dos categorías que en raras ocasiones se llegarán a mezclar.<sup>17</sup> La primera de ellas estaría integrada por quienes conduje-

17. Para el estudio de los artistas británicos, además del estudio de los estados de ánimas, se ha consultado el texto de INGAMELLS, J., *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy: 1700-1800*. New Heaven - Londres: Yale University Press,

5. Giovanni Battista Nolli  
*Nueva planta de Roma*  
(detalle), 1748, grabada por Giuseppe Vasi, Rocco Pozzi, Pietro Campana y Carlo Nolli según dibujos de Giovanni Battista Nolli, Giovanni Paolo Pannini y Stefano Pozzi, aguafuerte y buril sobre papel. Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.



ron su estancia en Roma de manera libre e independiente, de espaldas a las instituciones oficiales, como un grupo bastante homogéneo aunque un tanto hermético que no manifestó interés por relacionarse con artistas que estaban adscritos a la órbita académica ni por entrar en el mercado artístico de la ciudad. El mejor representante de esta categoría de artistas provenientes del norte de Europa podría ser el suizo Johann Heinrich Füssli (Zúrich, 1741 - Putney Hill, Londres, 1825), en Roma entre 1770 y 1777, quien atrajo, entre otros, al escocés John Brown (Edimburgo, 1752 - Leith, 1787), en Italia desde 1769, al danés Nikolai Abraham Abildgaard

---

1997. Se trata de un extraordinario compendio de los artistas de esta nacionalidad en el que se sigue su trayectoria por Italia a partir del análisis de una amplia variedad de fuentes de información.

(Copenhague, 1743 – Frederiksdal, 1809), estable en la ciudad eterna entre 1772 y 1777, el sueco Johan Tobias Sergel (Estocolmo, 1740-1814), y el escocés Alexander Runciman (Edimburgo, 1736-1785), quien fue a Italia en 1769 y allí permaneció hasta 1772. Casi todos ellos, aunque de manera especial Füssli, se caracterizaron por su profunda formación literaria así como por su aproximación a la pintura manierista y por el redescubrimiento de Miguel Ángel. Además, se confrontaron con la escultura clásica no desde un punto de vista puramente formal o con una finalidad comercial o académica, sino que la analizaron en cuanto vehículo para la expresión de las inquietudes y las pasiones del ser humano. La mayoría de ellos no parecían interesados en adquirir obras de arte, quizá también porque no tenían unas condiciones económicas que se lo permitiesen.

Por otra parte, en Roma se dieron cita artistas, en su mayoría británicos, muchos de ellos de buena familia o muy bien relacionados, que se introdujeron con cierta facilidad en la élite cultural y artística romana, que participaron activamente en el mercado anticuario de la ciudad y que echaron raíces en Roma, ya que muchos de ellos permanecieron allí hasta el final de sus días.<sup>18</sup> Dentro de este grupo podríamos colocar, entre otros muchos, a Gavin Hamilton (Lanarkshire, 1723 – Roma, 1798), que llegó a Roma en torno a 1740, al escocés David Allan (Alloa, 1744-1796), en Roma entre 1764 y 1777, y a Joshua Reynolds (Plympton St. Maurice, 1723 – Londres, 1792), en Italia entre 1749 y 1752. Muchos de ellos adquirieron obras de arte, generalmente clásicas, que se llevaron a sus países de origen y que fueron de extraordinaria utilidad en el nacimiento y en el desarrollo de las academias de Bellas Artes; con esta aportación de yesos y piezas grecorromanas suplieron la enorme laguna de arte clásico que existía en tierras británicas. Además, muchos de ellos se hicieron retratar por Pompeo Batoni (Lucca, 1708 – Roma, 1787), especializado en este tipo de caros *souvenirs* del *Grand Tour*.

Los artistas que forman parte del primer grupo se establecieron, en buena parte de los casos, en la vía del Babuino o muy cerca de ella, eligiendo el área de esta calle que se divide entre la parroquia de Santa Maria del Popolo y la de Sant'Andrea delle Fratte. Uno de los primeros en hacerlo fue Füssli, asentado allí entre 1770 y 1776 y, probablemente, debieron ser las relaciones de amistad que fue entablando el suizo lo que motivó que muchos de los artistas que formaban parte de su órbita pasasen por esta parte de la ciudad. La mayoría de ellos realizaron el viaje a Roma por su cuenta y riesgo, sin apoyo económico alguno, por lo que las relaciones de amistad y la solidaridad de artistas pertenecientes a un mismo círculo y con análogos intereses debieron de tener una importancia fundamental (ilustración 6).

En el caso de aquellos artistas que formaron parte activa del mundo artístico, pero sobre todo del mercado anticuario de la ciudad eterna, se aprecia una clara tendencia a establecerse en la vía Felice, hoy vía Sistina, que desembocaba en la plaza Barberini, con una preferencia por los palacios Tomati, Nazzari y Zuccari, dentro de la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte. La razón podría ser su pertenencia a la alta sociedad, lo que significaba, esencialmente, una situación económica desahogada que les permitía pagar el alquiler de algunos de los edificios más importantes de Roma donde, asimismo, era más fácil entablar relaciones con los artistas más relevantes de la ciudad, lo que debió de incidir en la manera en que se desarrolló su estancia en Italia. Además, no deberíamos olvidar que en el palacio Tomati vivió Piranesi durante la mayor parte de su vida en Roma, un personaje clave en el mercado anticuario romano que habría enlazado a los ingleses con este mundo propiciando la adquisición de obras, especialmente de arte clásico, y no muy lejos de allí se encontraba el taller de Bartolomeo Cavacep-

---

18. Archivio di Stato di Roma, Roma (ASR), 30 *notai capitolini*, Sacchi, 17 de febrero de 1797. Una prueba del arraigo en Roma de una parte de los viajeros del norte de Europa la encontramos en el caso de Thomas Harwood (c. 1774 – Roma, 1798), de procedencia inglesa, quien, según se deduce de la documentación archivística, poseía una tienda en la vía della Croce en la que vendía *terraglie d'Inghilterra*, es decir, cerámica inglesa.

6. Giovanni Battista Nolli  
*Nueva planta de Roma*  
 (detalle), 1748,  
 grabada por  
 Giuseppe Vasi,  
 Rocco Pozzi,  
 Pietro Campana  
 y Carlo Nolli  
 según dibujos  
 de Giovanni  
 Battista Nolli,  
 Giovanni Paolo  
 Pannini y Stefano  
 Pozzi, aguafuerte  
 y buril sobre  
 papel. Istituto  
 Nazionale  
 per la Grafica,  
 Roma.



pi (Roma, 1716-1799), restaurador de obras clásicas y fuente vital para la adquisición de este tipo de piezas.

El Caffè degli Inglesi, en la plaza de Spagna, era por su estratégica posición un lugar en el que no solo se dieron cita los artistas de esta nacionalidad, sino que también pasaron por él artistas de otros países. Este espacio decorado por Piranesi, que ideó para él imágenes inspiradas en el antiguo Egipto, fue transitado de manera habitual por Francesco Ravai, más conocido

como el «*nano* Bajocco». El hecho de que fuese retratado por artistas de las más diversas procedencias, como por ejemplo Jean-Honoré Fragonard (Grasse, 1732 – París, 1806), Jean Grandjean (Ámsterdam, 1752 – Roma, 1781) y Nikolai Abraham Abildgaard, demuestra que el Caffè degli Inglesi fue uno de los espacios, además de las academias públicas y privadas, en que se habrían podido entablar relaciones trascendentales para el desarrollo de la estancia de los artistas en Roma o para su proceso de maduración artística.<sup>19</sup>

---

19. JANNATTONI, L., «... Il “Caffè Nuovo” lo “Scalinone” e il nano Bajocco», en PIETRANGELI, C.; LIVERANI, P., *Palazzo Ruspoli*. Roma: Editalia, 1992, págs. 351-382; VALVERDE, I., «Sublime heterodoxia: Henry Fusli y su círculo en Roma», en SUREDA, J. (coord.), *Goya e Italia*, cat. exp., 1 de junio - 15 de septiembre de 2008, Museo de Zaragoza, Zaragoza. Madrid: Turner - Fundación Goya en Aragón, 2008, págs. 157-169. Además de Francesco Ravai, existió después de él otro enano que también recibió la denominación de Bajocco, Giovanni Giganti. A diferencia del primero, el segundo se caracterizaba por sus vestiduras cuidadas mientras que Ravai, tal y como se puede advertir en los muchos retratos que de él se conservan, iba siempre vestido con andrajos.



# Nacionalismos en la pintura de Francisco de Goya

HELMUT C. JACOBS\*

## NACIONALISMOS EN LA PINTURA DE FRANCISCO DE GOYA

### RESUMEN

Se analizan las obras de Goya *El dos de mayo de 1808* y *El tres de mayo de 1808* en cuanto a la representación de nacionalismos e imágenes del enemigo. Se mostrará que a Goya no le interesaba la confrontación de las dos naciones, la francesa y la española. Por el contrario, evitó subversivamente la confrontación de dos enemigos en tiempo de guerra mediante ciertos mensajes ambiguos, con los cuales intentó producir dos obras de arte que deberían expresar de forma universal el anhelo de paz y el rechazo a la violencia y la guerra. La escena con los mamelucos en la primera pintura, una alusión a la Reconquista, da al tema una dimensión histórica. El segundo lienzo, con sus indicios religiosos, sirve a Goya como refutación de la imagen del enemigo en el contexto de la *leyenda negra*: aquí los españoles no son los conquistadores que aniquilan a las otras naciones, sino las víctimas. El análisis de la metáfora de la luz de la segunda pintura mostrará que los franceses ya no representan la Ilustración y la innovación, sino que el pueblo español acoge y desarrolla las ideas ilustradas porque está dispuesto a luchar por su autonomía y libertad, aun a costa de su propia existencia.

## NATIONALISMS IN THE PAINTING OF FRANCISCO DE GOYA

### ABSTRACT

This paper examines Goya's paintings *The Second of May 1808* and *The Third of May 1808* with regard to the representation of nationalism and images of the enemy. Goya had no interest in the confrontation between the French and Spanish nations, in fact, subversively, he evades this by creating certain ambiguous messages, and seeking to express with these two paintings a universal longing for peace and the rejection of violence and war. The scene with the Mamluks in the first painting refers to the *Reconquista*, thus giving the topic a historical dimension, whereas the second painting contains several religious references which Goya uses to disprove the image of the enemy represented by the Black Legend: here the Spanish are victims, not conquerors oppressing the other European nations. The light imagery of the second painting suggests that France no longer represents the Enlightenment and innovation, but that the realization of the corresponding ideals is now the task of the Spanish people, who are ready to fight for their legitimate claim to autonomy and liberty.

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación ACAF/ART IV «Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna» (HAR2015-66579-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

JACOBS, H.C., «Nacionalismos en la pintura de Francisco de Goya», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2017, págs. 55-75

PALABRAS CLAVE: *El dos de mayo de 1808*, *El tres de mayo de 1808*, nacionalismos, imágenes del enemigo, leyenda negra, metáfora de la luz en la Ilustración

KEYWORDS: *The Second of May 1808*, *The Third of May 1808*, nationalism, images of the enemy, Black Legend, light imagery of the Enlightenment

La investigación actual sobre la época de la Ilustración se focaliza cada vez más intensamente en los cambios históricos de la percepción cultural de las naciones y, en este contexto, es de particular interés también la historia de las relaciones culturales entre los países europeos y la Península ibérica, hasta ahora más bien tratada marginalmente. Así, en este trabajo se utilizarán los nuevos métodos de la imagología, es decir, la investigación de las imágenes, de los prejuicios o clichés que se forman en una determinada cultura ante otra cultura extranjera. Además, la formación de la identidad de una nación frente a otra puede ser analizada desde la perspectiva de la imagología particularmente cuando la construcción y representación de diferentes nacionalismos son el resultado de un enfrentamiento directo de dos naciones, por ejemplo, en el caso de confrontaciones bélicas. Desde este punto de vista metodológico y mediante conceptos imagológicos, se analizarán dos de las más célebres obras del arte español: *El dos de mayo de 1808* y *El tres de mayo de 1808*, de Francisco de Goya, en las cuales está representada la violenta confrontación entre los representantes de dos naciones, la española y la francesa.<sup>1</sup> Los dos lienzos se analizarán en relación con la escenificación y la representación de las nacionalidades, del poder y de la violencia. Ambas obras no solo son imágenes icónicas del arte de Goya sino que son, junto con los *Caprichos*, las que han provocado una mayor cantidad de interpretaciones, a menudo muy diferentes y también controvertidas, y han tenido un amplio impacto en los artistas posteriores de todas las disciplinas: en el campo de las artes visuales y el cine, así como en todos los géneros de la literatura (teatro, poemas efrásticos, novelas, ensayos, artículos periodísticos, etc.). Uno de los ejemplos más recientes de su recepción se encuentra en un fragmento de la autobiografía *Le lièvre de Patagonie. Mémoires* (París, 2009) de Claude Lanzmann (Bois-Colombes, 1925), periodista y director de cine francés, célebre por sus películas documentales *Pourquoi Israël* (1973) y *Shoah* (1985). Lanzmann inserta las pinturas en una larga serie de atrocidades de guerra que incluyen el holocausto.

En el proceso de producción de las imágenes del enemigo en el marco de un conflicto bélico entre dos naciones no es necesario que el otro sea de hecho o verdaderamente un enemigo. Hay que distinguir entre la ficción y la realidad. Pero en el caso de los franceses que ocu-

1. Sobre las dos obras véase LAFUENTE FERRARI, E., *Goya. El Dos de Mayo y Los fusilamientos*. Barcelona: Juventud, 1946; TÜNGEL, R., *Los fusilamientos del 3 de Mayo de Goya*. Madrid-Cuenca: Alianza - Cero Ocho, 1981; THOMAS, H., *Goya. El Tres de Mayo de 1808*. Barcelona - Buenos Aires - México: Grijalbo, 1980; BATICLE, J., «Les 2 et 3 mai 1808 à Madrid: Recherches sur les épisodes choisis par Goya», *Gazette des Beaux-Arts*, 116, 1462, 1990, págs. 185-200; NEUSCHÄFER, H.-J., «Goya und die Tragödie der spanischen Aufklärung. Die Bilder zum 2. und 3. Mai 1808», en FRANK, C.; HÄNSEL, S., *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung. Internationales Symposium der Carl Justi-Vereinigung und des Forschungszentrums Europäische Aufklärung. Potsdam, 19.-22. Februar 1998*. Fráncfort: Vervuert, 2002, págs. 451-458; ALÍA PLANA, J.M., *Dos días de mayo de 1808 en Madrid, pintados por Goya*. Madrid: Fundación Jorge Juan, 2004; MENA MARQUÉS, M.B.; MÜHLEMAURER, G.; GARRIDO PÉREZ, M.C.; GARCÍA-MÁIQUEZ, J.; MORA SÁNCHEZ, E.; QUINTANA CALAMITA, E.; QUINTANILLA GARRIDO, C., «Goya: el Dos y el Tres de mayo de 1808 en Madrid. Estudio y restauración», *Boletín del Museo del Prado*, 27, 45, 2009, págs. 129-149; MUÑOZ MOLINA, A., *El atrevimiento de mirar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, págs. 33-80; BLAS ORTEGA, M. DE, «Los cuadros de fusilamientos en el siglo XIX. Una discusión de intenciones», *Bellas Artes. Revista de Artes plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, 11, 2013, págs. 55-79; BUSCH, W., «Das Pathos der Sinnlosigkeit. Moderne Geschichtserfahrung in Francisco Goyas "Erschießung der Aufständischen"», en FLECKNER, U. (ed.), *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2014, págs. 221-234.

paron España en 1808, las cosas eran evidentes: estos eran verdaderos enemigos, eran percibidos como tales por los españoles y fueron combatidos enconadamente después del levantamiento de Madrid del 2 de mayo, en la larga y atroz Guerra de la Independencia. La imagen del enemigo que Goya concibió para sus dos obras suponía ponerse a sí mismo en relación con el enemigo. Goya se vio obligado a reflejar intensamente su posición frente a la nación francesa, que antes de la ocupación de su país no consideraba un país enemigo, sino, bien al contrario, la nación modélica de la Ilustración y de la Revolución francesa que, como tal, le inspiraba gran simpatía, aun sin haber sido un revolucionario político. Lo que le interesaba como ilustrado español eran las ideas y los valores de la Ilustración francesa. Para la concepción de los dos lienzos era necesario digerir y esclarecer la contradicción y la tensión entre el elevado modelo de la Ilustración y la realidad actual, bárbara y cruel.

Ante este dilema, se plantea la cuestión de cuál fue la estrategia que Goya adoptó para pintar las dos obras sin desdeñarse de sus convicciones y principios. Se mostrará que a Goya no le interesaba la confrontación de las dos naciones, la francesa y la española, como sucede en numerosos grabados y pinturas de otros artistas de la época sobre el levantamiento de los madrileños contra los franceses. De hecho, si se consideran las dos pinturas desde esta perspectiva, se pueden reconocer soluciones muy ingeniosas para evitar imágenes simplistas del enemigo mediante la producción de cierta ambivalencia y complejidad en el contenido y la estructura de los lienzos. La visualización o representación pictórica del enemigo intensifica la relación con este en una medida más grande y más estrecha que solamente el acto verbal de su designación e identificación como enemigo.<sup>2</sup> Independientemente de si se trata de un acto verbal o una representación pictórica, la imagen del enemigo influye en la percepción, reduciendo la complejidad y las opciones de considerar la posición del otro.<sup>3</sup> Así, la producción de una imagen del enemigo presupone normalmente la simplificación del otro. Para evitar el peligro de una simplificación tal, Goya elige la estrategia de generar complejidad, evitando cualquier toma de posición política, y, de esta manera, no elaboró las pinturas sobre el levantamiento del pueblo madrileño tomando partido por Fernando VII.<sup>4</sup> Por el contrario, Goya evitó subversivamente la representación de la confrontación de dos enemigos en tiempo de guerra mediante ciertas señales y ciertos mensajes ambiguos, con los cuales intentó producir dos obras de arte que deberían expresar de forma universal el anhelo de paz y el rechazo de la violencia y la guerra. Esto se evidencia en la composición de cada obra en sí, pero también en ciertas referencias que uno puede observar mediante la comparación entre las dos pinturas.

## LOS HECHOS HISTÓRICOS DEL 2 Y 3 DE MAYO DE 1808

En 1807 Napoleón Bonaparte (1769-1821) aprobó la acción militar estratégica de la posible ocupación de España con el pretexto de pasar por la Península ibérica con sus tropas para atacar Portugal —el aliado de su enemigo principal, Inglaterra—. Un requisito importante para el éxito de este proyecto fue la debilidad política de la casa real de los Borbones españoles. En contraste con Carlos III (1716-1788), un rey poderoso que gobernó desde 1759 hasta su muerte el 14 de diciembre de 1788, y bajo cuyo reinado las ideas y reformas ilustradas habían evolucionado

2. MÜNKLER, H., *Politische Bilder, Politik der Metaphern*. Fráncfort: Fischer, 1994, pág. 22.

3. *Ibidem*, pág. 34.

4. BARBÉ COQUELIN DE LISLE, G., «Goya et Napoléon», en DUFOUR, G. (ed.), *Les Espagnols et Napoléon. Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 13, 14, 15 octobre 1983*. Marsella: Jean Laffitte, 1984, pág. 178.

nado favorablemente en España, el sucesor, su hijo Carlos IV, no tenía, ni mucho menos, la formación del padre. Tampoco la influencia de su esposa María Luisa (1751-1819) resultó ser ventajosa, y los reyes delegaron el poder en su favorito, Manuel de Godoy (1767-1851), quien gestionó, de hecho, los asuntos del gobierno realizando una función comparable a la ejercida por los validos de los Habsburgo en el siglo XVII. Fernando (1784-1833), futuro sucesor al trono e hijo mayor de Carlos IV, fue mantenido deliberadamente alejado de todos los asuntos gubernamentales tanto por sus padres como por Godoy, con la consecuencia de que el príncipe de Asturias se convirtió con el tiempo en la figura dominante de la oposición contra Godoy y su política, pero también contra sus padres.<sup>5</sup> El 10 de diciembre de 1807, las primeras tropas francesas entraron en España y ocuparon de forma sistemática todo el país, aunque inicialmente esta ocupación no se percibió como tal. La Iglesia vio en Napoleón un pilar del catolicismo, los nobles esperaban preservar sus privilegios y su posición social, y los militares estaban deslumbrados por los éxitos militares de Napoleón.<sup>6</sup>

Como consecuencia del motín de Aranjuez, un levantamiento contra Godoy y los reyes, ocurrido el 17 de marzo de 1808 e iniciado por Fernando y sus partidarios entre la nobleza descontenta, Carlos IV fue forzado dos días más tarde a abdicar en favor de su hijo mayor.<sup>7</sup> Ya el 21 de marzo Carlos IV revocó su abdicación, lo que, sin embargo, no tuvo prácticamente consecuencias.<sup>8</sup> El 23 de marzo, el general Joachim Murat (1767-1815), gran duque de Berg y yerno de Napoleón, entró con sus tropas en Madrid con un aparatoso desfile militar.<sup>9</sup> La recepción de los madrileños fue amistosa puesto que consideraban a los franceses amigos y aliados y esperaban su apoyo contra Godoy y en favor de Fernando, que era muy popular en este momento. Cuando un día más tarde, el 24 de marzo, Fernando entró en la capital desde Aranjuez como nuevo rey de España, fue recibido con entusiasmo y celebrado por los madrileños.<sup>10</sup> Murat no reconoció a Fernando como nuevo rey, pero trató, sin embargo, a sus padres de manera muy cortés. En abril, Napoleón ordenó al destituido Carlos IV y a su familia trasladarse a Bayona y los mantuvo allí recluidos junto con Godoy. El rey Fernando VII viajó el 10 de abril desde Madrid a Burgos para acudir al encuentro acordado previamente con Napoleón con el fin de lograr que este reconociera su gobierno, pero llegado allí Fernando solo recibió una invitación del emperador francés para trasladarse a Francia. Desafortunadamente, Fernando se desplazó al país vecino; fue capturado y obligado a abdicar y Murat se alzó con el poder en España.

Ya a lo largo del mes de abril, la percepción de los madrileños respecto a los franceses había cambiado debido, fundamentalmente, a los numerosos incidentes y abusos más o menos violentos infligidos a los ciudadanos de la capital por los soldados franceses.<sup>11</sup> Ocasionalmente, también estos fueron violentamente atacados por los madrileños. Los franceses eran vistos, cada vez más, como invasores, creándose un clima general de desconfianza. El domingo 1 de mayo hubo claros indicios de cuán grandes eran las tensiones entre la población de la capital y las tropas de ocupación.<sup>12</sup> Por un lado, los franceses distribuyeron un panfleto en el que se ponía de manifiesto el deseo de sustituir la casa real de los Borbones por un rey de la familia de Napoleón.

---

5. MARTÍ GILBERT, F., *El Motín de Aranjuez*. Pamplona: Universidad de Navarra - Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972, págs. 26-33.

6. *Ibidem*, págs. 47-48. Sobre los diversos aspectos de la imagen de Napoleón en España, véase DUFOUR, G. (ed.), *Les Espagnols et Napoléon...*

7. Alcalá Galiano describe los acontecimientos del *Motín de Aranjuez* en sus *Memorias*, publicadas en 1886. ALCALÁ GALIANO, A., *Obras escogidas de D. Antonio Alcalá Galiano* [CAMPOS, J. (ed.)]. Madrid: Atlas, 1955, vol. 1, págs. 325-329.

8. MARTÍ GILBERT, F., *El Motín...*, págs. 218-232.

9. *Ibidem*, págs. 248-253. Véase el relato contemporáneo de José María Queipo de Llano: TORENO, CONDE DE, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* [CUETO, L.A. DE (ed.)]. Madrid: Atlas, 1953, págs. 26-27.

10. MARTÍ GILBERT, F., *El Motín...*, págs. 253-259.

11. *Ibidem*, págs. 63-86, 294-296 y 349-351.

12. ALÍA Y PLANA, J.M., «El primer lunes de mayo de 1808 en Madrid», *Madrid, el 2 de mayo de 1808. Viaje a un día en la historia de España*. Madrid: Capital Europea de Cultura, 1992, págs. 115-116.

Por el otro, una gran multitud se había congregado en la Puerta del Sol para insultar y abuchear a Murat, quien, cruzando la plaza, regresaba al mediodía con su comitiva de la misa dominical.<sup>13</sup>

En la mañana del 2 de mayo, hacia las ocho, ocurrió un incidente delante del Palacio Real.<sup>14</sup> Doña María Luisa Josefina, hija de Carlos y reina de Etruria, partió sin obstáculos con su hijo Carlos Luis en un coche mientras que un segundo vehículo esperaba aún delante del palacio. José Blas Molina Soriano,<sup>15</sup> maestro cerrajero de profesión y partidario de Fernando VII, dio la alerta al ver el segundo coche que esperaba: gritó que los franceses habían secuestrado al rey y que querían llevarse al infante Francisco de Paula (1794-1865). El infante, no obstante, salió al balcón de la residencia real ante la cual se hallaba la multitud enfurecida y, momentáneamente, logró apaciguarla. Un enviado de Murat —su ayudante de campo Auguste Le Lièvre de La Grange (1780-1726)— y sus compañeros fueron sometidos a un linchamiento, pero lograron escapar de un castigo mayor. La indignación de Murat provocó que ordenara disparar a la muchedumbre —lo que sucedió, efectivamente, hacia las diez de la mañana—, iniciándose la escalada decisiva del conflicto que desencadenó el violento levantamiento contra los franceses, que se extendió rápidamente desde el Palacio Real a diferentes lugares de la ciudad.

Los primeros enfrentamientos violentos con los soldados de infantería franceses, entre ellos un grupo de mamelucos situados en la Puerta del Sol, tuvieron lugar poco después de las once. En las calles, los soldados franceses eran, inicialmente, inferiores en número a la muchedumbre que arremetía contra ellos. A pesar de su rudimentario armamento —palos, cuchillos y escopetas—, los insurrectos madrileños atacaron a los jinetes mamelucos. Algunos intentaron llegar a las espaldas de los caballos, agrediendo por detrás a los jinetes, otros se agazaparon debajo de los animales para abalanzarse sobre ellos con sus puñales.

Dos oficiales españoles, Luis Daoíz y Torres (1787-1808)<sup>16</sup> y Pedro Velarde de Santiyán (1779-1808),<sup>17</sup> se hicieron cargo de la dirección de los insurrectos y defendieron el Parque de Artillería de Monte León arremetiendo contra los soldados franceses.<sup>18</sup> Murieron junto a muchos de sus soldados y, posteriormente, fueron venerados como héroes por su valiente resistencia contra los franceses.

Hacia las dos de la tarde, el levantamiento había sido aplastado por las tropas francesas con la mayor severidad.<sup>19</sup> En conjunto, la violenta lucha callejera se prolongó unas cinco horas y se cobró muchas víctimas civiles, entre ellas mujeres y numerosos niños y adolescentes.<sup>20</sup>

Como venganza por la muerte de los soldados franceses, Murat ordenó que se instituyeran tribunales militares para que juzgaran y castigaran inmediatamente a los ciudadanos de Madrid que hubieran sido capturados con armas de cualquier tipo. Además, publicó una orden del día en la que se especificaba que todos aquellos ciudadanos que estuvieran en posesión de armas deberían ser fusilados.<sup>21</sup> Las detenciones de los ciudadanos madrileños fueron percibidas, con

---

13. Sobre este incidente en la Puerta del Sol, véase TORENO, CONDE DE, *Historia del levantamiento...*, pág. 43. También José Mor de Fuentes (1762-1848) estaba en ese momento en la Puerta del Sol. ARTOLA, M. (ed.), *Memorias de tiempos de Fernando VII*. Madrid: Atlas, 1957, pág. 385.

14. Sobre el transcurso del levantamiento del 2 de mayo de 1808, véase PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J., *El dos de Mayo de 1808 en Madrid*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1908, págs. 372-416; MARTÍ GILBERT, F., *El Motín...*, págs. 386-395; ALÍA Y PLANA, J.M., «El primer lunes...», págs. 116-137; DEMANGE, C., *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*. Madrid: Marcial Pons - Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004; GARCÍA FUERTES, A., *Dos de Mayo de 1808. El grito de una nación*. Barcelona: Inédita, 2007.

15. En varias cartas Molina Soriano relata al rey Fernando VII su compromiso y sus actividades durante el levantamiento del 2 de mayo de 1808. MONTÓN, J.C., *La revolución armada del Dos de Mayo en Madrid*. Madrid: Istmo, 1983, págs. 90-91 y 226-239.

16. PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J., *El dos de Mayo...*, pág. 680, núm. 257.

17. *Ibidem*, pág. 690, núm. 361.

18. ALÍA Y PLANA, J.M., «El primer lunes...», págs. 122-130.

19. *Ibidem*, pág. 130.

20. PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J., *El dos de Mayo...*, págs. 385-386, n. 1.

21. Esta orden se publica en el *Diario de Madrid* del 4 de mayo y en la *Gazeta de Madrid* del 6 de mayo. ALÍA Y PLANA, J.M., «El primer lunes...», págs. 130-131.

razón, como actos arbitrarios, siendo valorados por los autores contemporáneos como una venganza furiosa de la potencia francesa usurpadora. Hay que tener en cuenta, además, que el aviso público se divulgó en un medio muy limitado, lo cual impidió a la población conocer su alcance. De hecho, fue detenido prácticamente cualquiera que tuviera un arma, sin haberse comprobado previamente su participación en el levantamiento. Estar en posesión de un cuchillo, algo muy frecuente en la época, se convirtió en motivo suficiente para proceder a la detención de su dueño.<sup>22</sup>

Las ejecuciones de los presos comenzaron hacia las tres de la tarde del 2 de mayo y continuaron hasta la madrugada del día siguiente en diferentes lugares: algunas en el Paseo del Prado, otras en los cuarteles de los franceses, en el Parque del Retiro y en la Montaña del Príncipe Pío. Con respecto a estas últimas, se conoce el número exacto de las víctimas. Las ejecuciones tuvieron lugar allí hacia las cuatro de la madrugada del 3 de mayo, antes del amanecer, disparándose, tres salvas en total.<sup>23</sup> Allí fueron ejecutadas 43 personas —de 19 de las cuales se conoce la identidad—,<sup>24</sup> que fueron elegidas a suerte del grupo de los presos.<sup>25</sup>

No solo la arbitrariedad de las acciones acometidas por los franceses después del levantamiento causó indignación en la población, sino que fue sobre todo el nuevo tipo de ejecución en masa por un pelotón de fusilamiento, algo que nunca habían experimentado los españoles. Como otra crueldad de los franceses percibieron los españoles la orden de Murat que prohibía a los familiares de las víctimas recoger y enterrar inmediatamente los restos mortales de los ejecutados. Solo unos días después, el 7 de mayo, se permitió recoger de las calles de Madrid a los caídos, los cuerpos de los cuales estaban, por lo general, apilados frente a las fachadas de los edificios. Mientras tanto, los franceses ya habían recogido a sus víctimas sin demora.<sup>26</sup> En el caso de los fusilados en la Montaña del Príncipe Pío, a los madrileños no se les permitió recoger los cadáveres de los fallecidos hasta una semana más tarde, el 12 de mayo.<sup>27</sup> Fueron enterrados en el cementerio de San Antonio de la Florida, cerca de la Montaña del Príncipe Pío.<sup>28</sup>

El levantamiento del 2 de mayo tuvo consecuencias de largo alcance: para Napoleón los amargos años de lucha incesante durante la Guerra de la Independencia resultaron ser el principio del fin de su poder y, para España, el interregno napoleónico fue un paso decisivo hacia la separación de las colonias de la metrópoli. A lo largo del siglo XIX, cada vez más países declararon su independencia de España.

## LA ACTITUD AMBIVALENTE DE GOYA HACIA FRANCIA

La relación entre Francia y España cambió absolutamente a lo largo del siglo XVIII y a comienzos del siglo XIX. Desde el gobierno del primer Borbón español, Felipe V —después de la Guerra de Sucesión al inicio del siglo XVIII—, Francia se convirtió en un referente para la política española y, desde mediados de siglo, con la *Encyclopédie* y los escritos de los *philosophe*, también en un modelo literario, filosófico y cultural para los ilustrados españoles. Inicialmente se mantuvo casi a ciegas el modelo francés, sin embargo, a partir de los años ochenta del siglo XVIII,

22. *Ibidem*, págs. 131-132.

23. MONTÓN, J.C., *La revolución...*, pág. 137.

24. PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J., *El dos de Mayo...*, págs. 447-448; MONTÓN, J.C., *La revolución...*, pág. 176.

25. *Ibidem*, pág. 137.

26. *Ibidem*, pág. 141.

27. *Idem*; ALÍA Y PLANA, J.M., «El primer lunes...», pág. 132.

28. MONTÓN, J.C., *La revolución...*, págs. 13 y 175-182; APARISI LAPORTA, L.M., «Cementerio del Tres de Mayo», *Revista Madrid Histórico*, 9, 2007, págs. 35-42.

aumentó tanto la visión crítica con respecto a Francia como la consciente introspección hacia la propia tradición española —muchos de los autores españoles se distanciaron de Francia, y del movimiento de la Ilustración francesa, como reacción a la imagen negativa y deformada de España que ofrecían los ilustrados franceses—.<sup>29</sup> Entre los intelectuales españoles de entonces tuvo una repercusión muy negativa el debate que se generó a raíz del artículo sobre España de la *Encyclopédie méthodique* de 1782, escrito por Nicolas Masson de Morvilliers (1740-1789). Así, por ejemplo, Juan Sempere y Guarinos (1754-1830), en el segundo volumen de su *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, de 1785, manifestó su distanciamiento respecto a Francia, que tanto para él, como antes, en la primera mitad del siglo, para Ignacio de Luzán (1702-1754) se consideraba modelo del *buen gusto*.<sup>30</sup> Por lo demás, el desarrollo de la Ilustración en España se vio frenado debido a ciertas medidas en la política exterior e interior que se tomaron por miedo a las consecuencias y la influencia negativa de la Revolución francesa de 1789. Sobre todo entre 1793, año en que fueron guillotinado los reyes franceses, y la caída de Napoleón, la galofobia española fue muy acusada.<sup>31</sup> El rechazo de la Revolución francesa se propagó con intensidad en la prensa española de la época.<sup>32</sup> Así, los españoles atribuyeron a los franceses características como la frivolidad, la ligereza y la inconstancia, cuyas raíces reconocieron en el abandono del catolicismo y la anulación de toda afiliación religiosa.<sup>33</sup> Tanto el artículo de Masson de Morvilliers, en el que opinaba que España no contribuyó en absoluto a la cultura europea, como la Revolución francesa causaron, pues, una fuerte galofobia.<sup>34</sup> Finalmente, la invasión francesa por parte de las tropas napoleónicas, el levantamiento de los madrileños el 2 de mayo de 1808 y la Guerra de la Independencia terminaron abruptamente con todos los intentos de reforma y movimientos ilustrados en España.

Como artista convencido de las ideas de la Ilustración, Goya era principalmente francófilo. Francia había sido para él un modelo, según el cual se orientó durante mucho tiempo; y consideró muy positivamente los ideales de libertad e igualdad derivados de la Revolución francesa. Un indicio relevante que señala su proximidad al modelo francés se advierte en el sombrero de copa que Goya luce en su autorretrato del *Capricho 1* (1799). En él, Goya no se presenta como artista sino como ciudadano de su época: sin un solo atributo relativo a su gremio, vestido con ropa de calle y sombrero de copa. Sin embargo, en 1799 el sombrero de copa no era solo un modo extraordinariamente moderno de cubrirse la cabeza —con el que Goya dejaba patente su conciencia de la moda—, sino, sobre todo, una expresión de su pensamiento liberal o incluso subversivo-revolucionario.<sup>35</sup> El sombrero de copa derivó del de los puritanos o cuáqueros en Inglaterra a finales del siglo XVIII; a partir de ahí empezó a causar furor en Estados Unidos, desde donde fue reimportado a Europa como símbolo de las ideas liberales. Por lo tanto, y desde el punto de vista de sus contemporáneos, el sombrero de copa que aparece en el

29. FLOECK, W., «Das Spanienbild der französischen Aufklärer und die spanische Ilustración», *Iberoromania*, 13, 1981, págs. 70-71.

30. SEMPERE Y GUARINOS, J., *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*. Madrid: Gredos, 1969 [1785], vol. 2, pág. XII.

31. CARNERO, G., «La utilización del mito antinapoleónico en el primer romanticismo conservador español», en *La Invasión Napoleónica. Economía, Cultura i Societat*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1981, pág. 150.

32. AYMES, J.-R., «L'Espagne et le refus de la Révolution 1789-1785. Les thèmes de la campagne d'opinion», en VOVELLE, M. (ed.), *L'image de la Révolution Française. Communications présentées lors du Congrès Mondial pour le Bicentenaire de la Révolution. Sorbonne, Paris, 6-12 juillet 1989*. París-Oxford-Nueva York-Pekín-Fráncfort-Sidney-Tokio: Pergamon Press, 1990, vol. 1, págs. 660-667; VARELA, J., «Le peuple inconstant: l'opinion espagnole face à la France (1789-1808)», en VOVELLE, M., *L'image de la Révolution Française...*, págs. 668-685.

33. LAFARGA, F., «Regicidio y galofobia. Imágenes hispánicas de Luis XVI y María Antonieta», en SANTA, Á.; GINÉ, M.; PARRA, M., *1793, Naixement d'un Nou Món a l'Ombra de la República*. Lérida: Universitat de Lleida, 1995, págs. 509-520.

34. JÜTTNER, S., «Die Gallophobie in Spanien – Stimulus für die Positivierung des Deutschlandbildes in der Presse des aufgeklärten Absolutismus?», en HÄSELER, J.; MEIER, A., *Gallophobie im 18. Jahrhundert*. Berlín: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, págs. 195-219.

35. Sobre la historia del sombrero de copa, véase TIMIDIOR, O., *Der Hut und seine Geschichte. Eine kulturgeschichtliche Monographie*. Viena-Leipzig: A. Hartleben's, 1914, págs. 58-66.

autorretrato del *Capricho* 1 es, por una parte, una expresión de las convicciones burguesas liberales de Goya, y, por la otra, un atributo revolucionario, la manifestación de una voluntad extraordinariamente provocativa.<sup>36</sup>

Para Goya, la brutal ocupación de su país por las tropas napoleónicas en 1808 significó una desilusión tremendamente dolorosa. Respecto a la actitud francófila, que desde el siglo XIX se denomina *afrancesamiento*, es muy importante distinguir, metodológicamente, un *afrancesamiento cultural y filosófico* de un *afrancesamiento político*, que incluso se puede referir a la situación política diaria. Lo uno no implica necesariamente lo otro, sino que la incompatibilidad entre los pensamientos idealistas de la Ilustración francesa y la política real de Francia, cuyas consecuencias se pudieron sentir concretamente en la vida cotidiana de los españoles de la época, constituyó un enfrentamiento abismal que para muchos ilustrados españoles desembocó en un conflicto interior insalvable que se intensificó sobre todo entre 1808 y 1814.

Aun antes del regreso de Fernando VII, que fue reconocido como rey legítimo de España en el Congreso de Viena, Goya se esforzó —con éxito— para obtener la licencia oficial que le permitiera pintar unas obras sobre el tema del levantamiento de Madrid de 1808. Así lo expresó en una carta del 24 de febrero de 1814, dirigida al entonces gobierno provisional. El 14 de marzo siguiente Juan Álvarez Guerra (1770-1845) dio al secretario del Despacho de Hacienda la orden de proporcionar a Goya la financiación necesaria para la realización de las pinturas.<sup>37</sup> Goya había cooperado con los representantes del gobierno francés —había trabajado para ellos como retratista—. Como afrancesado se encontraba en una situación precaria de la que, obviamente, quería liberarse con el encargo, ya que como pintor de Corte estaba subordinado al nuevo rey. En cuanto a su posición política, Goya profesó con los temas representados en *El dos de mayo de 1808* y de *El tres de mayo de 1808* no solo su patriotismo, sino también su lealtad a la casa real de los Borbones. Esta era la función protectora individual del encargo, con el que Goya quería encomendarse, como patriota leal, al nuevo gobierno de la Restauración y al rey Fernando VII.

Como artista que había servido a los respectivos representantes de gobiernos adversos, Goya no solo estaba inmerso en un conflicto político, sino que también se encontró ante un dilema artístico. Tenía que resolver cómo podía conciliar su mentalidad de ilustrado con el tema, elegido más o menos voluntariamente, del patriotismo español y de la representación del enemigo francés.

## LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA EN LOS «DESASTRES DE LA GUERRA» DE GOYA

Durante la Guerra de la Independencia Goya reaccionó sensiblemente ante los acontecimientos bélicos y sus amargas consecuencias; el pintor buscó y desarrolló nuevas formas de representar estas experiencias traumáticas y las atrocidades de la realidad a través de la expresión artística en la serie de grabados de los *Desastres de la Guerra*, que empezó probablemente en 1810. Sin que las personas pudiesen ser identificadas, todos los grabados tienen una relación directa con los acontecimientos contemporáneos de la Guerra de la Independencia.<sup>38</sup> De una manera implacable, Goya representa los horrores de la guerra ejemplificándolos en una serie de seres anó-

36. Esa misma ambivalencia se observa también en el *Capricho* 30, en el que una figura de sonrisa maliciosa aparece representada con sombrero de copa.

37. GOYA, F. DE, *Diplomatario* [CANELLAS LÓPEZ, Á. (ed.)]. Zaragoza: Librería General, 1981, págs. 485-486, núm. CXXIV.

38. DUFOUR, G., *Goya durante la Guerra de la Independencia*. Madrid: Cátedra, 2008.



1. Francisco de Goya  
*Desastres de la Guerra 2*,  
 c. 1810-1814,  
 grabado,  
 24,8 × 34,1 cm.  
 Museo Nacional  
 del Prado,  
 Madrid.

animos, especialmente las víctimas de la población civil; representa violaciones, torturas, amenazas y homicidios ejecutados por los soldados franceses, pero también la venganza atroz y sin piedad de los españoles contra sus adversarios. La publicación de estos grabados durante la vida de Goya era casi impensable; por este motivo fue posteriormente, no antes de 1863, cuando la Academia de San Fernando de Madrid publicó la serie.

En cierto modo, algunos de los *Desastres de la Guerra* se corresponden con una preparación artística de las obras posteriores de *El dos de mayo de 1808* y *El tres de mayo de 1808*. Sobre todo existen similitudes tanto en la estructura como en el contenido entre los dos lienzos y algunos de los *Desastres de la Guerra*: el *Desastres de la Guerra 2* («Con razón o sin ella») muestra a dos hombres con gestos desesperados inmediatamente antes de ser fusilados por varios soldados franceses (ilustración 1).

En el *Desastres de la Guerra 26* («No se puede mirar») se representa un grupo de mujeres y hombres en la misma situación, con los cañones de los fusiles apuntados hacia ellos, desde el margen derecho del grabado (ilustración 2). También el *Desastres de la Guerra 15* («Y no hay remedio») es una escena de fusilamiento en la que las víctimas, atadas a palos, son ejecutadas por soldados franceses; a la derecha en primer plano yace un hombre asesinado (ilustración 3).

El fusilamiento de un hombre atado a un árbol, ejecutado por dos soldados, lo muestra el *Desastres de la Guerra 38* («Bárbaros»), y el *Desastres de la Guerra 22* («Tanto y más») presenta el resultado de las ejecuciones: un montón de cadáveres (ilustraciones 4 y 5).

Aunque Goya muestra el sufrimiento de las mujeres y los hombres como consecuencia de la guerra, esto no está representado en forma de propaganda ideológica, sino que la serie de los *Desastres de la Guerra* está caracterizada por su tratamiento no ideológico de amigos y enemigos. En muchos grabados de los *Desastres de la Guerra* está representada la muerte. En la mayoría de los casos Goya no muestra hechos heroicos, sino los acontecimientos atroces sucedidos al margen mediante seres individuales, ejemplificando, así, el sufrimiento en situaciones extremas concretas.

2. Francisco de Goya  
*Desastres de la Guerra* 26,  
c. 1810-1814,  
grabado,  
24,8 × 34,1 cm.  
Museo Nacional del Prado,  
Madrid.



3. Francisco de Goya  
*Desastres de la Guerra* 15,  
c. 1810-1814,  
grabado,  
24,8 × 34,1 cm.  
Museo Nacional del Prado,  
Madrid.





4. Francisco de Goya  
*Desastres de la Guerra* 38,  
c. 1810-1814,  
grabado,  
24,8 × 34,1 cm.  
Museo Nacional  
del Prado,  
Madrid.



5. Francisco de Goya  
*Desastres de la Guerra* 22,  
c. 1810-1814,  
grabado,  
24,8 × 34,1 cm.  
Museo Nacional  
del Prado,  
Madrid.

La Guerra de la Independencia se escenifica como el permanente martirio del hombre. Su sufrimiento es universal e independiente de la pertenencia a uno de los bandos en contienda o a una nación, y Goya lo muestra en ambos lados, también en los soldados franceses que son brutalmente maltratados, combatidos y masacrados por mujeres y hombres españoles. Los *Desastres de la Guerra* son el primer paradigma, insuperado en su intensidad, de la represen-

tación pictórica de la particularización de la guerra moderna en la que los individuos —o los grupos alrededor de un caudillo— saquean y violan.<sup>39</sup> Los actos de guerra son ya tan difusos y carentes de toda moralidad que se puede hablar de una asimetría de la guerra y definir las acciones de la guerra como conflictos violentos asimétricos.<sup>40</sup>

## ÉCFRISIS DE «EL DOS DE MAYO DE 1808» Y «EL TRES DE MAYO DE 1808»

A diferencia de los *Desastres de la Guerra*, que permanecieron como obras privadas y no publicadas en vida del artista, *El dos de mayo de 1808* y *El 3 de mayo de 1808* eran obras representativas de gran formato, destinadas al público (ilustración 6).

En *El dos de mayo* se presenta la acción de combate feroz en la Puerta del Sol. Se muestra la instantánea de una lucha desordenada, confusa y tumultuosa: una tropa de jinetes franceses y mamelucos, estos últimos vestidos a la moda oriental, con turbantes y pantalones bombachos rojos y armados con cimitarras y puñales. Los ciudadanos de Madrid, que arremeten con decisión y furia contra ellos, van solo armados con dagas y cuchillos y, a pesar de este insuficiente armamento, parecen tener ventaja sobre sus adversarios. Los soldados franceses y los mamelucos están huyendo ante los asaltantes españoles. Yacen muertos y heridos en el suelo.

A primera vista se trata de una escena de combate completamente arbitraria, que no parece estar dispuesta y escenificada de ninguna manera ventajosa, sin embargo fue exactamente planeada, organizada y cuidadosamente ejecutada. Las características innovadoras de la pintura son evidentes, comparándola con escenas de batallas tradicionales de la época. El espectador se enfrenta inmediatamente con la escena brutal, sin la posibilidad de escapar de esta impresión instantánea o de tomar una perspectiva distanciada, desde la cual, tradicionalmente, puede obtener una visión de conjunto sobre toda la batalla desde una posición elevada. Más bien al contrario, es una perspectiva *de profundis*, desde la cual el espectador —tanto si le gusta como si no— se ve involucrado en la acción del combate que está en pleno apogeo. En un realismo implacable, la escena muestra un episodio de guerra brutal en el que los enemigos anónimos, cuerpo a cuerpo, luchan a ultranza. No existe ningún centro en la pintura, como en los cuadros de batalla tradicionales en los que un señor de la guerra ordena a sus tropas (ilustración 7).

En *El tres de mayo de 1808* está representada la trágica fase final del levantamiento: los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío durante la madrugada del 3 de mayo, los cuales ya habían costado la vida a un primer grupo de presos españoles. No solo se representa un momento significativo para las siguientes víctimas, sino que es el peor momento posible: el justamente posterior a la orden de disparar e inmediatamente anterior a su ejecución, por lo que los condenados a muerte presencian el último momento de su vida justo antes de morir.

La figura central de la mitad izquierda es el hombre de la camisa blanca. Extendiendo sus brazos un instante antes de ser ejecutado por el pelotón de fusilamiento, no ve ninguna posibilidad de salvar su vida. El clérigo con la tonsura encorvado hacia delante mira al suelo y cruza las manos en oración. El hombre por encima de él mira desfavorido en la dirección del pelotón de fusilamiento, pero no lo focaliza con los ojos muy abiertos, sino que mira por encima de él; el hombre situado justo detrás aprieta los puños y los pone sobre las sienes, mientras que otro hombre en el fondo se tapa los ojos con las manos.

39. MÜNKLER, H., *Die neuen Kriege*. Reinbek: Rowohlt, 2003.

40. JANZING, G., «Bildstrategien asymmetrischer Gewaltkonflikte», *Kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 33, 2005, págs. 21-35 (pág. 24).



En el primer plano, delante del grupo de los hombres, yacen los recién fusilados, de cuyos cuerpos emana la sangre; claramente visible es el tiro en la cabeza del muerto, yacente en primer plano y circundado de un charco de sangre que brota de su cuerpo, quien extiende los brazos como si previamente hubiera tenido la misma actitud del hombre en pie de la camisa blanca. A la derecha, detrás de este, se encuentra un grupo de detenidos que serán los próximos en ser ejecutados. El primero de la cola se lleva las manos a la cara con el fin de escapar a la visión de la ejecución. El hombre a su izquierda, con una gorra o capucha sobre la cabeza, cierra la boca con sus manos, presumiblemente para reprimir un grito. Entre los dos hombres hay otro, vestido de blanco y con un sombrero del mismo color. Desde la perspectiva del espectador, los cañones de los fusiles esconden sus cejas.

El pelotón de fusilamiento, en contraste con el desorden caótico de las víctimas, está formado por ocho hombres que se muestran de perfil por detrás, de modo que sus caras no son visibles. Las manos con las que ejecutan la orden de disparar tampoco son visibles, con la excepción de la mano izquierda del soldado más adelantado.

La gran linterna colocada frente al pelotón de fusilamiento proyecta toda la luminosidad; la luz impacta sobre las víctimas, por lo que estas reciben la iluminación óptima, como un objetivo que no puede escapar a los soldados.

6. Francisco de Goya  
*El 2 de mayo de 1808*, 1814,  
óleo sobre lienzo,  
268,5 × 347,5 cm.  
Museo Nacional del Prado,  
Madrid.



7. Francisco de Goya  
*El 3 de mayo de 1808*, 1814,  
 óleo sobre lienzo,  
 268 × 347 cm.  
 Museo Nacional del Prado,  
 Madrid.

#### EL «DOS DE MAYO DE 1808» Y «EL TRES DE MAYO DE 1808»: ANÁLISIS COMPARADO

*El dos de mayo de 1808* y *El tres de mayo de 1808* se corresponden, esencialmente, con los acontecimientos históricos que ambas obras representan. Goya se informó debidamente de los combates y los fusilamientos posteriores, aun cuando probablemente no fue un testigo ocular de aquellos acontecimientos.<sup>41</sup> Pese a ello, pudo obtener el testimonio de testigos directos: entre los insurgentes heridos cerca de la Puerta del Sol se hallaba el también pintor León Ortega y Villa, discípulo de Goya, de dieciocho años.<sup>42</sup>

Comparando las dos obras, ambas muestran vencedores y vencidos, pero en diferentes distribuciones de roles: en el primer lienzo se ve la derrota de los franceses y la victoria momen-

41. La leyenda, según la cual Goya vivía cerca de la Puerta del Sol y presencié las peleas como testigo ocular, fue refutada por DEMERSON, G., «Goya, en 1808, no vivía en la Puerta del Sol», *Archivo Español de Arte*, 30, 119, 1957, págs. 177-185.

42. PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J., *El dos de Mayo...*, págs. 655 y 707; ALÍA Y PLANA, J.M., «El primer lunes...», pág. 120; GLENDINNING, N., «Representaciones de la guerra de la Independencia: *El dos de mayo* y *Los fusilamientos*», en *Goya*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002, pág. 275.

tánea de los españoles. Los soldados franceses y los mamelucos están evidentemente en peligro e intentan huir ante la embestida de los madrileños. En el segundo lienzo está representada la victoria de los franceses y su venganza. En *El dos de mayo*, Goya muestra un momento del levantamiento; en *El tres de mayo* las consecuencias para los españoles. Los acontecimientos representados en la primera pintura suceden en la ciudad, los de la segunda fuera de ella; los unos durante el día, los otros por la noche.

En cuanto a la elección de las armas, hay una diferencia fundamental entre los dos lienzos. En el primero los combatientes luchan cuerpo a cuerpo, armados de forma individual. Los mamelucos pelean con arma blanca, con cimitarras, que emplean contra los ciudadanos; estos se dirigen contra sus enemigos con armas cortantes y cuchillos. En este sentido, la obra se corresponde con la tradición de las pinturas de batallas en las que los combatientes individuales luchan los unos contra los otros, aunque estén agrupados.<sup>43</sup>

En el segundo lienzo, Goya reúne las modernas armas de fuego portátiles, las bayonetas, en el pelotón de fusilamiento. En él, la individualidad y responsabilidad de cada sujeto queda suspendida y se disuelve en la del grupo, puesto que el sujeto individual se convierte en una parte integral de una masa uniforme y anónima. A través de la elección de las armas Goya muestra dos tipos y fases de la guerra diferentes, la tradicional y la completamente nueva. Así, mientras que la espada individualiza al combatiente, el fusil en el pelotón lo anonimiza. El fusil es el arma de las masas, resultante de un perfeccionamiento técnico-racional.<sup>44</sup> Los soldados franceses representados en *El tres de mayo* son así privados de su individualidad y responsabilidad, son deshumanizados y transformados en una máquina de matar eficiente e implacable.

#### LA REPRESENTACIÓN DE LOS MAMELUCOS EN «EL DOS DE MAYO DE 1808»: UNA ALUSIÓN A LA RECONQUISTA

Un rasgo particular de *El dos de mayo de 1808* son los mamelucos, una aristocracia militar sujeta a sus sultanes en Egipto y Siria,<sup>45</sup> que fueron vencidos por Napoleón el 21 de julio de 1798 en la batalla de las Pirámides. En 1801 los mamelucos, que llegaron a Francia junto con el ejército del Oriente de Egipto, eran un contingente autónomo de 240 mercenarios dentro de las tropas francesas napoleónicas. Entraron en Madrid en 1808 como miembros de la Guardia de Honor de Murat, y el 2 de mayo, 150 de ellos se hallaban en la capital de España.<sup>46</sup>

El hecho de que Goya no represente solamente soldados franceses en *El dos de mayo de 1808*, sino un grupo de mamelucos, fue el resultado de una decisión deliberada. Al elegir la presencia de los mamelucos Goya evitó una confrontación directa entre los españoles y los franceses, asignando a estos últimos una posición marginada en la pintura. Que Goya enfrente a los ciudadanos madrileños directamente con enemigos orientales —como representantes de Francia— puede interpretarse como una alusión a la Reconquista. La identificación de los mamelucos con los moros se corresponde con la propaganda política de la época y en muchos documentos contemporáneos son denominados «moros».

43. MÜNKLER, H., *Politische Bilder...*, págs. 64-79.

44. *Ibidem*, págs. 73 y 75.

45. AYALON, D., *Le phénomène mamelouk dans l'orient islamique*. París: Presses Universitaires de France, 1996; HAARMANN, U., «V. Der arabische Osten im späten Mittelalter 1250-1517», en HALM, H., *Geschichte der arabischen Welt*. Múnich: C.H. Beck, 2001, págs. 217-263.

46. ALÍA Y PLANA, J.M., «El primer lunes...», pág. 109.

Así, Goya intentó desencadenar en *El dos de mayo de 1808* reacciones reflejas y mecanismos de defensa de la Reconquista muy arraigados en España y transmitidos durante siglos de generación en generación, insinuando, de esta forma, una segunda invasión musulmana.<sup>47</sup>

## UNA VÍCTIMA ESPAÑOLA EN «EL DOS DE MAYO DE 1808» Y SU INTERPRETACIÓN

El soldado muerto con la garganta seccionada a la izquierda del primer plano de *El dos de mayo*, en una postura retorcida y con los brazos extendidos hacia delante, no es un soldado francés, sino español, vestido con el uniforme de los Granaderos de Marina.<sup>48</sup> En realidad, de esta división —de guardia el 1 de mayo de 1808 en el Gobierno Militar, situado en la Casa de Correos— solo tres soldados participaron en los combates y fueron heridos, pero ninguno de ellos murió. Por tanto, Goya transformó la realidad con la intención de producir un efecto más complejo: en el momento de la superioridad de los españoles sobre los mamelucos no solo muestra a estos como vencedores temporales, sino que también presenta, al mismo tiempo, a la víctima del combate, superando así la simplicidad de la oposición entre vencedores y vencidos, entre amigos y enemigos, porque la muerte acecha a todos los hombres, sin diferenciar el bando al que pertenezcan. Esto abre posibilidades interpretativas reveladoras respecto a la puesta en escena de las nacionalidades: los españoles están representados en *El dos de mayo* no solo como los vencedores, superiores en cierto momento del combate, sino también, como en *El tres de mayo*, como víctimas. La victoria y la derrota están por lo tanto representadas relativamente porque son absolutamente casuales. Debido a esta casualidad también su importancia se relativiza. Goya subraya este mensaje infringiendo en varios aspectos las convenciones y reglas de composición académicas tradicionales: no existe el héroe victorioso e idealizado que normalmente constituye y domina el centro de la batalla. Tampoco existe una jerarquía estricta de los representados. Evidentemente, los amigos y los enemigos son tratados por igual. Es un momento arbitrario de la batalla, elegido al azar, no un punto culminante o un momento de cambio. Se trata de un episodio, de una instantánea entre muchas. En la representación simultánea de la victoria y la derrota destaca Goya sus consecuencias: la violencia, las lesiones, las heridas, el dolor y la muerte violenta, es decir, todas las consecuencias inexorables de la guerra para los seres humanos, independientemente de si se trata de una victoria o de una derrota o de si se trata de amigos o enemigos.

## LA CONNOTACIÓN RELIGIOSA DE LOS ESPAÑOLES EN «EL TRES DE MAYO DE 1808»

*El tres de mayo de 1808* contiene varias referencias religiosas y teológicas. Los edificios en el fondo del lienzo representan la Iglesia. El monje con la tonsura es un servidor de esta institución. Puede, incluso, identificarse, ya que solo un sacerdote fue fusilado el 3 de mayo de 1808

---

47. NEUSCHÄFER, H.-J., «Goya und die Tragödie...», pág. 454.

48. ALÍA Y PLANA, J.M., «El primer lunes...», pág. 120; GLENDINNING, N., «Representaciones...», págs. 274-275.

en Madrid.<sup>49</sup> Fue el presbítero Francisco Gallego Dávila, capellán del Real Monasterio de la Encarnación, quien fue presentado a Murat y le dijo que estaba dispuesto a morir.<sup>50</sup>

En la esquina izquierda del lienzo, una vaga sombra podría corresponder al contorno abocetado del cuerpo de una mujer. A primera vista podría ser la sombra del grupo de los hombres que van a ser ejecutados, pero cabe la posibilidad de que sea la forma insinuada de la Virgen María sosteniendo el cuerpo muerto de Jesucristo, lo que se correspondería a la representación de una *Pietà*. En este caso sería, también, una referencia a la iconografía cristiana.<sup>51</sup> No obstante, la forma de la sombra es ambigua y su identidad no puede desentrañarse. Esto se pone claramente de manifiesto en la primera reproducción de la pintura. Publicada en 1867 en París —erróneamente bajo el título *Le Deux Mai*— en el libro *Goya* de Charles Yriarte,<sup>52</sup> el dibujo lo hizo Étienne-Gabriel Bocourt (1821-1905), quien copió el lienzo de Goya el 12 de agosto de 1866, según el registro de copiantes del Museo del Prado.<sup>53</sup> En esta primera reproducción se puede ver la silueta de una mujer, ataviada con un abrigo de cuello ancho que se lleva la mano izquierda a la cabeza. Delante de ella se acucilla un hombre con bigote que dirige su mirada hacia los cadáveres tendidos en el suelo (ilustración 8).

Inequívocamente, sin embargo, la figura central de *El tres de mayo de 1808*, el hombre de pie con los brazos extendidos, representa a la Iglesia, a la que se refieren los colores blanco y amarillo de su ropa: el blanco y el amarillo son los colores heráldicos de la Iglesia católica y del Papa.<sup>54</sup> Además, el hombre, cuyo destino es la muerte, asume la postura de un Cristo crucificado, como si su cuerpo hubiera sido fijado a una cruz invisible. No solo por su actitud simboliza la figura de Cristo: ambas manos están perforadas, por lo que tienen los estigmas del Crucificado. Equiparando el que sufre injustamente con Cristo, Goya seculariza el símbolo cristiano y lo convierte en un símbolo del dolor eterno.

Por tanto, como resultado de esta múltiple codificación, los españoles, víctimas del pelotón de fusilamiento francés, pueden ser identificados como representantes del cristianismo. Dado que no hay ningún comentario de Goya al respecto, solo el contexto de la época relativo a la mentalidad de los contemporáneos podría aclarar la motivación y las razones de tal codificación cristiana. Una vez más, la intención de Goya hubiera podido ser la de abolir una imagen del enemigo, en este caso aquella que las naciones europeas crearon con relación a los españoles: es decir, la *leyenda negra*. La intención de Goya se corresponde, pues, con el programa de la Ilustración, que consistía en liberar al mundo de todos los prejuicios. La *leyenda negra*, como una arraigada imagen del enemigo, dominó en los siglos XVI y XVII la visión negativa de España en los países europeos.<sup>55</sup> En la época de la Ilustración la *leyenda negra* se concretizó, en el ambiente de los ilustrados franceses, en la acusación del atraso de España en comparación

49. ALÍA Y PLANA, J.M., «El primer lunes...», pág. 130.

50. PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J., *El dos de Mayo...*, pág. 667, núm. 121; LAFUENTE FERRARI, E., *Goya...*, pág. 47, n. 7.

51. NORDSTRÖM, F., *Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya*. Estocolmo-Gotemburgo-Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1962, pág. 180; THOMAS, H., *Goya...*, pág. 17.

52. YRIARTE, C., *Goya. Sa biographie. Les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre, avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*. París: Henri Plon, 1867, ilustración entre las págs. 86 y 87.

53. WILSON BAREAU, J., «Manet and Spain», en TINTEROW, G.; LACAMBRE, G.; ROLDÁN, D.L.; WILSON-BAREAU, J., *Manet/ Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, cat. exp., 4 de marzo - 29 de junio de 2003, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. New Haven - Londres: Yale University Press, 2003, págs. 244-245, 249 y 245, fig. 9.76.

54. Sobre el blanco y el amarillo como colores de la Iglesia, véase ERDMANN, C., «Das Wappen und die Fahne der römischen Kirche», *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 22, 1930-1931, pág. 250; TRAEGER, J., *Goya. Die Kunst der Freiheit*. Múnich: C.H. Beck, 2000, pág. 139.

55. El concepto *leyenda negra* para denominar esta imagen del enemigo fue acuñado en 1913 por Julián Juderías. POLLMANN, J., «Eine natürliche Feindschaft: Ursprung und Funktion der schwarzen Legende über Spanien in den Niederlanden, 1560-1581», en BOSBACH, F., *Feindbilder. Die Darstellung des Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit*. Weimar-Colina: Böhlau, 1992, pág. 73. Sobre la *leyenda negra* en general, véase HÖNSCH, U., *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum Hesperischen Zaubergarten*. Tubinga: Max Niemeyer, 2000, págs. 9-29.



8. Étienne-Gabriel Bocourt  
*Le Deux Mai*,  
 dibujo,  
 en Charles  
 Yriarte, Goya.  
*Sa biographie.*  
*Les fresques,*  
*les toiles, les*  
*tapisseries,*  
*les eaux-fortes*  
*et le catalogue*  
*de l'œuvre,*  
*avec cinquante*  
*planches inédites*  
*d'après les copies*  
*de Tabar, Bocourt*  
*et Ch. Yriarte,*  
 París: Henri  
 Plon, 1867,  
 págs. 86 y 87.

con los otros países europeos, lo que a menudo desembocó en la equiparación de España con África.<sup>56</sup>

La imagen del enemigo implícita en la *leyenda negra* negaba a los españoles que pudieran considerarse cristianos.<sup>57</sup> Una de las principales acusaciones residía en el comportamiento no cristiano que tuvieron en relación con los indígenas en las colonias americanas, actitud que les equiparó a los paganos.<sup>58</sup> Los difusores de la *leyenda negra* buscaron sus estrategias de justificación en la historia de la Península ibérica, considerando el origen racial de los españoles como una mezcla de antiguos cristianos, moros y judíos, lo que dio como resultado un pueblo de carácter híbrido, aspecto que explicaba el abandono de la comunidad religiosa, a diferencia de otras naciones cristianas de Europa.<sup>59</sup> Según esta construcción ideológica, se generó una imagen de enemistad casi natural de los españoles respecto a los otros países cristianos de Europa, y así la guerra contra los españoles fue utilizada casi como una guerra de religión cristiana o una cruzada en territorio europeo.<sup>60</sup>

56. TSCHILSCHKE, C. VON, «Spanien als Afrika Europas. Zur Konjunktur einer Denkfigur im 18. Jahrhundert», en JÜTTNER, S.; STEINKAMP, V., *Die Konstituierung eines Kultur- und Kommunikationsraumes. Europa im Wandel der Medienlandschaft des 18. Jahrhunderts*. Fráncfort-Berlín-Berna-Bruselas-Nueva York-Oxford-Viena: Peter Lang, 2008, págs. 209-229.

57. Sobre la imagen del enemigo en la *leyenda negra*, véase POLLMANN, J., «Eine natürliche Feindschaft...»; MÜNKLER, H., *Politische Bilder...*, págs. 29-30.

58. Sobre el estereotipo del enemigo como adversario de Dios, véase KEEN, S., *Gesichter des Bösen*. Über die Entstehung unserer Feindbilder. Múnich: Wilhelm Heyne, 1993, págs. 24-32.

59. POLLMANN, J., «Eine natürliche Feindschaft...», pág. 74; MÜNKLER, H., *Politische Bilder...*, págs. 29-30.

60. POLLMANN, J., «Eine natürliche Feindschaft...», págs. 80, 83 y 86-90.

Goya refuta en *El tres de mayo de 1808* la imagen del enemigo divulgada en la *leyenda negra*: en el lienzo los españoles no son los conquistadores que dominan y hacen desaparecer las otras naciones europeas, sino las víctimas de los otros. No son los incrédulos contra los cuales luchan los cristianos, sino que ellos mismos son los cristianos que son combatidos por los incrédulos.

En este contexto hay que destacar el efecto y la función de la tez morena y la fisonomía morisca del hombre con los brazos extendidos en *El tres de mayo*. Así, este hombre del pueblo no solo tiene la función de simbolizar a Cristo; debido a su similitud con un morisco, Goya modifica los roles en el segundo lienzo en comparación con el primero: en *El dos de mayo* son los moros los enemigos de los españoles, pero en *El tres de mayo* los españoles están, debido a la convivencia y la mezcla de las razas, representados por un morisco. De este modo, Goya intenta destruir o, más aún, superar, el antagonismo hacia el otro como enemigo, porque uno tiene características del otro en sí mismo. En consecuencia, se deroga la distinción entre lo propio y lo ajeno, y por lo tanto la distinción entre amigo y enemigo. La aparición de un hombre y su fisonomía no pueden ser un criterio para distinguir entre amigos y enemigos: la imagen del enemigo se destruye, porque lo esencial es el ser humano, el respeto al otro. En el primer lienzo los moros son los agresores, pero en el segundo ellos son las víctimas, si se considera al hombre con los brazos extendidos como un morisco.

#### LA METÁFORA DE LA LUZ EN «EL TRES DE MAYO DE 1808» Y EN LA ILUSTRACIÓN

Como fuente de luz, la lámpara en *El tres de mayo de 1808* ocupa una posición central en la estructura de la pintura. La luz no representa la emanación de Dios, como la señal tradicional de su transfiguración, sino que tiene la función, completamente secularizada, de posibilitar al pelotón de fusilamiento la tarea de matar.<sup>61</sup> La puesta en escena de la violencia requiere la modulación de la iluminación, en el sentido de focalizar la luz hacia las víctimas, exactamente en la medida en que permita a los ejecutores verlos; pero el ejercicio de la violencia requiere también la oscuridad que rodea el acto violento, hacia el cual la luz se focaliza. Metafóricamente, solo cierta cantidad de luz hace visible la violencia que se realiza, sin embargo, queda en secreto y rodeada de oscuridad. La violencia evita y necesita la luz. El claroscuro no está equilibrado, sino que el oscuro ejerce un papel predominante como expresión del oscurantismo de los ejecutores. La luz no solo sirve para ilustrar la violencia y la oscuridad, también proporciona la protección necesaria para que sus autores puedan ejercer la violencia libremente y de forma anónima. El escuadrón de la muerte de los soldados franceses se muestra como una especie de máquina ejecutoria de la muerte, totalmente deshumanizada, anónima, uniformada, orientada a un solo objetivo: la realización incondicional del mando de la ejecución.

En cuanto a los colores, el de la linterna se corresponde al de la ropa del hombre central, con su camisa blanca y los pantalones amarillos, y asimismo, debido a las condiciones de luz, ambas partes están relacionadas entre sí: la linterna ilumina al hombre con los brazos extendidos. En el siglo XVIII, la luz y su significado metafórico fueron, también en España, relacionados con las ideas de la Ilustración, lo que demuestra que la denominación *Siglo de las luces* se corresponde con los términos *Aufklärung*, *Siècle des Lumières*, *Enlightenment* o *Iluminismo*, uti-

---

61. LICHT, F. Goya. *Die Geburt der Moderne*. Múnich: Hirmer, 2001, pág. 168.

lizados en otros países europeos.<sup>62</sup> El mundo opuesto a la Ilustración se representa con lo oscuro, y Goya dedica atención a esta oscuridad en su pintura, presentándola. No rechaza lo oscuro, sino que intenta evocarlo y conjurarlo en sus imágenes.<sup>63</sup> Así, el contraste entre la luz y la oscuridad puede ser entendido metafóricamente como el contraste entre la razón vinculada a la luz y la cara oscura de los sentidos, de las pasiones o de la superstición.<sup>64</sup>

En este contexto hay que destacar, en *El tres de mayo de 1808*, el blanco reluciente de la camisa del hombre central y el de la linterna: el uso del blanco puro es una innovación sin precedentes en relación con la tradición académica en la pintura de la época. El uso del blanco puro —sin mezclar con otro color, lo que supondría un sombreado o al menos cierta matización del blanco— representa, absolutamente, la destrucción de un tabú.

Respecto al diseño y a la estructuración, *El tres de mayo* se rige de acuerdo con las reglas académicas, al menos a primera vista. Por este motivo, y como demuestra la historia de la recepción de la obra, esta ha sido considerada superior en comparación con *El dos de mayo*. No obstante, en cuanto al uso de los colores, Goya quebranta sin contemplaciones, como se ha dicho, todas las convenciones, desobedeciendo los usos del claroscuro académico y emancipándose del valor tradicional de los colores —porque como tales utiliza también el blanco y el negro puros—. <sup>65</sup> La tendencia hacia la abstracción e independencia del color se muestra también en el color casi monocromo de la roca desnuda en *El tres de mayo*.

Goya rompe, con la utilización del blanco puro y brillante —en la linterna y en la camisa—, no solamente cualquier convención artística, sino que pinta al español de una forma totalmente nueva, con el gesto del Cristo crucificado, en oposición al pelotón de fusilamiento de los franceses, que representó de un modo tradicional. El contraste entre lo antiguo —los franceses— y lo nuevo o moderno —los españoles— es evidente. Goya invierte la repartición de la luz en *El tres de mayo* y consigue de esta manera otra asignación de las dos naciones —francesa y española— ante el movimiento de la Ilustración, que no se corresponde con la tradicional: iluminados son los españoles, no los franceses; estos están en la oscuridad, son los oscurantistas. Con la inversión de la asignación de la luz, como representación pictórica y metafórica de la Ilustración, Goya reacciona al *mundo al revés* de la situación política contemporánea.

Desde este punto de vista los franceses —artífices de la Ilustración y de la Revolución francesa— traicionaron sus propios principios e ideas; y dispararon a los españoles, quienes les habían considerado su modelo. Pero en esto radica también la esperanza de la Ilustración: los españoles la adoptan, asumen sus ideas y valores, le dan continuidad y la desarrollan, mientras que los franceses, con su política de opresión, la abandonan y la delatan. Así, son los españoles y no los franceses los que representan la innovación. El conflicto irreconciliable entre los ideales y la descorazonadora realidad se representa mediante la repartición y la metáfora de la luz en *El tres de mayo*. Goya otorga al pueblo español la verdad como resultado esencial de la Ilustración, de sus ideales y metas. Un pueblo que ahora representa sus legítimas pretensiones de autonomía y libertad dispuesto y decidido, como está, a luchar por ellas, incluso a costa de su propia existencia.

Ciertamente Goya utiliza también, en ambos lienzos, ciertos estereotipos, por ejemplo el del enemigo como agresor en *El dos de mayo* o el del enemigo sin rostro y anónimo, en *El tres de mayo*.<sup>66</sup> Pero lo decisivo es que modifica subversivamente estos estereotipos, relativizándolos y desvalorizándolos de tal manera que obliga al espectador a reflexionar sobre su justificación.

---

62. Sobre el concepto de la luz y su significado metafórico en el siglo XVIII, véase ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*. Madrid: Aguirre, 1992, págs. 167-210.

63. STAROBINSKI, J., 1789. *Die Embleme der Vernunft* [KITTNER, F.A. (ed.)]. Múnich: Wilhelm Fink, 1988, pág. 102.

64. *Ibidem*, págs. 102-103.

65. PRATER, A., «Goyas Schwarz. Eine Skizze», en ZAUNSCHIRM, T., *Die Farben Schwarz*. Viena - Nueva York: Springer, 1999, págs. 70-71.

66. Sobre estos estereotipos, véase KEEN, S., *Gesichter des Bösen...*, págs. 15-23.

La estrategia de paz de Goya funciona indirecta, pero completamente, a efectos de los ilustrados franceses, poniendo de relieve en sus dos obras las constantes universales del sufrimiento humano y las consecuencias dolorosas de su política, y la deshumanización y desindividualización en la maquinaria de muerte del pelotón de fusilamiento. Así, Goya, no solamente documenta en *El dos de mayo* y *El tres de mayo* escenas singulares de determinados momentos históricos, sino que ambos lienzos son representaciones artísticas de situaciones extremas de una universalidad atemporal, sublimadas de tal manera que poseen un valor simbólico eterno. Goya sublimó las imágenes del enemigo dando cuerpo en sus pinturas a un monumento exhortatorio de validez universal y atemporal por la paz, y contra la violencia y la guerra. Con esto, ciertamente, no consiguió ganar el favor de Fernando VII y, durante décadas, los dos lienzos fueron olvidados. La posteridad los estima de otra manera que el rey al que fueron destinados.



# La construcción identitaria española en el Segundo Imperio y las exposiciones universales de 1855 y 1867

SERGIO FUENTES MILÀ

LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA ESPAÑOLA EN EL SEGUNDO IMPERIO  
Y LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DE 1855 Y 1867

## RESUMEN

Este trabajo se centra en el análisis de la imagen oficial de España en el marco de las exposiciones universales organizadas por el Segundo Imperio francés (1855 y 1867). Las tensiones entre el *visage* deseado desde la corte napoleónica y la sociedad parisina de una España pintoresca, gitana y árabe frente al perfil oficial que ofrece el Estado, es una de las problemáticas más complejas en relación con las cuestiones identitarias y de representatividad nacional a través del arte del mundo contemporáneo. El análisis de las representaciones nacionales de 1855 y 1867 a través de los objetos artísticos expuestos y otros casos complementarios (pintura y arquitectura básicamente) aporta una comprensión más precisa de la imagen de España en la segunda mitad del siglo XIX y de su construcción identitaria. El perfil de una España popular y castiza en 1855 se contraponen al de una España imperial y triunfal en la muestra de 1867, generando discursos recurrentes que se alternarán en los diferentes certámenes internacionales de la segunda mitad del siglo XIX.

SPANISH IDENTITARY CONSTRUCTION DURING THE SECOND EMPIRE  
AND THE UNIVERSAL EXHIBITIONS OF 1855 AND 1867

## ABSTRACT

This paper considers an analysis of the official image of Spain within the context of the Universal Exhibitions organized by the Second French Empire (those of 1855 and 1867). The tension that arose between the notion of Spain desired by the Napoleonic court and Parisian society—picturesque, gypsyish, Arabic—and the official profile promoted by the Spanish state, is one of the most complex issues relating to identity and national representation through art of the contemporary world. An analysis of the national representations displayed through art at the 1855 and 1867 exhibitions and other complementary cases (mainly painting and architecture), provides a clearer picture of the image of Spain in the second half of the nineteenth century and her identitary construction. The characterization of a popular and *castiza* Spain in 1855 contrasted heavily with the triumphant, imperial Spain of 1867, generating recurring discourses that would appear alternately at the various international exhibitions of the second half of the nineteenth century.

FUENTES MILÀ, S., «La construcción identitaria española en el Segundo Imperio y las exposiciones universales de 1855 y 1867», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2017, págs. 77-87

PALABRAS CLAVE: Exposición Universal 1855, Exposición Universal 1867, identidad nacional, Segundo Imperio, España isabelina

KEYWORDS: Universal Exhibition 1855, Universal Exhibition 1867, national identity, Second Empire / Elizabethan Spain

El presente trabajo sintetiza algunas de las ideas ya analizadas en otros estudios,<sup>1</sup> además de servir de punto de partida para la ampliación de la problemática en torno a la representatividad de España en las exposiciones universales organizadas por el Segundo Imperio francés (1855 y 1867). La limitación del marco cronológico y político responde al hecho de que fueron los primeros actos internacionales de este tipo que tuvieron sede en París y que, además, no pueden comprenderse sin el respaldo de la corte imperial napoleónica. Precisamente, las relaciones del núcleo de poder bonapartista con las instituciones españolas encargadas de ocuparse de la sección nacional de sendas muestras definieron la fisonomía representativa del Estado con el fin de fijar el lugar que este debía ocupar en la jerarquía internacional. La subordinación de España a los dictados estéticos e ideológicos de Francia refuerza que la nación, mediante el arte, adoptara una imagen exótica donde el tópico del torero, la flamenca y el bandolero se erigió como la principal seña diferenciadora. No obstante, en el segundo certamen, la España isabelina optó por consolidar y reforzar fórmulas más tradicionales donde se otorgaba el protagonismo al pasado imperial de los siglos xv y xvi para, de este modo, reclamar el rol de potencia histórica. Seleccionaremos algunos de los instrumentos que sirvieron para fijar ambos *visages* de lo español, además de apreciar la efectividad que estos tuvieron sobre el público coetáneo y en la red de relaciones de poder.

Como punto de partida, cabe señalar que las relaciones entre Francia y España durante el Segundo Imperio eran verdaderamente fructíferas. Los vínculos colaborativos entre Napoleón III e Isabel II fueron un aspecto que debe tenerse en cuenta aquí tanto a nivel institucional como personal (la participación de España en la empresa francesa de México es un ejemplo). En la figura de la emperatriz Eugenia de Montijo, de ascendencia española, íntima de la reina y estrechamente relacionada con los aristócratas españoles, radica una importancia capital para comprender el éxito de lo español en una corte tan sofisticada como la francesa. A todo ello, la tradición de los viajeros románticos de finales del siglo xviii y primera mitad del xix servía de base para construir desde la Francia imperial una imagen de España parcial, mágica e imaginada, basada en lo que seducía al público galo, esto es, el exotismo andaluz casi árabe y los tipos hispánicos (flamenca, torero y bandolero, entre otros) como personificaciones ajenas a los procesos de modernización europea. Aunque ligeramente anterior al contexto imperial, un ejemplo de esta confluencia entre la tradición romántica y la corte napoleónica es, sin duda, Prosper de Mérimée y su gusto por lo español encarnado en obras coloristas como *Carmen* (1845), además de poderosas familias españolas que en el núcleo parisino cercano a la emperatriz se encargaban de consolidar estas directrices diferenciadoras y limitadoras sobre la representatividad de España. Ciertamente, *Carmen* cristalizó la imagen del *rêve espagnol* por

1. Parte de la base de esta investigación es el resultado de diversos estudios realizados por Nuria Peist y Sergio Fuentes Milà de la Universidad de Barcelona; FUENTES MILÀ, S.; PEIST, N., «Supremacía y subordinación del arte español en las exposiciones universales de París e Internacional de Buenos Aires (1855-1910)», en ALSINA GALOFRÉ, E.; BELTRÁN CATALÁN, C. (eds.), *El reverso de la Historia del Arte: exposiciones, comercio y coleccionismo en los siglos (1850-1950)*. Gijón: Trea, 2015, págs. 141-157.

parte del público francés.<sup>2</sup> El círculo de poder napoleónico servía de filtro y difundía esta imagen de lo español a un público mucho más general (también la imagen de otros países), concretando un imaginario colectivo donde España se erigía como una marca de lo africano en Europa y era consumida como un espectáculo curioso y mero divertimento a partir de los rasgos diferenciales mencionados.

La construcción del perfil que debía tener cada una de las naciones dentro del orden internacional era un claro ejercicio de imposición política. Precisamente en ese marco de identidades construidas y, en ocasiones, hiperbolizadas en detrimento de la realidad, es donde hallamos el fenómeno de las primeras exposiciones universales del siglo XIX, verdadero instrumento de reunión armónica pero a la vez de diferenciación y jerarquización de naciones. Tras el gran éxito cosechado en la primera muestra (Londres, 1851), Napoleón III consideró que organizar un acontecimiento de estas características sería el escenario perfecto para consolidar el recientemente instaurado Segundo Imperio y demostrar al mundo su prestigio, así como su carácter pacificador. De hecho, esta primera exposición debía ser una fiesta de naciones al servicio de la construcción del régimen francés erigido como *L'Empire de la Paix*, según la denominación del propio emperador.

Ligado a dicha idea recuperamos también el concepto de *vision planétaire* propio del bonapartismo del tercer Napoleón y extraído del *Mémorial de Sainte-Hélène*. El principal objetivo era que Francia recuperase el lugar de privilegio dentro del panorama internacional. En su texto *Des idées napoléoniennes*, Napoleón III insiste: «*l'idée napoléonienne n'est point une idée de guerre mais une idée sociale, industrielle, commerciale, humanitaire*».<sup>3</sup> A partir de la organización de actos internacionales como las exposiciones universales, la superioridad de Francia se consolidaba en todos los campos, permitiendo ilustrar el rol de *Grande Nation* del siglo XIX, soberana del resto de los pueblos y responsable máxima de todas las producciones del ser humano.<sup>4</sup> Además, la Exposición servía para remarcar la importancia de la «marca Francia» y su superioridad dentro de la disciplina industrial y también la artística. El año 1855 fue escogido para el primer acto, conmemorando los cuarenta años de paz tras Waterloo. Una década después, en 1867, Napoleón III organizó una muestra mucho más espectacular y completa en la capital, en este caso para ilustrar la consolidación de su proyecto político, aunque sin saber que tres años después la guerra con Prusia lo destronaría.

## LA REAFIRMACIÓN DEL TÓPICO ESPAÑOL EN LA SECCIÓN DE PINTURA DE 1855

Debemos advertir, como indica Peist, que las obras de arte, y sobre todo la pintura, cumplían dos funciones complementarias y correlativas en el tiempo en la segunda mitad del siglo XIX dentro del marco de las exposiciones universales. Por un lado, los objetos artísticos eran, con la arquitectura de pabellones nacionales, los símbolos culturales del proceso de definición y construcción de las especificidades y las identidades de los pueblos en un contexto internacional. Más tarde, a finales del siglo XIX, las obras de arte experimentarían un proceso de homo-

---

2. HOFFMANN, L., *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. París: Les Presses Universitaires de France, 1961, pág. 90.

3. NAPOLEÓN III, *Ceuvres de Napoléon III. 1. L'Idée napoléonienne. Des Idées napoléoniennes. Fragments historiques: 1688 et 1830. Réponse à M. de Lamartine. Réveries politiques. Mélanges*. París: Plon, 1856, pág. 172.

4. ANCEAU, É., *Napoléon III: un Saint-Simon à cheval*. París: Tallandier, 2008, págs. 245-273 y 363-366.

geneización manifestada en el dominio formal (el abandono de la *mimesis*) además de en el campo de los contenidos simbólicos de la pintura tradicional (abandono de la historia, las temáticas nobles y los tópicos nacionales que veremos en el caso español en las exposiciones universales de 1855 y 1867, a favor del nuevo interés por la representación de los acontecimientos de la vida contemporánea).<sup>5</sup>

No obstante, en los casos que nos ocupan, España siempre se mostró al mundo a través del objeto pictórico de una manera muy clara, remarcando sus especificidades a partir del tópico castizo y propio, símbolo e instrumento de diferenciación y construcción de su identidad nacional. En este sentido, el costumbrismo pictórico presentado en la muestra de 1855 se consolidaría a través de una selección de obras que no tenían otro objetivo más que el de presentar la España que esperaba y deseaba la Francia imperial. La evidente subordinación al gusto del público parisino a partir del exotismo fundamentado en los tópicos andaluces y, a lo sumo, en el casticismo castellano, pretendía contentar al público internacional y, a su vez, diferenciar la «marca España» del resto de los países, revitalizando las visiones que tanto se habían empeñado en difundir los viajeros románticos franceses e ingleses desde finales del siglo XVIII. Así pues,

la presencia de este tipo de pintura se consolidó en las primeras exposiciones universales de París [...]. Tales soluciones pictóricas potenciaron significativamente la imagen exótica de España a partir de unos tipos específicos, [...] una España parcial, única y centrada en lo andaluz y lo pintoresco.<sup>6</sup>

De las ochenta telas españolas presentadas en 1855, las temáticas fueron variadas y siempre priorizando las predilectas por el público parisino: tauromaquias, escenas costumbristas, paisajes y retratos de la aristocracia española,<sup>7</sup> principalmente, aunque también se presentaron pinturas de historia que pasaron casi desapercibidas. Incluso se hallaban fórmulas que mezclaban los retratos de la nobleza con la estética costumbrista mencionada, fundiendo los dos géneros más habituales de la producción hispánica. Un par de ejemplos fueron las obras de López *La princesa de Asturias en traje andaluz* y *La nodriza de la princesa de Asturias vestida de pasiega*.

Toros y flamenco a grandes dosis —principalmente lo primero— presidían el muro español.<sup>8</sup> Un buen ejemplo de ello es *Patio de caballos antes de la corrida* de Manuel Castellano (ilustración 1). Las fisonomías y poses castizas de los personajes que pueblan estos lienzos están al servicio de la tradición y lo propio del lugar como elementos únicamente españoles que el espectador debía reconocer rápidamente, asociándolos al concepto «España». Esta limitación del país y de la plasmación de lo nacional a ciertas regiones y a tópicos que no respondían en absoluto a la realidad global de España acentuó la crítica por parte de ciertos sectores, principalmente progresistas, hacia este tipo de representación metonímica. Aunque fuera años después y refiriéndose tanto a la Universal de 1855 como a la de 1867, Frontaura criticaba el abuso de los tópicos españoles en la representación nacional, sentenciando que «en España hay más

5. PEIST, N., «Las exposiciones universales y la definición del objeto artístico español», en SOCIAS BATET, I. (ed.), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte en los siglos XIX y XX*. Gijón: Trea, 2013, pág. 333. Véase también, PEIST, N., *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Ábada, 2012.

6. FUENTES MILÀ, S.; PEIST, N., «Supremacía y subordinación...».

7. En la sección española, el género del retrato fue uno de los más apreciados, tanto por los personajes representados como por estar casi monopolizado por el ya reputadísimo Federico Madrazo, que presentó catorce telas, entre las que destacaron *La condesa de Vilches*, *S.M. la reina Isabel II*, *La duquesa de Alba* o *La duquesa de Medinaceli*. El éxito cosechado le reportó ser el único español que consiguió la Medalla de Primera Clase de 1855.

8. Entre otras muchas obras, se hallaban telas de Juan José Martínez de Espinosa, como *Caballos muertos en la corrida de toros* o *Picadores ensayando con sus caballos*, y de Eugenio Lucas Velázquez, como *Peleas de toros en Madrid*. Deben mencionarse otros ejemplos como *Una feria de Sevilla* de Joaquín Domínguez Bécquer o lienzos sobre procesiones de Jenaro Pérez Villamil.



que manolas y toreros».<sup>9</sup> En la misma línea, el archiconocido comentario de Ochoa es una muestra de la oposición a la obsesiva reiteración de los tópicos y del pintoresquismo español desde España, donde se muestra además el deseo de que el país sea representado en su totalidad y con sus realidades, no limitado a escenarios que se construyan a partir de los tipos esperados por el público internacional y presentados, incluso, como una caricaturización tanto efectiva como efectista:

Ciertas exageraciones de lo que hoy se llama colorido local y antes se llamaba carácter, que deben dar á los extranjeros una triste idea de la raza andaluza: las caras y sobre todo las actitudes de los personajes en ellos representados, mas que de hombres, parecen de monos [...]. Ruego á los franceses y sobre todo á las francesas que no vean en ese *échantillon* tan desgraciado el verdadero tipo nacional. Somos mejores que eso, por mas que digan ó mas bien, por mas que pinten lo contrario.<sup>10</sup>

A pesar de ceder a los dictados de Francia, el éxito fue relativo según los expertos debido a que las temáticas eran ya repetitivas en exceso y no aportaban nada nuevo e interesante, más que la consolidación de esa España parcial, pintoresca y «esperada». Por ello, Du Camp sentenció duramente que «*en matière artistique, les États-Unis d'Amérique n'existent pas encore et l'Espagne n'existe plus*», a lo que añade posteriormente: «*L'Italie, comme l'Espagne, deux pays catholiques ultramontains, ne peuvent plus compter comme nations artistiques*» por sus escasas aportaciones.<sup>11</sup>

1. Manuel Castellano  
*Patio de caballos antes de la corrida*, 1853, óleo sobre tela, 168 × 245 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

9. FRONTAURA, C., *Viaje cómico a la Exposición de París*. París, 1868, pág. 234.

10. OCHOA, E., *París, Londres y Madrid*. París: Baudry, 1861, pág. 52.

11. DU CAMP, M., *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855*. París: Librairie Nouvelle, 1855, págs. 340 y 398.

## ARQUITECTURA EFÍMERA: EL NEOPLATERESCO COMO «VISAGE» DE LA ESPAÑA IMPERIAL

Otro punto interesante para analizar la imagen oficial ofrecida por España a través de los lenguajes artísticos en el contexto que nos ocupa, es el de la arquitectura de pabellones de 1867 (en la Universal de 1855 todavía no se había creado esta tipología expositiva de éxito). El objetivo de los pabellones nacionales consistía en plasmar el espíritu de cada país a partir de un perfil arquitectónico determinado, propio y diferencial.<sup>12</sup> En este sentido, «la elección de ciertos estilos arquitectónicos por parte de cada nación ejercía de verdadero instrumento para insistir en el rol que cada país jugaba dentro de la jerarquía internacional».<sup>13</sup> Según Kaufman, la disposición del *Champ de Mars* de la Exposición Universal de 1867 fue el primer museo de arquitectura donde se podían encontrar edificios completamente construidos y de nueva planta diseñados ex profeso.<sup>14</sup> La reunión de arquitecturas nacionales se convertía en un verdadero *tour de force* entre los países participantes a partir de una fisionomía específica y diferenciadora. Según la forma y la disposición del edificio, el Estado conseguía irrumpir en la sensibilidad del espectador con la finalidad de ilustrar el *génie national*. De esta manera, mediante los pabellones asistimos a un juego de reivindicaciones identitarias en forma de arquitecturas como lenguaje artístico y, sobre todo, entre los estilos que mejor representaban la imagen nacional oficial.<sup>15</sup> La mezcla de estilos y de referencias ofrecía la experiencia de viajar tanto en el tiempo como por los diferentes países participantes,<sup>16</sup> así como el ejercicio de clasificar las naciones por orden de importancia y según sus relaciones políticas históricas y actuales respecto al resto.

En el caso específico, la Comisión Oficial Española erigió dos edificios propios: un pabellón nacional en estilo neoplateresco y una horchatería valenciana, situados los dos en el *quartier allemand* del *Champ de Mars*. De los dos, el más significativo fue el primero (ilustración 2), proyectado por Jerónimo de la Gándara, arquitecto y miembro de la representación española de la muestra de 1867. El estilo escogido condicionaba la definición del país, verdadero componente diferenciador al servicio de lograr una imagen nacional determinada: una revisión historicista del lenguaje arquitectónico plateresco del siglo XVI, es decir, neoplateresco. De hecho, el modelo concreto, extraído del repertorio de monumentos nacionales de la época y utilizado por el arquitecto De la Gándara, fue el Palacio de Monterrey de Salamanca. La elección del estilo mencionado y la marginación del estilo neoárabe para la representación oficial española se sustentaba en el objetivo de recordar la época imperial del siglo XVI liderada por el Reino de Castilla. De este modo, la comisión nacional de 1867 reclamaba un pasado donde España se había convertido en el país más importante de la jerarquía internacional. España se mostraba como una nación equiparable al Imperio francés y al Imperio británico a través del episodio histórico y su materialización mediante las formas arquitectónicas, «como muestra de los tiempos caba-

---

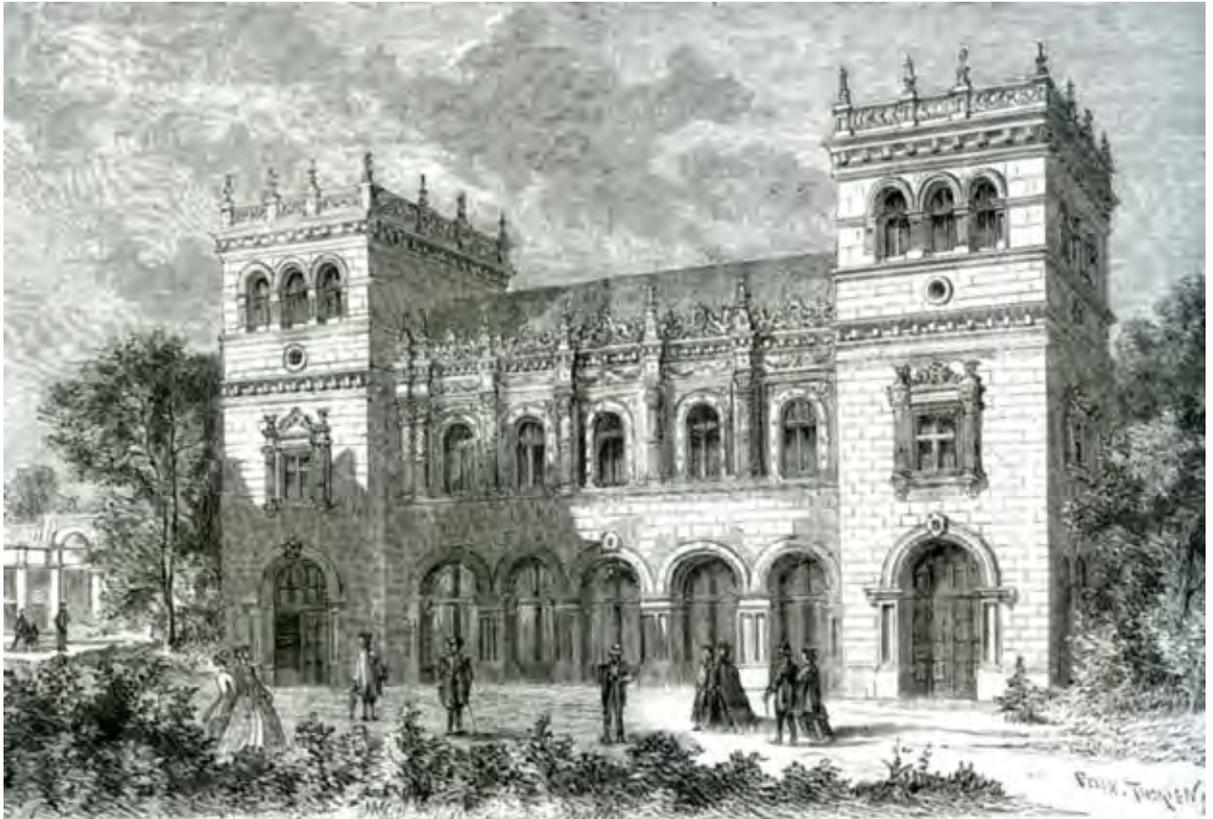
12. Sobre la evolución estilística y los discursos políticos e identitarios de los pabellones españoles, véase BUENO, M., *Arquitectura y Nacionalismo. Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX*. Málaga: Universidad de Málaga, 1987; *idem*, «Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las exposiciones universales», *Fragmentos*, 15-16, 1989, págs. 58-70; *idem*, «Arquitectura como ideología. Los pabellones españoles vistos a través del discurso de la política», en BARTH, V., et al., *Movimiento Expo. Las exposiciones universales y la aportación española*. Madrid: Metáfora, 2008, págs. 80-97. Además de otros títulos ya mencionados, véase también, SAZATORNIL, L.; LASHERAS, A., «París y la española. Casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales de París (1855-1900)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 35-2, 2005, págs. 265-290.

13. FUENTES MILÀ, S., «Los pabellones de España en la Exposición del Centenario de la Independencia argentina. La búsqueda de un perfil arquitectónico moderno», en SOCIAS BATET, I. (ed.), *El arte hispánico en las exposiciones internacionales. Circulación, valores y representatividad*. Milán: Hugony, 2014, pág. 71.

14. KAUFMAN, E., «The Architectural Museum from World's Fair to Restoration Village», *Assemblage*, 9, 1989, pág. 22.

15. NORMAND, A., *L'Architecture des nations étrangères: Étude sur les principales constructions du parc à l'Exposition Universelle de Paris de 1867*. París: Morel, 1870.

16. RIMMEL, E., *Recollections of the Paris Exhibition of 1867*. Londres: Chapman and Hall Piccadilly, 1868, págs. 23-43.



llescos de Castilla».<sup>17</sup> Se redundaba en la dimensión simbólica e identitaria del pabellón, puesto que «da una idea de la grandeza y del poder de España en aquellos tiempos en que el sol nunca se ponía en sus dominios, y del grado de esplendor que entonces alcanzaban las artes».<sup>18</sup>

Gautier y Blanchard, representantes de la crítica francesa, comprendieron la intención de De la Gándara de recuperar el pasado triunfal de una España casi olvidada en la jerarquía europea del siglo XIX, en detrimento del exotismo que esperaba el público internacional. El primero afirmaba que «ce édifice avec ses deux tours carrées, ses larges portes, ses élégantes fenêtres et les statuettes qui le couronnent, est plus qu'un pavillon, c'est presque un monument», un monumento al pasado glorioso de la nación.<sup>19</sup> Por otro lado, Blanchard insistía también en la monumentalidad para remarcar la importancia del Estado respecto a los demás países mediante este ejercicio de imposición física y estilística dentro del «*musée architectural*» de 1867.<sup>20</sup>

A pesar de la finalidad triunfalista, la elección del neoplateresco fue muy criticada y mal comprendida por parte del público en general. En esta línea, es importante recordar la visión exótica que la sociedad del Segundo Imperio esperaba de España. Este enfoque se traducía a nivel arquitectónico en un lenguaje arabizante. Lo cierto es que cuando se pensaba en España se hacía, como dijimos ya, de manera parcial, materializándose en ejemplos concretos como la Alhambra de Granada o la Giralda de Sevilla, entre otros. Por ello, para el pabellón nacional de 1867 se aguardaba que el país se mostrase al mundo mediante el uso del neóárabe, generan-

2. Jerónimo de la Gándara *Pabellón español para la Exposición Universal de París de 1867*, grabado para *España en París. Crónica de la Exposición Universal de 1867*, de José Castro y Serrano. Madrid: Durán, 1867, pág. 8.

17. CASTRO, J., «Casa de España», *España en París. Crónica de la Exposición Universal de 1867*, 1, 1867, pág. 7.

18. «Pabellón de España», *El Museo Universal*, 5 de mayo de 1867, págs. 138-139.

19. GAUTIER, H., *Les curiosités de l'Exposition Universelle de 1867*. París: C. Delagrave et Cie., 1867, pág. 46.

20. «[Ce pavillon espagnol] est un souvenir de ces remarquables monuments, trop peu connus, dont la renaissance des arts a doté à la péninsule»; BLANCHARD, P., «Exposition Universelle de 1867. VII, le pavillon espagnol et le pavillon portugais», *L'Illustration Journal Universelle*, 16 de marzo de 1867, pág. 170.

do una tensión entre la imagen esperada y la ofrecida desde el aparato oficial (lo exótico subordinador *versus* lo imperial hegemónico) y desafiando al imaginario colectivo decimonónico que asociaba España con una estética morisca.

## «TANTO MONTA, MONTA TANTO»: EL ÉXITO DE LA PINTURA DE HISTORIA EN 1867

Si mediante la arquitectura España reivindicaba la imagen de una nación poderosa, imperial y soberana histórica de la cultura europea, el mismo objetivo primó en la selección de obras para la sección de pintura de la muestra de 1867. Mediante el lenguaje pictórico asistimos al rescate de un pasado glorioso de una nación impositiva que pretendía recordar al resto del mundo que ella fue una de las principales responsables de la evolución de la cultura hegemónica occidental, siempre bajo la concepción eurocentrista del siglo XIX. En definitiva, España deseaba ocupar el lugar de privilegio perdido en la jerarquía internacional, así como suprimir el estigma de país exótico y casi africano, difundido por la cultura preeminente francesa. A partir de esta premisa, los grandes formatos de pintura de historia se convirtieron en las principales obras a destacar, verdaderos responsables en la configuración de la imagen de la España imperial y triunfal del pasado en el siglo XIX. Por este motivo, la identidad nacional española estaba sustentada en la recuperación de las gestas y, sobre todo, de los eminentes personajes de la época de los Reyes Católicos que se convertían en tipos históricos que encarnarían el país:<sup>21</sup> Isabel la Católica, Juana la Loca, el episodio del descubrimiento de América por Cristóbal Colón, la evangelización de los nuevos territorios durante el siglo XVI, etc. Mediante los cuadros de historia se ofrecía una imagen precisa del Estado español que se utilizaba para afianzar el poder político monárquico, así como para la construcción identitaria.<sup>22</sup> El éxito de estos productos artísticos a favor de la exaltación nacional asentaba que

desde los medios oficiales se tratase de regularizar la participación española tanto por el posible uso político en el interior [exposiciones nacionales] como por el prestigio exterior [exposiciones universales].<sup>23</sup>

En la muestra de 1867, España aportó sesenta y tres cuadros según fuentes oficiales,<sup>24</sup> o cincuenta y cuatro según la prensa coetánea.<sup>25</sup> De todos ellos, constatamos la relevancia de la obra de Eduardo Rosales, un cuadro que ilustra la idea de identidad nacional que venimos presentando y que centralizó el muro español: *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (ilustración 3).<sup>26</sup> Se trata de una gran pintura de historia en la que se representa el momento de

21. RINCÓN, W., «Los Reyes Católicos en la pintura española del siglo XIX», *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXVIII, 701, 2004, págs. 129-161.

22. PEIST, N., «Las exposiciones...», pág. 337; REYERO, C., «El reconocimiento de la Nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España», *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXVIII, 740, 2009, págs. 1197-1210.

23. GUTIÉRREZ, J., *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1987, pág. 150.

24. *Exposición Universal de 1867. Catálogo General de la Sección Española*. París: Comisión Regia de España, 1867, págs. 117-120.

25. CASTRO, J., «Obras de arte», *España en París. Crónica de la Exposición Universal de 1867*, 3, 1867, pág. 47.

26. En 1865, tras el gran éxito del cuadro durante la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1864, el Estado español adquirió la pieza; GUTIÉRREZ, J., «Las adquisiciones oficiales en las exposiciones nacionales de bellas artes en el siglo XIX», en SOCIAS BATET, I. (ed.), *Nuevas contribuciones...*, pág. 180.



3. Eduardo Rosales  
*Isabel la Católica dictando su testamento*, 1864, óleo sobre tela, 280 × 400 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

la muerte de Isabel la Católica, que aparece en su cama dictando su testamento en Medina del Campo (1504). El rescate de esta tipología de personajes solemnes e históricos fue fomentado por la Academia española a partir de los premios de las exposiciones nacionales y de su adquisición por parte del Estado. Con el gran acontecimiento que suponía la Exposición Universal de 1867, esta estrategia identitaria e ideológica se internacionalizaba con el fin de presentar al mundo la «marca España».

Debemos añadir que en la segunda mitad del siglo XIX la temática habitual de los Reyes Católicos debe interpretarse como un instrumento simbólico asimilado como el primer nacionalismo español en la historia, la unión política además de territorial.<sup>27</sup> Pero la construcción de dicho nacionalismo estaba al servicio de establecer una relación directa entre el gobierno conservador del momento y el de la época histórica representada, así como de mostrar el vínculo entre la reina de 1867, Isabel II, y la célebre reina del siglo XV.<sup>28</sup> Sobre la predilección del personaje de la reina, afirma que viene justificada por la homonimia entre las dos soberanas: la Isabel del presente y la del pasado. De hecho, esta analogía se consolidó cuando Isabel II asumió el poder en España en 1833. En este sentido, el cuadro de Vicente López *La reina Isabel la Católica guiando a su nieta, la princesa Isabel, al Templo de la Gloria* (1833) es un claro ejemplo.<sup>29</sup> En 1858 José Güell publicó *Paralelo entre las reinas católicas doña Isabel I y doña Isabel II*,<sup>30</sup> un

27. ÁLVAREZ, J., «España y su laberinto identitario», en COLOM, F. (dir.), *Relatos de Nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispano*. Madrid: Iberoamericana, 2005, págs. 463-475; PÉREZ, J., «Memoria, historia y poder. La construcción de la identidad nacional española», en COLOM, F. (dir.), *Relatos...*, págs. 697-727.

28. En este sentido, no es casualidad que en el muro de la sección española se diese protagonismo tanto al cuadro de Rosales como al único retrato que presentó para la ocasión Madrazo, *Retrato de S.M. la reina Isabel II de España*. De esta manera, el mensaje político a través del objeto artístico se exhibía de manera evidente al espectador que observaba aquella España pintada, donde a través de la historia moderna se reforzaba el reinado de los Borbones coetáneos.

29. Díez, J., «Isabel la Católica en la pintura de historia del siglo XIX», en MANSO PORTO, C. (coord.), *Isabel la Católica y el arte*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2006, págs. 100-101.

30. GÜELL, J., *Paralelo entre las reinas católicas doña Isabel I y doña Isabel II*. París: Jules Clayé, 1858.

texto que tenía el objetivo de consolidar esta unión.<sup>31</sup> Además, la reina de Castilla servía para reafirmar la preeminencia del sector castellano en la construcción nacional española del siglo XIX.<sup>32</sup> Esta obra es un ejemplo evidente de la utilización de la pintura de historia desde España para definir al Estado hispánico contemporáneo<sup>33</sup> y consolidar el poder político de la monarquía de los Borbones en un panorama internacional erigido y promovido por la *vision planétaire* bonapartista.

El éxito cosechado por la tela fue notable tanto oficialmente como «á los ojos del público y de la crítica, y ha caracterizado quizá como ninguna obra la escuela española en París», afirmaba Castro.<sup>34</sup> Otras telas de la sección oficial como el *Desembarco de los puritanos en América del Norte* de Antonio Gisbert o el *Primer desembarco de Colón en el Nuevo Mundo* de Dióscoro Puebla, recuperan la gesta imperial española, puesto que mostraban a la nación como la responsable de instruir e iluminar a los nuevos territorios descubiertos. Así, los rasgos plasmados son los de un imperio constructivo, culturalizador, alejado de las gestas militares y las masacres contra los pueblos autóctonos.

En cuanto a otros géneros pictóricos presentes en la sección española, al igual que en 1855, se encontraba el paisaje. En el caso de 1867, el paisaje en ocasiones estuvo supeditado a espacios simbólicos ligados a la historia de los personajes anteriormente mencionados. Un ejemplo paradigmático —cosa que demuestra su vinculación con la tendencia de representatividad general politizada— fue la obra de Pablo Gonzalvo *Interior de la Capilla Real de Granada y sepulcros de los Reyes Católicos*. Por otro lado, los cuadros del tipo español que con tanto éxito fueron acogidos en la muestra parisina de 1855, en la de 1867 ya no se presentaban como la marca y seña de España, sino casi como meros ornamentos costumbristas a modo de *remplissage*, supeditados a la potencia simbólica de la España oficial histórica e imperial de los siglos XV y XVI, materializada a partir de las grandes telas de historia, con el cuadro de Rosales como máximo exponente centralizador.

A pesar de presentar la problemática de manera sintética y centrándonos en el objeto artístico (ejemplos clave pictóricos y/o arquitectónicos), se observa qué imagen ofreció España al mundo dentro del marco escenográfico que supusieron las dos exposiciones universales organizadas por Napoleón III. Apreciamos una imagen cambiante, que en ocasiones cede a los dictados de la sociedad francesa bonapartista, donde lo andaluz y lo exótico se erigen como marca y seña identitaria de lo español, mientras que en otros casos opta por un perfil mucho más solemne y suntuoso, rescatando la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento de América. La subordinación de España a los dictados de Francia en la muestra de 1855 pretendía asegurar un éxito mayor de aceptación y asociación nacional mediante el arte, a través del mencionado exotismo donde el tópico del torero, la flamenca y el bandolero se convirtieron en temas predilectos. En el polo opuesto, en la Universal de 1867, la España isabelina hizo uso de fórmulas artísticas más tradicionales con el episodio imperial de los siglos XV y XVI como marco refe-

---

31. En el caso francés advertimos ciertas similitudes en la misma época. Durante el Segundo Imperio, una de las temáticas de representación predilecta para la pintura de historia fue la recuperación de episodios de la epopeya de Napoleón I. Con la inclusión de estos contenidos, se establecía una analogía entre Napoleón III y su antecesor y fundador de la dinastía Bonaparte. El arte y la representatividad nacional francesa a través de escenas históricas napoleónicas servían para consolidar y justificar el poder del tercer Napoleón, sobrino del primero, además de para recuperar un triunfalismo del que la Francia de los cincuenta y sesenta del siglo XIX carecía. Entre algunos de los artistas encargados de desarrollar esta estrategia convertida en tendencia artística como representación de lo nacional francés bonapartista, destacamos a Meissonier, quien presentó en la Universal de 1867 su célebre tela *Campagne de France 1814* y cosechó gran éxito con *Napoléon à cheval*, que fue una de las obras más reproducidas. En una línea similar, también cabe mencionar a Gérôme y sus series pictóricas sobre *Bonaparte y la Expedición a Egipto* (1798).

32. PÉREZ, T., «Imágenes, historia y nación. La construcción de un imaginario histórico en la pintura española del siglo XIX», en COLOM, F. (dir.), *Relatos...*, pág. 1131.

33. Sobre esta cuestión, REYERO, C., «El reconocimiento de la Nación...»; e *idem*, *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889: del Museo del Louvre a la Torre Eiffel*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

34. CASTRO, J., «Cuadros de Arte», *España en París. Crónica de la Exposición Universal de 1867*, 8, 1867, pág. 118.

rencial protagonista, reclamando así un rol de potencia internacional que hacía siglos había perdido. Esta contraposición —y a veces intersección de *visages*— queda ilustrada en el diagrama de Venn generado a partir de la especificidad y la cantidad de aparición de los temas y estilos que centralizan la producción artística española presentada en 1855 y 1867.

Con el estudio del caso español, apreciamos que las muestras internacionales concretas resultaron de especial interés y de suma importancia para comprender cómo sería presentada España oficialmente en el resto de las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX. Incluso se continuará con la alternancia de ambos perfiles en muestras de principios del XX, ya sea en París o en otros escenarios urbanos y políticos: por un lado, la España árabe, exótica, de fantasía y ensueño (Viena 1873, París 1878 o Bruselas 1910, entre otros); por el otro, la España imperial, colonizadora, poderosa y capaz de difundir la cultura occidental en el Nuevo Mundo (por ejemplo, París 1900 o Buenos Aires 1910). Para cada una de estas fórmulas, los lenguajes artísticos, así como la elección de las piezas que se mostrarían, fueron adaptados y, por lo general, sucumbieron a la repetición de modelos específicos y codificados, fácilmente reconocibles en el imaginario colectivo a favor de la imagen de representatividad deseada.



# Frederician Rococo at the Service of the German Empire: The 1900 Paris World's Fair and the Decorative Arts

TOBIAS LOCKER\*

FREDERICIAN ROCOCO AT THE SERVICE OF THE GERMAN EMPIRE:  
THE 1900 PARIS WORLD'S FAIR AND THE DECORATIVE ARTS

## ABSTRACT

At the end of the nineteenth century the decorative sculptor Johann Melchior Kambly was re-discovered by the German art historian Paul Seidel as an artist of the Frederician Rococo. Kambly's workshop had produced, amongst other things, stately furniture with gilt bronze mounts in the eighteenth century, and after Seidel's discovery would provide the historical roots for a prestigious branch of the German Empire's contemporary artistic industry keen to catch up with its competitors, especially the French. The article shows how this argument, based on Seidel's findings, was exploited for nationalistic purposes at the 1900 World's Fair in Paris. An explanation is given of how it was used on two levels—within the context of the exhibition presented at the German Pavilion, and at the exhibition of a prestigious contemporary furniture ensemble at that World's Fair that the luxury cabinetmaker Julius Zwiener had created for the German Emperor.

EL ROCOCÓ DEL REGNAT DE FREDERIC EL GRAN AL SERVEI DE L'IMPERI ALEMANY:  
L'EXPOSICIÓ UNIVERSAL DE PARÍS DE 1900 I LES ARTS DECORATIVES

## RESUM

A finals del segle XIX l'historiador de l'art alemany Paul Seidel va redescobrir l'escultor i decorador Johann Melchior Kambly com a artista destacat del Rococó a la Prússia del regnat de Frederic el Gran. El taller de Kambly, que al segle XVIII havia produït entre altres objectes mobiliari senyorial amb muntures de bronze daurat, oferia, arran del descobriment de Seidel, els orígens històrics d'una de les branques més prestigioses de la indústria artística contemporània de l'Imperi Alemany, la qual volia posar-se al dia amb els seus competidors, especialment el francès. El següent article desenvolupa com aquest argument, basat en els descobriments de l'historiador de l'art alemany Paul Seidel, va ser aprofitat amb finalitats nacionalistes durant l'Exposició Universal de París de l'any 1900. S'argumentarà la seva utilització en dos nivells, en primer lloc, en el context de l'exposició presentada al Pavelló d'Alemanya, i posteriorment a través de l'exhibició d'un prestigiós conjunt de mobles contemporanis que l'ebenista Julius Zwiener havia creat per a l'emperador d'Alemanya.

\* This text was conceived within the framework of the research project ACAF/ART IV "Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna" (HAR2015-66579-P), funded by the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness (Ministerio de Economía y Competitividad).

LOCKER, T., "Frederician Rococo at the Service of the German Empire: The 1900 Paris World's Fair and the Decorative Arts", *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2017, pp. 89-97

KEYWORDS: Prussia, Frederician Rococo, decorative arts, Johann Melchior Kambly, Julius Zwiener, 1900 Paris World's Fair, Nationalism

PARAULES CLAU: Prússia, el Rococó de Frederic el Gran, arts decoratives, Johann Melchior Kambly, Julius Zwiener, Exposició Universal de Paris de l'any 1900, Nacionalisme

In 1950, the lasting ruins of the baroque City Palace in Berlin, the so-called Stadtschloss that had been struck twice by Allied bombs in 1945 and been completely burned out, were finally blown up.<sup>1</sup> The Communist regime of the GDR, installed in 1949 by the Soviet Union in the former Russian sector, had decided to eliminate the still-visible traces of the former seat of the Hohenzollern Dynasty, which was considered the militaristic predecessor of Nazi Germany, wanting to cleanse its capital of the powerful symbol of Prussian sovereignty. Just one balcony, from which Karl Liebknecht had declared the German Socialist Republic in 1918, was preserved and later integrated in the GDR's State Council Building that was built from 1962 to 1964.<sup>2</sup>

In the nineteenth century, the Stadtschloss, transformed from 1699 onwards by Andreas Schlüter for the Prussian Elector Frederick III into a baroque residence, had become the stone-built symbol of Prussia's ascent to its royal crown in 1700. In the late nineteenth century, this "promotion" on the European stage was considered a premonition of the country's rise to power that reached its climax in 1871, when the Prussian King William was crowned German Emperor. The work of historians such as Heinrich von Treitschke (1834-1896), Johann Gustav Droysen (1808-1884) and Heinrich von Sybel (1817-1895), amongst others, would stress such a perception.<sup>3</sup> They had helped to shape the "Borussian myth", a nationalistic legend created in the second half of the nineteenth century that eventually depicted the German unification in 1871 as inevitable and glorified Prussia as the saviour of the German Nation.<sup>4</sup> Within these narrative(s) that focussed on the Prussian lineage, the first Prussian King Frederick I and especially his grandson, Frederick II, gained importance, the latter having achieved during the three Silesian Wars (1740-1763) the acceptance of Prussia as a major player, thereby shifting the power balance on the European continent.

Incited by the Borussian trend in historiography that nourished the myth of "Frederick the Great", nineteenth-century art historians focussed on the artistic production under his reign.<sup>5</sup> In the last third of that century, scholars such as Paul Seidel had started to discover the particu-

1. MAETHER, B., *Die Vernichtung des Berliner Stadtschlusses: Eine Dokumentation*. Berlin: Arno Spitz, 2000.

2. *Ibidem*, p. 127ff.

3. TREITSCHKE, H. VON, *Deutsche Geschichte im Neunzehnten Jahrhundert*, 5 vols. Leipzig: S. Hirzel, 1879-1894; DROYSSEN, J.G., *Geschichte der Preußen*, 5 vols. Berlin: Von Veith und Co., 1855-1886; SYBEL, H. VON, *Die deutsche Nation und das Kaiserreich. Eine historisch-politische Abhandlung*. Düsseldorf: Buddeus, 1862; for a general introduction, see DOERING-MANTEUFFEL, A., *Die Deutsche Frage und das Europäische Staatensystem 1815-1871*. Munich: Oldenbourg, 2001, pp. 53-59; analysing the arguments of von Treitschke in the contemporary debates is, for example, BIEFANG, A., "Der Streit um Treitschkes 'Deutsche Geschichte' 1882/83. Zur Spaltung des Nationalliberalismus und der Etablierung eines national-konservativen Gesichtsbildes", *Historische Zeitschrift*, 262, 1996, pp. 391-422.

4. It was analysed more closely in the twentieth century and given its distinct name using the Latin name for Prussia, *Borussia*.

5. Two exemplary analyses regarding the epithet "the Great" are: SCHIEDER, T., *Über den Beinamen 'der Große'. Reflexionen über historische Größe*, Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge, G 271. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1984; KAISER, M., "Friedrichs Beinamen 'der Große'. Ruhmestitel oder historische Kategorie?", in *Friederisiko. Friedrich der Große*, exh. cat., 28 April - 28 October 2012, Neues Palais and Park Sanssouci, Potsdam. Munich: Hirmer, 2011, vol. 2 (Die Essays), pp. 246-261. For an analysis of Frederick II as "homme-mémoire" referring also to the creation of his nimbus of

larities of Frederician interiors.<sup>6</sup> They constituted an important sector of the Prussian artistic output of the eighteenth century, providing examples that proved Germany's cultural and artistic specificity, in a field that was at that time dominated by the French. This article will show how such findings about the production of royal interiors, bronzes and furniture under Frederick II were exploited for the arguments that were developed within the processes of nation-building.

During his youth as Crown Prince, Frederick II (1712-1786) had already developed a distinctive Francophilia, which he cultivated in fields such as philosophy, literature and the arts.<sup>7</sup> In connection with various building projects, this interest would eventually evolve and manifest in the interior decorations of his residences (e.g. in Rheinsberg and in Charlottenburg), thus leading to the codification of a distinct Rococo style. As it was developed under Frederick's tutelage and would persist throughout his whole reign, it was named by nineteenth-century art historians *Frederician Rococo*. This style tends to be more exuberant than contemporary French Rococo creations, also referring to Dutch and Italian models.<sup>8</sup> In its late phase it would include classicist influences—at that time *en vogue* in Europe—without losing the overall Rococo appearance.

Whereas today the vast majority of objects within Frederician interiors have been identified as Prussian products, it was quite a sensation in 1895 when the art historian Paul Seidel rediscovered Johann Melchior Kambly as the main manufacturer of gilt bronze mounts and state furniture, when he was working on Frederician bronze decorations.<sup>9</sup> This artisan-artist had been forgotten for a long time and until the end of the nineteenth century his impressive pieces of state furniture had even been considered French products due to their sumptuous gilt (and sometimes silvered) bronze decoration and their high artistic and artisan quality. Actually, this discovery enabled Seidel to give the German production of bronzes and luxury furniture its own roots and, at the same time, to dismiss the historic argument of the German subjugation to French taste. Imbued with a distinct Frederician character and created by a German-speaking artist who had worked in Prussia, these historic artefacts were henceforth interpreted as specific German art objects—qualitatively comparable with eighteenth-century French ones.

Seidel's findings showed how the Swiss-born Johann Melchior Kambly had come to Potsdam and installed there in 1752 a "Fabrike of Bronze do'oré" works. Kambly would successively provide the majority of decorative metal works for the King and, amongst other things, the gilt metal decorum for an entire dining hall in Charlottenburg Palace that gave the room—the so-called *salle de bronze*—its name.<sup>10</sup> He had come to Potsdam in 1743, most probably being

---

greatness, see KROLL, F.-L., "Friedrich der Große", in FRANÇOIS, E.; SCHULZE, H. (eds.), *Deutsche Erinnerungsorte*. Munich: Beck, 2001, vol. 3, pp. 620-635.

6. SEIDEL, P., "Die Metallbildhauer Friedrichs des Großen", *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, xvi, 1895, pp. 48-60.

7. It was expressed, for example, in his favouring French painters during his youth: BÖRSCH-SUPAN, H., "Friedrich der Große als Sammler von Gemälden", in HOHENZOLLERN, J.G. VON (ed.), *Friedrich der Große. Sammler und Mäzen*, exh. cat., 28 November 1992 – 28 February 1993, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich (in collaboration with the Bayerischen Staatsgemäldesammlungen). Munich: Hirmer, 1992, pp. 96-103.

8. EGGELING, T., *Raum und Ornament. Georg Wenceslaus von Knobelsdorff und das friderizianische Rokoko*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2003; GRAF, H., "Die friderizianischen Schildpattmöbel. Vorbild, Transponierung und Innovation eines Möbeltyps am Hof Friedrichs des Großen", in *Friederisiko...*, vol. 2, pp. 210-232; LOCKER, T., "A Prussian factory of bronzes à la française: Johann Melchior Kambly (1718-84) and the adoption of Parisian savoir-faire", in BOUGRARIT, D.; BASSETT, J.; BEWER, F.; BRESCH-BAUTIER, G.; MALGOUYRES, P.; SCHERF, G. (eds.), *French Bronze Sculpture. Materials and Techniques 16th-18th Century*, London: Archetype, 2014, pp. 166-177.

9. SEIDEL, P., "Die Metallbildhauer..."

10. This unique interior was destroyed during WWII.

attracted by one of several calls to artists, artisans and entrepreneurs that the Prussian king had announced after his ascension to the throne.<sup>11</sup> Three years later, his work is traceable for the first time at the site of Sanssouci Palace, where he participated as a decorative sculptor in the execution of its exterior and interior decoration. Quickly he would show off his multi-faceted talent, providing for the building, in 1747, “gilt metal work [...] sixteen capitals for columns and as many for pilasters for 9,300 thalers”, and later on also providing sculpted furniture.<sup>12</sup> In 1749, Kambly started to produce state furniture, the first piece being a cabinet consisting of a *cartonnier* with *bas d’armoire* copied after a French model.<sup>13</sup> In contrast to this copy of a French design, Kambly’s subsequent output displayed the specific Frederician style.<sup>14</sup> The design of these pieces of royal furniture is heavier than those of Parisian luxury furniture and, in most cases, a reddish tortoiseshell underlay provides the perfect background for the gilt or sometimes silvered bronze mounts.<sup>15</sup> A significant number of these Frederician objects have been preserved and are today visible in various palaces and pavilions situated in Sanssouci Park in Potsdam.<sup>16</sup>

At the end of the nineteenth century, some of these prestigious objects were used by the German Emperor William II (1859-1941) and his wife in their private quarters on the first floor of the New Palace. They had been integrated in the redecorated apartments that reflected the bourgeois taste of the nineteenth century to a certain extent, seeming rather crowded and less stately in comparison to eighteenth-century furnishings.<sup>17</sup> Another collection of Kambly’s objects was kept in the original royal apartments of Frederick II.<sup>18</sup> These rooms had not been remodelled, in great reverence to the Emperor’s illustrious ancestor. Before the invention of the period room, they served as a kind of museum showroom that could convey the aura of the eighteenth century, presenting the authentic site of Frederick’s activity, the founding father of Prussia’s greatness.

With Paul Seidel’s identification of these interiors as distinctive Prussian art objects—not copies after French models—an opportunity to reinforce a specific German tradition opened up that could become useful in the ongoing construction of German nationhood. In his article, the art historian would not just stress the equality of the eighteenth-century Prussian art production in a field that was generally considered the strength of the French; in light of a growing

11. Geheimes Preussisches Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz Berlin Dahlem (GStAPK), I. HA, Rep. 96B, No. 136, fol. 506r; on 27 July 1740 a “Patent that all valuable and skillful people coming from foreign countries and settling in Berlin, will receive besides all already mentioned benefits also the exemption from taxes and services (regarding the quartering of military) for two years [...]” was decreed and published in the newspaper *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, Thursday, 18 August 1740, as well as in the *Berlinische Privilegierte Zeitung*, on 1 September 1740; see also: MANGER, H.L., *Baugeschichte von Potsdam, besonders unter der Regierung König Friedrichs des Zweiten*. Berlin-Szczecin: Nicolai, 1789, vol. 1, p. 65.

12. MANGER, H.L., *Baugeschichte von Potsdam...*, vol. 1, p. 76.

13. For an in-depth study of the writing desk that also includes these complementary pieces, see SCHICK, A., *Der französische Schreibtisch Friedrichs des Großen im Schloss Sanssouci in Potsdam*. Berlin-Potsdam: SPSG, 2008.

14. Paul Seidel had already noticed this detail when he discovered Kambly as the creator of this piece (SEIDEL, P., “Die Metallbildhauer...”, p. 57).

15. Just two pieces have a veneer in cedar. Recently, it was discovered that a lot of the parts that have been considered cedar are in fact juniper. An analysis of the wood is given in GOTTMANN, P., *Vergleichende Untersuchungen an zwei Standuhren von Johann Melchior Kambly*, thesis on “conservation and restoration of wooden objects”. Faculty of Architecture and Town planning, Fachhochschule Potsdam, 2011, p. 62 and protocol of wood identification in the appendix; regarding the same subject, see also WEBER, J., “Zeder? Nein, Wacholder! Quellenstudien und Holzartenbestimmungen an Innenausstattungen Potsdamer Schlösser”, in MICHAELSEN, H. (ed.), *Königliches Parkett in Preußischen Schlössern. Geschichte, Erhaltung und Restaurierung begehrter Kunstwerke*. Petersberg: Imhof, 2010, pp. 391-404.

16. They are managed by the foundation Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG).

17. This is reflected by the entries in the 1895/96 inventories of the New Palace referring to the Emperor’s apartments on the first floor of the New Palace (Plankammer, Neues Palais, SPSG, Hist. Inventare, No. 719-722), as well as photos taken of the imperial apartments in the early twentieth century, today conserved at the Messbildarchiv Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege Zossen/Wünsdorf (e.g. negative nos. 1625.62 or 1625.83).

18. See entries referring to the Royal Apartment on the ground floor in SPSG, Hist. Inventare, No. 719-722.

art industry, increasing numbers of applied arts museums and craft schools as well as the growing importance of World Exhibitions at the end of the nineteenth century, he saw in Kambly's work a precursor of the German contemporary bronze production. He emphasized this point, finishing his article with the statement that Berlin could provide in 1895 "in this area—without doubt—everything, which until now just could be found in Paris."<sup>19</sup>

In order to understand the contemporary dimension of this quote, one has to consider two things. Firstly, in the eighteenth century, Paris was a fashion metropolis that set the tone for large parts of Europe.<sup>20</sup> Aristocrats would visit the capital on their Grand Tour, send artists to the city in order to form their taste and commission agents or envoys to buy fashionable items there.<sup>21</sup> In this way, the European nobility was able to recreate the representative *gout français* outside of France. Considering this context, thanks to Paul Seidel's work, Prussia's contemporary production of bronzes gained its own domestic roots that could stand up to comparison with the French luxury products of the eighteenth century. Secondly, the sector of luxury furniture, with its ostentatious use of bronze mounts, was still a strength of the French in the nineteenth century. Especially within the prestigious style of the Neo-Rococo, extraordinary objects emerged from the Parisian industry. A good example is the case of (Joseph-) Emmanuel Zwiener, who established his business in Paris and had been awarded a gold medal for a prestigious cabinet on stands at the World's Fair in 1889.<sup>22</sup>

Such luxurious and ostentatious objects were highly regarded by the financial and aristocratic elites all over the world and even the German Emperor had bought furniture from Zwiener in 1889 via his intermediary—the art historian Paul Seidel.<sup>23</sup> This first contact with the German Empire was actually just the beginning of an intensified relation with the Zwiener family that would result in Emmanuel's younger brother Julius coming to Berlin and opening a workshop there in 1895.<sup>24</sup> Although it is not entirely clear what might have triggered Julius' translocation, Seidel's article about the discovery of Kambly, published the same year, might shed some light on the reasons.

With Seidel's statement that Berlin could provide everything that until then could only be found in Paris, the creation of Julius Zwiener's enterprise in Berlin gains a distinct twist. Firstly, he was directly related to his famous brother Emmanuel, who ranked (with François Linke, Emmanuel Alfred Beurdeley and Henry Dasson) amongst the leading Parisian furniture makers at the end of the nineteenth century. Furthermore he had "worked several years for his brother in Paris, learned the art of chiselling and how to treat fire-gilt bronze mounts."<sup>25</sup> He thus had learned from one of the best and when the chance opened up to become inde-

---

19. SEIDEL, P., "Die Metallbildhauer.," p. 60.

20. BREMER-DAVID, C. (ed.), *Paris: Life and Luxury in the Eighteenth Century*, 26 April - 7 August 2011, J. Paul Getty Museum at the Getty Center, Los Angeles. Los Angeles: Getty Publications, 2011.

21. See, for example, HARTMANN, P.C., "Luxuseinkäufe des Münchener Hofes in Paris (1718–1727)", *Francia*, I, 1973, pp. 350–360.

22. BALMONT, J., "Le mobilier à l'exposition", in *Revue de l'Exposition universelle de 1889*, vol. 2, p. 331; see also an engraving by Kreutzenberger "Meuble à bijoux de style Louis XV (compose et execute par M. Zwiener)", in *Revue de l'Exposition universelle de 1889*, vol. 2, p. 336; PAYNE, C., *François Linke, 1855–1946. The Belle Époque of French Furniture*. Woodbridge: Antique Collectors Club, 2003, pp. 71–74; Denise Ledoux-Lebard mentions "Joseph" as his first name, but Jörg Meiner argues convincingly in his recent study about the brother of the furniture maker Julius Zwiener that the name was actually never used, mentioning that his furniture was just stamped "E. Zwiener"—therefore he will be referred to in this article as Emmanuel Zwiener: LEDOUX-LEBARD, D., *Le Mobilier français du XIXe siècle 1795–1889*. Paris: Les éditions de l'amateur, 2000, p. 645; MEINER, J., *Berliner Belle Époque. Der Ebenist Julius Zwiener und die Kunstmöbel für den Hof Kaiser Wilhelms II (1888–1918)*. Petersberg: Imhof, 2014, pp. 30–31.

23. GStAPK, BPH, Rep. 192, Nl Seidel No. 74, fol. 31–33.

24. For further information about the Zwiener workshop see: MEINER, J., *Berliner Belle Époque...*; very enlightening regarding the relation of the Zwiener brothers and their two workshops (Emmanuel's in Paris and Julius' in Berlin): p. 30ff.

25. Archival document quoted in: MEINER, J., *Berliner Belle Époque...*, p. 31.

pendent he took it.<sup>26</sup> Secondly, it is very likely that his decision to leave the French capital was motivated by certain financial promises from the Germans, who thereby facilitated a know-how transfer that gave their own artistic industry a decisive push. As William II was an important patron of the arts in the German Empire with significant financial resources, working close to the imperial German court certainly promised important commissions and prestige. Thirdly, Zwiener was born in Silesia, which was part of the German Empire, and thus of German roots. Therefore, he and his products could be easily integrated into the nation-shaping narrative of Germany.

Whereas the link to Kambly provided the German bronze and luxury furniture industry with historic roots, with Julius Zwiener coming to Berlin the prestigious production of high-end furniture had found a worthy heir. The furniture maker, brother of the famous Emmanuel Zwiener, added with his name (and his know-how) the glamour that the German bronze and luxury furniture industry needed in order to be more competitive—especially with respect to French products. The fact that Seidel became director of the prestigious Hohenzollern-Museum in Berlin in 1896 might, to a certain extent, even be interpreted as an acknowledgement of his services for having participated in convincing Julius to come to Berlin.<sup>27</sup>

In fact, it seems that Julius Zwiener's relocation would become part of a larger propaganda campaign, when William II commissioned of the luxury cabinetmaker a very prestigious bedroom suite.<sup>28</sup> This ensemble consisted of a bed with cupboards and bedside tables, which were decorated with exquisite floral images executed in veneer and embellished with gilt bronze mounts. The entire suite would be put to the service of the state and was shipped to the 1900 World's Fair in Paris and exhibited in room XIII of the group XII (Decoration and Interiors of public buildings and residential premises) at the Esplanade des Invalides.<sup>29</sup> It proved the outstanding quality of the Imperial production of high-end furniture at the industrial competition between the different nations, and won a prestigious prize. The following year, Seidel—who had been involved in the organization of the German contribution at that World's Fair—published a propagandistic booklet with the title "For his Majesty the German Emperor created Art-Furniture and Bronzes at the Paris World Exhibition 1900".<sup>30</sup> The booklet explained the huge success of German artistic products to the German readership, featuring seventeen full-page illustrations and eleven text images and showing various items produced by Julius Zwiener, amongst others. However, above all, the text connected the contemporary decorative arts industry to "German" historic production in that field, presenting Kambly's work as the foundations of an independent and decisively Prussian tradition of bronzes and luxury furniture making. Adding to this argument and underlining the stylistic independence from French historic models, Seidel did not forget to highlight the "particular style of Potsdam", and he wrote that the Frederician Rococo "can be easily distinguished from any similar achievements in Germany or France".<sup>31</sup>

The same argument was presented in the most important section of the German pavilion, but with a more conciliatory strategy. Built in the style of the early German Renaissance, it had

---

26. His brother Emmanuel would sell his business in 1895 to Jean-Henri Jansen. He stayed in Paris and both became business partners. Besides he would also help his younger brother in Berlin financially; MEINER, J., *Berliner Belle Époque...*, p. 31.

27. The museum was founded in 1877 by the art historian Robert Dohme in the former Baroque palace Monbijou. After Dohme's death, Seidel became his successor. For further information about the now-destroyed palace and its museum, see the official website: <http://monbijou.etielle.de/geschichte2.html> (accessed 5 August 2014).

28. BAER, W., *Eine Schlafzimmer-Ausstattung von Julius Zwiener. Ein Auftrag Kaiser Wilhelms II. für das Berliner Schloss, 1895-1900*, Patrimonia 13. Berlin: Kulturstiftung der Länder und der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin (SPSG), 1989.

29. WITT, O.N. (ed.), *Weltausstellung in Paris 1900. Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reichs*, exh. cat., 15 April - 12 November 1900, Paris. Berlin: Selbstverlag des Reichskommissariats, 1900, p. 327 [cat. 3866].

30. SEIDEL, P., *Für Seine Majestät den Deutschen Kaiser angefertigte Kunstmöbel und Bronzen auf der Pariser Weltausstellung 1900*. Leipzig-Berlin: Giesecke & Devrient, 1901.

31. *Ibidem*, p. 10.

been constructed just for the 1900 World's Fair on the banks of the Seine, providing a showcase for a photographic exhibition, the German book trade and wine industry, and including a wine restaurant.<sup>32</sup> However, its main attraction was an exhibition of the French art collections of Frederick II.<sup>33</sup> At first glance, this show featured French Baroque and Rococo art, certainly with the intention of keeping any animosities that had existed since the Germans had defeated the French in 1871 during the Franco-Prussian war to a minimum. Nevertheless, they were presented in a setting that recreated the interiors in which Frederick II had lived and worked. Hence, one could surmise that the French art was used as a Trojan horse to also present the interiors of the forefather of Prussia's greatness. This way the exhibits were not just provided with a historic shell, but the latter also gave reason to put forward the previously mentioned argument.<sup>34</sup>

The German pavilion was a huge success and, for example, the Frenchman Émile Berr praised the historic exhibition.<sup>35</sup> Nevertheless, he would not follow the argument that the German production of luxury furniture had its own roots. Although Seidel had stressed in the official catalogue the distinctiveness of the Frederician interiors, emphasizing on the basis of his recent research that almost no Frenchmen had helped, Berr did not "buy" the line of argument that declared the artistic independence of Prussian interiors. Instead, he wrote, "all the elements of this decoration are borrowed from French art, Frederick had the furniture made after French models under the direction of French workers."<sup>36</sup> These words clearly show that Seidel's argument of using the showcasing with its historic interiors to prove the (historic) distinctiveness of German artistic production seems to have been acknowledged by the Germans themselves but not by the main target of the exhibition, the French public. Of course, this is not such a big surprise, as the confidence of the latter regarding the historically acknowledged predominance of its own nation in that field was supported by the French press, as Berr's article exemplifies.

Elements of contemporary Prussian luxury furniture at the World's Fair in Paris—especially Zwiener's bedroom suite—could in fact be understood as the contemporary part of the argument that was put forward at the German Pavilion. In the previously mentioned booklet, Seidel retrospectively emphasized the success of the Imperial Art-Furniture and Bronzes at the Paris World Exhibition 1900, stressing, as in his contribution to the official catalogue, the independence of the Prussian industry.<sup>37</sup> Nevertheless, whereas Zwiener's bedroom suite was quite elaborately referred to in this publication, the French did not take much notice of its success. The latter would rather focus its appraisal on the Frenchman François Linke, who had produced an exceptional clock that won renown, even though the *Rapport du Jury International* of 1900 mentions both Zwiener and Linke as winners of a gold medal.<sup>38</sup> Hence, if one sees the aspects of the art exhibition in the German Pavilion and the exhibition of Zwiener's furniture as parts of a strategy that mixed historic and historicizing furniture with (art-)historical arguments as explained here, one can clearly say that it only succeeded in part. Although the French public could not be convinced, this strategy helped to increase the prestige of an important component of artistic production within German self-perception.

---

32. WITT, O.N. (ed.), *Weltausstellung in Paris 1900...*, pp. 58-121.

33. SEIDEL, P., "Die Sammlungen Friedrichs des Grossen, ausgestellt auf Allerhöchsten Befehl Seiner Majestät des Deutschen Kaisers", in WITT, O.N. (ed.), *Weltausstellung in Paris 1900...*, pp. 61-65.

34. SEIDEL, P., "Die Sammlungen Friedrichs...", pp. 61-65.

35. BERR, É., "Une idée du Guillaume II", in *L'Exposition de Paris 1900*, exh. cat., 15 April - 12 November, Paris. Paris: Montgredien, 1900, vol. 2, pp. 175-176.

36. *Ibidem*, p. 176.

37. SEIDEL, P., *Für Seine Majestät...*, title page, pp. 5, 6, 9, 10.

38. DAMBREUSE, C., "L'Art Industriel à l'Exposition de Meuble de Style - M.F. Linke", *Revue Artistique & Industrielle*, July-August, 1900; PAYNE, C., *François Linke...*, pp. 131 (pl. 142), 175.

This article has argued that the rediscovery of Johann Melchior Kambly as a Frederician artist of eighteenth-century Prussian interiors and, especially, Kambly's furniture and bronzes did not only have repercussions in art history. It has shown how they were instrumentalized for nationalistic aims at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. The text has also emphasized that this strategy only worked in part. Whereas in the German Empire Kambly's rediscovery was used to argue in accordance with the narrative of the dominant Borussian historiography, and was therefore quite easily accepted, the French would not follow this line of argument. This attempt to compete as equals in a field that had long since been a strength of the French was noticed but neglected, even though Seidel tried to stress it in the official catalogue of the German contribution to the Paris World's Fair.

The attempt outlined here to exploit an artistic language combined with a historical argument in order to back up contemporary discourses is, of course, nothing new when looking at modern history. For example, in the twentieth century, the dictatorial regime of Hitler's Germany, in its attempt to create the Third Reich, recalled the Holy Roman Empire (the 2nd Empire, that had ended with William II's abdication after World War I) as well as the Roman Empire using imperial imagery and referring in large parts to a constructed past.<sup>39</sup> Similar procedures are also to be found in other national contexts; for example, Franco's dictatorship emphasized, especially in its beginnings, the idea of the once-great Habsburg Empire and tried to revive artistic and conceptual formulas from the past.<sup>40</sup> However, such strategies do not just seem fit for dictatorships—present democratic states are not immune to the semantic seduction the past can provide.

For instance, the Stadtschloss mentioned in the introduction of this text provides a good example of the seductive force that the Hohenzollern Dynasty and its art patronage still exert on current politics. Even though it vanished a long time ago and was replaced from 1973 to 1976 by the "Palace of the Republic", on 17 April 2002 the Parliament of the reunited Germany eventually decided to rebuild the Baroque town palace.<sup>41</sup> The people's palace, built by the GDR's "SED-regime" (Socialist Unity Party of Germany), had to make space for this new building, which is currently being erected. The foundation stone of this "Humboldt-Forum" baptised venture was laid on 12 June 2013.<sup>42</sup> The projected building will show three reconstructed façades of Andreas Schlüter's palace. Furthermore, it will incorporate the historic balcony that had been integrated in the State Council Building and it will be—as the name "Humboldt-Forum" indicates—dedicated to culture and education; home to museums, archives, a library and a cultural centre. Various concepts were discussed regarding its use and the one chosen seemed to be the most suited to deactivating the political meaning and connotations of the building to a large extent. With it—so they hope—the historic shell will be filled with new meaning that emphasizes the peaceful and knowledge-driven character of the German nation in the twenty-first century.

---

39. THIESS, J., *Hitler's Plans for Global Domination: Nazi Architecture and Ultimate War Aims*. Oxford: Berghahn Books, 2012 (translation of the German book *Architekt der Weltherrschaft. Die "Endziele" Hitlers*, 1976), pp. 61-99; see also SPOTTS, F., *Hitler and the Power of Aesthetics*. Woodstock: Overlook, 2009, pp. 311-385; MICHAUD, E., *The Cult of Art in Nazi Germany*. Stanford: Stanford University Press, 1996.

40. LOCKER, T., "The Baroque in the Construction of a National Culture in Francoist Spain: An Introduction", *Bulletin of Spanish Studies*, xcl, 5, 2014, pp. 657-671.

41. For a short overview of the evolution of the Hohenzollern Palace to the so-called Palace of the (Socialist-Democratic) Republic, see JORDAN, K., "Vom Hohenzollernschloss zum Volkspalast. Ein kurzer Abriss zur Geschichte des Schlossplatzes", in SCHUG, A., *Palast der Republik. Politischer Diskurs und private Erinnerung*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, pp. 20-29.

42. For more information on the whole project and the ongoing construction, see the website of the Berlin Palace - Humboldtforum Foundation, which is the commissioning body for the building of the Humboldt Forum: <http://www.sbs.humboldtforum.de/en/Home> (accessed 15 August 2014).

Be that as it may, in light of the title of the seminar, “Identity, Power and Representation: Nationalisms in Art” (at which this text was presented for the first time in a different form), and regarding that building’s history, one might wonder if a re-semanticization of such a powerful symbol will be successful—especially at a time of rising tensions between European partners and with Germany being a major player in transforming the balance of power across the European Union.



# Internacionalización y globalización del arte: la necesidad de traducir en contextos expositivos

MODESTA DI PAOLA\*

INTERNACIONALIZACIÓN Y GLOBALIZACIÓN DEL ARTE:  
LA NECESIDAD DE TRADUCIR EN CONTEXTOS EXPOSITIVOS

## RESUMEN

El fenómeno de la globalización del arte ha eliminado las fronteras territoriales que caracterizaban los distintos mapas culturales y estéticos de cada país y confundido los márgenes propios de la creación artística, sobre todo cuando esta se basa en la utilización de los medios tecnológicos y en la interconexión entre lenguajes, lenguas y culturas. La preocupación acerca de la desaparición material de la obra a favor de sus elementos conceptuales, así como del fenómeno de espectacularización y comercialización de la producción artística por parte de las instituciones del arte, comporta una reflexión acerca de las dinámicas políticas internacionales y de sus efectos en la identidad del arte local y nacional. El movimiento de los artistas, que en muchos casos tienen que modificar la esencia estructural de sus obras para que un público heterogéneo pueda interpretarlas, vuelve siempre más complicada la interpretación del mensaje cultural inserto en sus trabajos. En este contexto, la traducción se vuelve una necesidad.

INTERNATIONALIZATION AND GLOBALIZATION OF ART:  
TRANSLATION AS A NECESSITY IN EXHIBITION CONTEXTS

## ABSTRACT

The globalization of art has eliminated the territorial borders that once characterized the cultural and aesthetic maps of different countries, and has blurred the boundaries of artistic creation, especially that based on the use of technology and the interconnections between languages and cultures. General concern about the disappearance of physical artworks in favour of their conceptual elements, and about the spectacularization and marketing of artistic product by art institutions, entails a reflection on international political dynamics and their effects on local and national artistic identities. The movement of artists in an interconnected world leads them to, in many cases, modify the structural essence of their artistic work in order to offer more easily understood cultural and linguistic messages. In this context, translation is a necessity.

DI PAOLA, M., «Internacionalización y globalización del arte: la necesidad de traducir en contextos expositivos», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2017, págs. 99-107

PALABRAS CLAVE: Globalización, arte mundial, exposición, traducción, diáspora

KEYWORDS: Globalization, world art, exhibition, translation, diaspora

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación CCAV/ART II «Cartografía crítica del arte y la visualidad en la Era Global: nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos» (HAR2013-43122-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

En *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*<sup>1</sup> Paul Virilio se enfrenta a las problemáticas acerca de la transformación radical de lo político, de lo social y de lo humano en la época de la información de masas. Aquí, el filósofo francés nos lleva al punto más álgido de su pensamiento sibilino describiendo el fenómeno de la *creación sin creación* que se concreta en el acto de sustracción, desmaterialización e in-presencia de la obra de arte. En términos políticos esta in-presencia correspondería por similitud a la «des-territorialización aero-orbital» de la era de la globalización. Así, la lógica de la creación de una presencia, lo que era la obra de arte en su materialidad, se ha sustituido en nuestra contemporaneidad por la lógica de la desaparición presente tanto en el ámbito artístico como en el terreno de la geopolítica. Según Virilio, el criterio del «acontecimiento» narrado, presentado y representado ha dado paso a la lógica del «accidente», una práctica muy contemporánea que produce un evento sensacionalista y espectacular en el que desaparecen las formas tradicionales de presentación y preservación: crear el «accidente» es lo que caracteriza la normalidad cotidiana tanto en el arte como en la política.

Esa clase de expresionismo es buscada hoy en día universalmente, tanto por los «terroristas» como por los «artistas» y todos los *activistas* contemporáneos de la era de la globalización planetaria.<sup>2</sup>

A la política-espectáculo producida por el fenómeno de la globalización denunciada por Virilio corresponde la crítica al sistema del arte en la era de internacionalización neoliberal y económica impulsada por los países occidentales, igualmente espectacular y propagandista:

qué queda de la noción de *obra* cuando incluso la de «obra maestra» ha desaparecido hace tiempo?  
¿Qué queda, paralelamente, del *autor*, del *creador*, desde que Dios ha muerto, según la lógica también promocional de Friedrich Nietzsche?<sup>3</sup>

La preocupación acerca de la desaparición de la *obra* se comparte en las ideas de algunos teóricos y curadores que investigan los efectos de la economía y de las políticas de producción y visualización del arte en la era global. «Global art and the Museum», por ejemplo, ha sido el tema de una investigación internacional y de un proyecto curatorial desarrollados durante cinco años y dirigidos por Hans Belting, Andrea Buddensieg y Peter Weibel desde el Center for Art and Media (ZKM), Karlsruhe. La finalidad del proyecto ha sido la de documentar los confines de la denominada *art world* (arte mundial) a partir del análisis de las transformaciones del arte contemporáneo provocadas por la globalización. En muchos países —no solo occidentales— la producción artística se ha vuelto un proyecto económico que incluye estrategias muy precisas por parte de las grandes instituciones del arte. Según los teóricos involucrados en el proyecto, el arte se ha convertido en un programa sociopolítico impulsado por ideologías de la identidad, por la autodeterminación de grupos y comunidades y por los cambios sociales a nivel global. Este largo proyecto culminó con la publicación del libro *The Global Contemporary: The Rise of New Art Worlds after 1989*,<sup>4</sup> que recoge importantes artículos de Hans Belting, Peter Weibel, Parul Dave Mukherji, Terry Smith, etc., acerca de una *new art world* surgida en plena globalización.

El artículo de Smith, titulado «Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalization», parece parafrasear a Virilio cuando describe tres bloques conceptuales, o fenómenos, que dominan el mundo artístico contemporáneo: el *remodernist*, el *retro-sensationalist* y el *spectacularist*. La globalización artística, según Smith, encuentra su primer momento his-

1. VIRILIO, P., *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Traducción de Iair Kon. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

2. *Ibidem*, pág. 37.

3. *Ibidem*, pág. 38.

4. BELTING, H.; BUDDENSIEG, A.; WEIBEL, P. (eds.), *The Global Contemporary: The Rise of New Art Worlds after 1989*, cat. exp., 17 de septiembre de 2011 - 5 de febrero de 2012, ZKM, Karlsruhe. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.

tórico en la mayoría de los movimientos artísticos nacidos entre Europa y América en la década de los cincuenta y de los sesenta, como el pop, el minimal, el conceptual, el process y el land art. Movimientos todos ellos que entre los años setenta y ochenta se volvieron un tema de discusión y de análisis también fuera de los confines occidentales. En estos mismos años, además, las teorías posestructuralistas acompañaron el surgimiento de las prácticas artísticas posmodernas, reforzando notablemente la expansión a nivel mundial de las producciones locales y nacionales. Según Smith, sin embargo, la tendencia económica de comercializar las obras de arte periféricas en auge durante la década de los noventa ha contribuido a la creación de etiquetas como *world art*, *global art* y *geoaesthetics art* para describir el fenómeno general de «mundializar» el arte:

Since then, contemporary art everywhere has engaged more and more with spectacle culture —with image-saturated commerce, globalized lifestyle, and social media— and with anxieties caused by political volatility and climate change.<sup>5</sup>

Desde entonces, los mayores museos del mundo, poniéndose como centros de atracción de la cultura del espectáculo, han promovido la concepción de un arte global que se caracteriza por dos fenómenos principales: el primero, de carácter económico y político, ha empujado la tendencia de comercializar el arte en un mundo siempre más conectado entre Occidente y Oriente, Norte y Sur; el segundo ha sido determinado por las grandes instituciones del arte que tienen la voluntad de espectacularizar la actividad artística volviéndola un tema de interés económico y, consecuentemente, de desmaterializarla de su contenido cultural original.

El «movimiento» reiterado de bienes y culturas por todo el planeta ha motivado algunas ideas catastróficas acerca del fenómeno de la contemporánea globalización artística, como lo demuestran los movimientos de proliferación de aptitudes antiglobalizadoras, de resistencias localistas, y el cosmopolitismo crítico, surgidos sobre todo en los contextos territoriales y culturales pertenecientes a las excolonias. Según Smith, estas actitudes han empezado a caracterizar el circuito de las bienales y de las exposiciones internacionales de arte itinerante. Testimonio de ello son, por un lado, los discursos teóricos y las piezas artísticas de clara tendencia antiimperialista que los curadores eligen a la hora de representar la identidad o la *imagery* de lo nacional y de lo local dentro de los circuitos nacionales e internacionales,<sup>6</sup> y, por otro lado, los movimientos de resistencia —motivados en la mayoría de los casos por la actual condición disyuntiva entre las economías mundiales predominantes— que han puesto en *stand by* la ola hegemónica de la globalización como fenómeno mundial, fomentando actitudes proteccionistas que han priorizado la exhibición de los productos locales y regionales.<sup>7</sup>

Sin embargo, pese a la tentativa de visualizar, promover y proteger las artes nacionales de los efectos de la globalización cultural, económica y política, la tendencia general que define teóricamente y que caracteriza formalmente la producción artística actual, es la naturaleza híbrida y compuesta del arte contemporáneo. El fenómeno de la internalización del arte no solo ha eliminado las fronteras territoriales que caracterizaban los distintos mapas culturales y estéticos de cada país, sino que ha confundido los márgenes propios de la creación artística, sobre todo cuando esta se basa en la utilización de los medios tecnológicos y en la interconexión entre

---

5. SMITH, T., «Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalization», en BELTING, H.; BUDDENSIEG, A.; WEIBEL, P. (eds.), *The Global Contemporary...*, pág. 187. Según Smith, la diversidad de las prácticas artísticas contemporáneas, más que estar ubicadas dentro de algunas categorías que las conforman bajo modelos hegemónicos, como *global art*, *world art*, o *geoaesthetics*, tendrían que ser reconocidas basándose en sus peculiaridades distintivas y en sus específicos niveles geográficos —como lo local, lo regional y lo internacional (*worldy*)—. Smith, además, desplaza el objeto de la crítica hacia una interpretación ontológica del arte internacional insertándolo dentro del concepto de ser-en-el-mundo.

6. *Ibidem*, pág. 188.

7. *Idem*.

lenguajes y lenguas. Además, la movilidad contemporánea ha propiciado una oferta de trabajo para muchos artistas —no solo de las periferias— y una posibilidad cotidiana de hibridar ideas, conceptos, lenguas y soportes: el libre movimiento entre varios continentes, exponiendo en museos, instituciones culturales, sitios de Internet, e incluso la celebración de cursos, seminarios o talleres en los lugares más remotos del mundo, caracterizan al fenómeno contemporáneo del «nomadismo transcultural como misión». En todos estos traspasos es común que los artistas reformulen sus obras para que se adapten conceptual y lingüísticamente a las culturas de acogida, que alteren sus mensajes para convertir sus piezas en material narrativo de fácil lectura para que *el otro* cultural y lingüísticamente diferente pueda comprenderlas. De esta manera, junto con el desplazamiento de los artistas, las obras de arte viajan entre instituciones y en las exposiciones internacionales itinerantes fomentando el surgimiento de la «hibridación de la esencia estructural de la obra de arte». En este contexto, la tentativa de exponer un arte nacional, con sus propias peculiaridades culturales e identitarias, se derrumba delante de un objeto artístico que se ha hibridado debido al efecto «colonizador» de la globalización artística, determinando una transformación no solo en la identidad estructural de la pieza, sino también en su *image* y en su *imagery*, y más allá de los confines nacionales en la que se encuentra, es producida, presentada o interpretada.<sup>8</sup>

En un territorio caracterizado por la coexistencia de lenguajes artísticos, lenguas y culturas, la previsión de Smith según la cual «*translation becomes the medium of necessity, of possibility and of hope*»<sup>9</sup> se revela una declaración de fundamental importancia.

## INTERPRETAR NUEVOS CÓDIGOS CULTURALES

La iconografía tradicional, como declara William Thomas Mitchell, se ha vuelto insuficiente desde que los fenómenos interartísticos y, sobre todo, el uso de las nuevas tecnologías, han empujado la tendencia a la repetición de lenguajes artísticos (técnicas y tecnologías) y códigos culturales. La repetición de códigos se hace mucho más patente desde que los artistas han empezado a dejar sus países y se han trasladado a otros de distinta habla y cultura. A la alteridad cultural de cada artista —muchas veces sujetos diaspóricos dentro de sus propios países en cuanto sujetos previamente colonizados pero también en los países de acogida en cuanto *outsiders*— corresponde una alteridad estilística y estética. Debido al hecho de que buena parte de la producción artística contemporánea ya no se diferencia por los estilos o lenguajes peculiares de una cultura, reconocer el origen y la singularidad de una obra —sobre todo en los contextos internacionales como las bienales— puede resultar complicado.

¿En qué consiste hoy día la singularidad de una obra de arte? ¿Cómo reconocerla e interpretarla? Las peculiaridades propias de cada artista han permitido la asignación, la autenticación y el reconocimiento de las obras también a muchos años de distancia, a veces siglos. Sin embargo, los signos característicos y singulares de cada artista ya no siguen las mismas reglas de un tiempo, e individualarlos de forma exacta necesita de algunas estrategias visuales muy claras y directas. No es una casualidad que hoy día las obras se acompañen con textos explicativos que ofrecen informaciones varias acerca de la obra y de su creador. El sistema del arte se ha vuelto por tanto mucho más eficiente no solo en términos de «explicación», sino también de tutela de la identidad. Galerías, museos e instituciones protegen la autoría de la pieza.

---

8. MITCHELL, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

9. SMITH, T., «Contemporary Art...», pág. 188.

Los artistas mantienen sus nombres y sus peculiaridades gracias a una constante tutela de las obras, en términos de protección de derechos de exhibición, de producción de la imagen, de impresión, etc.

El objeto artístico desmaterializándose de su esencia fundamental, la forma pictórica —*picture* para usar la expresión de Mitchell—, se ha convertido en un artefacto poliédrico y complejo, a menudo de carácter intermedial, que se abre a conceptualizaciones de varios tipos, desde el ámbito humanístico a lo científico. Habiendo perdido cualquier tipo de referencia técnica, histórica, teórica o cultural, solo nos queda la posibilidad de interpretar directamente cada obra en su significado específico.

## UNA ÉTICA INTERCULTURAL EN LA RECEPCIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE

Los discursos sobre una ética intercultural que alienta el diálogo entre culturas «iguales» — culturas que quieren conocerse en lugar de abrumarse— motivan una investigación más profunda de las tendencias contemporáneas a la internacionalización del arte. Este fenómeno de extremo interés para historiadores del arte, críticos y curadores, ha suscitado algunos importantes problemas entre los que se encuentran la comprensión de la obra de arte, su traducción, su transmisión y su recepción. Hoy en día usar el término «comprensión» en su significado etimológico más profundo —*cum prehendere*: coger con, contener con el intelecto, abrazar con la mente las ideas, entender plenamente— parece ser más prolífero. Y en efecto, cuando las exposiciones de arte se mueven alrededor del mundo, cruzando las fronteras geopolíticas, comprender más que interpretar deviene un acto indispensable, aunque a veces complejo. Esta complejidad se debe a la dificultad de leer e interpretar las obras no solo desde un punto de vista formal —obras interlingüísticas o intermediales que usan diferentes medios y lenguajes—, sino también de contenido: el mensaje que la obra quiere expresar representa un complejo conjunto de valores culturales, morales y rituales que pertenecen a un artista (lectura intercultural). Sobre este propósito el filósofo norteamericano Arthur Danto afirmaba que la identidad de la obra depende de los contextos culturales en los que se encuentra y es interpretada. Nuestra visión viene condicionada por nuestra cultura de origen; así, una obra condensa, en un objeto aparentemente normal, pero oportunamente transfigurado, una cultura entera —la cultura del creador y la del receptor.

La historiadora del arte italiana Angela Vettese, apoyándose en las ideas de Danto, nos recuerda que en las *Brillos Box* de Andy Warhol se individualizan una serie de referencias conceptuales comprensibles solo para quien comparte la cultura norteamericana. Sin embargo, «*cosa accade se chi osserva quell'opera non conosce il sistema di riferimento?*»,<sup>10</sup> es decir, el sistema de referencias comerciales y los valores culturales de esa nación. Este problema se ha fortalecido con el fenómeno de la globalización que desde los años ochenta ha empujado el arte visual a mantener una base teórica de tipo occidental y, sin embargo, lo ha llevado a desarrollar aspectos derivados de otras culturas.<sup>11</sup> Así, las bienales, aunque tengan una estructura rígidamente occidental, acogen artistas de todo el mundo cuyas obras reflejan la cultura, los valores, los ritos y las tradiciones de sus propios países. En este contexto global ¿quién puede comprender las estratificaciones de sentido que conforman una obra de arte africano, indio o chino si no se conocen los fundamentos de culturas tan diferentes a las de Occidente? Además, hay que con-

10. Véase VETTESE, A., *Capire l'arte contemporanea*. Turín: Umberto Allemandi, 2006, pág. 9.

11. *Idem*.

siderar que las obras visuales se han alejado progresivamente de su elemento meramente visual y estético para concentrarse en los elementos mentales y conceptuales. En términos formales, la distancia del materialismo implica multiplicar los textos escritos como vehículos para introducir y explicar las obras. La escritura, la palabra escrita o verbal se ha vuelto un elemento formal y parte sustancial de las mismas. En todas las exposiciones individuales, colectivas, itinerantes, locales e internacionales se necesitan los textos escritos que traducen las informaciones acerca de la pieza y del artista. Son palabras que viajan con las obras de arte y que representan un potente medio de comunicación intercultural que relaciona diferentes públicos que poseen culturas y lenguas muy distintas. La identificación por parte del público es, de hecho, una parte fundamental del proceso de creación. Esta identificación se presenta solo si el mensaje puede llegar a su destino, ser traducido.

Desde un enfoque meramente lingüístico, Yuri Lotman consideraba una obra literaria una representación «individual»: «No puede existir en el texto artístico ningún tipo de sustituto adecuado en el plano de la expresión sin que se verifique una mutación en el plano del contenido».<sup>12</sup> Del mismo modo, la traducción de las piezas artísticas muta inevitablemente parte de su contenido a la hora de trasladar el complejo sistema de referencias históricas, sociales e ideológicas que conforman las mismas. Siguiendo a Lotman, podríamos afirmar que la realidad histórico-cultural de la obra no se limita a la representación de la misma. La obra consiste en una *image* y en su relación con la realidad extratextual —la realidad, las normas literarias, la tradición, el sistema de las creencias—. <sup>13</sup> Analizar un texto sin tener en cuenta la complejidad de las relaciones extratextuales sería como interpretar los elementos formales de una pintura y colocarla en un determinado tiempo histórico y social, ignorando los problemas dados por la percepción, por la interpretación de los elementos culturales e ideológicos, literarios y artísticos, por el código, la escritura y su traducción.

## EXPOSICIONES Y TRADUCCIÓN

En contraposición al fenómeno que tiende a abrazar bajo una misma agenda internacional muchas manifestaciones de arte contemporáneo, Smith reconoce la producción artística que se crea a partir de prioridades nacionalistas e identitarias, especialmente las que derivan desde las culturas anteriormente colonizadas. La producción artística local o regional que se inserta dentro del circuito internacional del arte (bienales, exposiciones temporales itinerantes, etc.) es definida por Smith como «*art of transnational transitionality*».<sup>14</sup> La condición de «transición transnacional» ha suscitado interés por parte de curadores, teóricos y artistas que han debatido cuestiones acerca de la globalización en términos de transferencias —de información, de bienes, de obras de arte, de ideas—, de traducción lingüística y cultural y de movilidad. En este contexto, la traducción es uno de los elementos privilegiados para la construcción de los discursos teóricos en la organización de exposiciones de carácter internacional.

Durante la primera década de 2000, el interés se ha concentrado sobre todo en la posibilidad de detectar los elementos de la traducción lingüística en los procesos de intercambio cultural y artístico entre países. En la Bienal de Venecia de 2007, por ejemplo, se presentaron

---

12. LOTMAN, J.M., «Il problema del testo», en NERGAARD, S. (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milán: Strumenti Bompiani, 1995, pág. 92.

13. *Ibidem*, págs. 100-101.

14. SMITH, T., «Contemporary Art...», pág. 189.

algunos trabajos de traducción realizados por la Karl Marx School of English Language. Se trata de un grupo de filósofos, artistas y críticos de arte que residen en Moscú y que se ocupan de leer los libros de Marx confrontando las varias traducciones en ruso e inglés con los originales en lengua alemana. Este ejercicio lingüístico se abre a discusiones acerca de la importancia de los textos de Marx en la filosofía, en la política y en el arte. Seguramente la actitud hacia la traducción de textos filosófico-económicos en el ámbito artístico es una prioridad en un país como Rusia marcado por represiones políticas. La exposición *Svoboda* curada por Daria Khan en el Spazio Carbonesi de Bolonia, en 2001, representaba claramente esta postura. La palabra *svoboda* en ruso significa «libertad». Sin embargo, la palabra escrita en caracteres latinos pierde su sentido y se vuelve puro sonido, una combinación de letras en un diccionario. La pérdida del significado depende de varios factores. En primer lugar del proceso que lleva a la palabra a ser traducida en otro idioma; en segundo lugar por la posible «incomprensión» de la misma por parte de un público de habla no rusa; y para terminar, la desavenencia que el uso de la palabra tiene al no contar con un referente cultural que la proteja en su propia lengua. La palabra «libertad» (*svoboda*) ha perdido, de hecho, su significado social y artístico incluso en su mismo contexto lingüístico, debido a las restricciones políticas que han sufrido los artistas y los curadores.<sup>15</sup>

Es bastante sintomático que el concepto de traducción se asocie con exposiciones de carácter subversivo. Este es el caso de la exposición titulada *Translated Acts. Performance and Body Art from East Asia. 1990-2001*, curada por Yu Yeon Kim.<sup>16</sup> Ya desde el título se subraya la voluntad de transmitir dos actos de traducción:

The first being the articulation of cultural identity, historical legacy, and inner expression into performance and the second the extension of the body and performative action into other mediums, such as photography, video and digital or networked space.<sup>17</sup>

En una era de globalización y multiculturalismo intensificado, los artistas asiáticos —principalmente de Japón, China, Corea y Taiwán— muestran una serie de performances en las que confluyen las problemáticas relacionadas con las identidades envueltas en los procesos de colonización y descolonización. Según Yu Yeon Kim, estos artistas se enfrentan a problemas de identidad frente a los flujos internacionales de ideas e influencias, fenómenos que quizá sean mucho más fuertes que en las comunidades diaspóricas de Europa o América. Los trabajos representados por los artistas japoneses, por ejemplo, se desarrollan por medio de la alta tecnología para traducir la naturaleza esquizofrénica de una cultura que se enfrenta al carácter dual de su sociedad, caracterizada por una realidad tan conformista y tradicional como fantástica e incluso fetichista, caso de la subcultura del manga y la animación. Alejandro González Iñárritu en *Babel* consiguió alcanzar una descripción bastante exacta de los personajes japoneses teniendo en mente la cultura *fantasy*. La chica muda representa en clave cinematográfica la transposición de un manga erótico, una perfecta traducción del fenómeno interartístico que domina las sociedades diaspóricas.

El arte coreano actual, por contra, parece reaccionar a una serie de actos represivos del gobierno que comenzaron en 1950 y terminaron con la masacre de Gwangju en mayo de 1980. En respuesta a esta represión, los artistas han empleado un lenguaje artístico parecido al realismo crítico político, definido hoy por el movimiento minjoong (*people's art*). Este término comprende no solo a la clase proletaria (en el sentido marxista-leninista) sino a toda una comunidad de estudiosos, teóricos y artistas: «*in a period of total press censorship this form of realism served*

15. Véase el artículo de la exposición publicado en la web de Exibart: [http://tv.exibart.com/news/2008\\_lay\\_notizia\\_02.php?id\\_cat=78&id\\_news=6709](http://tv.exibart.com/news/2008_lay_notizia_02.php?id_cat=78&id_news=6709).

16. Kim, Y.Y., *Translated Acts. Performance and Body Art from East Asia. 1990-2001*. Berlín: The Haus der Kulturen der Welt, 2001.

17. *Ibidem*, pág. 13.

*both as a focus and expression of dissidence*».<sup>18</sup> El mismo dilema se subraya en los trabajos realizados por los artistas de Taiwán que, a partir de un contexto cultural que se debate entre lo local y lo global, lo indígena y lo chino, han creado múltiples lenguajes y conceptos artísticos caracterizados por la memoria nacional. El arte deviene un instrumento para la crítica social y política, así como una profunda expresión de la condición humana. Las performances realizadas por los artistas chinos Wenda Gu y Xu Bing se caracterizan por el uso conceptual de la traducción y revelan los límites de una política represiva en relación con Occidente. Ambos artistas usan la caligrafía para jugar de modo provocativo con la semiótica occidental. Esto es evidente por ejemplo en la sorprendente pieza de Xu Bing realizada en un sótano de Pekín para expresar la relación entre el Este y el Oeste. Se trata de un claro ejemplo de transferencia de significados cuyos protagonistas son dos cerdos que copulan compulsivamente dentro de un gran corral lleno de libros de literatura china y occidental, y con fragmentos de los textos escritos sobre su piel con caracteres chinos y occidentales.

Uno de los elementos fundamentales de la obra de Wenda Gu es el uso de la caligrafía en las pinturas, en los diseños, en las instalaciones y en las performances. *Retranslation & Rewriting of Tang poetry #1* es una performance en la que se realizaba un dibujo caligráfico gigante en tinta negra mezclada con cabellos humanos. El diseño se mostraba en realidad como una serie de ideogramas ilegibles, una crítica al sistema estético oriental, pero también a la sensibilidad occidental por lo exótico.

De mayor o menor importancia, las exposiciones que llevan en su propio título la palabra traducción han ido creciendo hasta la fecha y han aportado interesantes puntos de reflexión en las investigaciones sobre la interpretación de las obras. El concepto de traducción ha sido investigado no solo dentro de la esfera del lenguaje, sino también dentro del campo de la producción artística. En los últimos años, algunos curadores han querido abarcar las problemáticas relativas al acto de la traducción como metáfora y mediación en los procesos de presentación de las obras en contextos artísticos internacionales y en la recepción de las obras por parte de públicos culturales diferentes.

Algunos ejemplos son la exposición *Übersetzung ist eine Form / Translation is a mode* (2010), curada por Birgit Rinagl y Franz Thalmair, la cual tenía el propósito de individuar los puntos de contacto y las divergencias en el arte conceptual por medio de la traducción. Uno de los aspectos más interesantes de esta exposición es quizá la voluntad de investigar la manera en que se localizan las redes de comunicación internacional dentro de un mismo espacio apto para la presentación de obras que derivan de varios contextos geográficos y culturales, y consecuentemente las problemáticas que surgen a la hora de traducir y reinterpretar las obras por parte de un público más local.<sup>19</sup>

De mayor importancia es la exposición titulada *The Spiral and the Square*<sup>20</sup> organizada en la Bonniers Konsthall en 2011, con el propósito de revelar las dinámicas que regulan la relación entre culturas y lenguajes. La exposición mostraba una serie de trabajos artísticos considerados por los curadores Daniela Castro y Jochen Volz «*exercises in translatability*». Quizá esta haya sido la primera tentativa curatorial de institucionalizar la traducción lingüística y cultural dentro del ámbito propiamente artístico. *The Spiral and the Square* tiene su punto de partida en la novela *Avalovara* (1973), del escritor brasileño Osman Lins, que se erige en eje de una cultura caracterizada por la propia traducción cultural. Desde Brasil el tema de la traducción se extiende hacia Noruega como inevitable encuentro entre culturas en un mundo globalizado.<sup>21</sup>

18. *Ibidem*, págs. 17-18.

19. La exposición *Übersetzung ist eine Form / Translation is a mode* se celebró en el Kunst Raum Niederoesterreich (9 de abril - 29 de mayo de 2010). <http://www.kunstraum.net/en/programme/67-uebersetzung-ist-eine-form-translation-is-a-mode>.

20. Véase ARRHENIUS, S.; BERGH, M.; SJÖHOLM, C. (eds.), *Translatability*. Estocolmo: Albert Bonniers Förlag, 2011.

21. <http://www.bonnierskonsthall.se/en/utstallning/spiralen-och-kvadraten-ovningar-i-oversattbarhet/>.

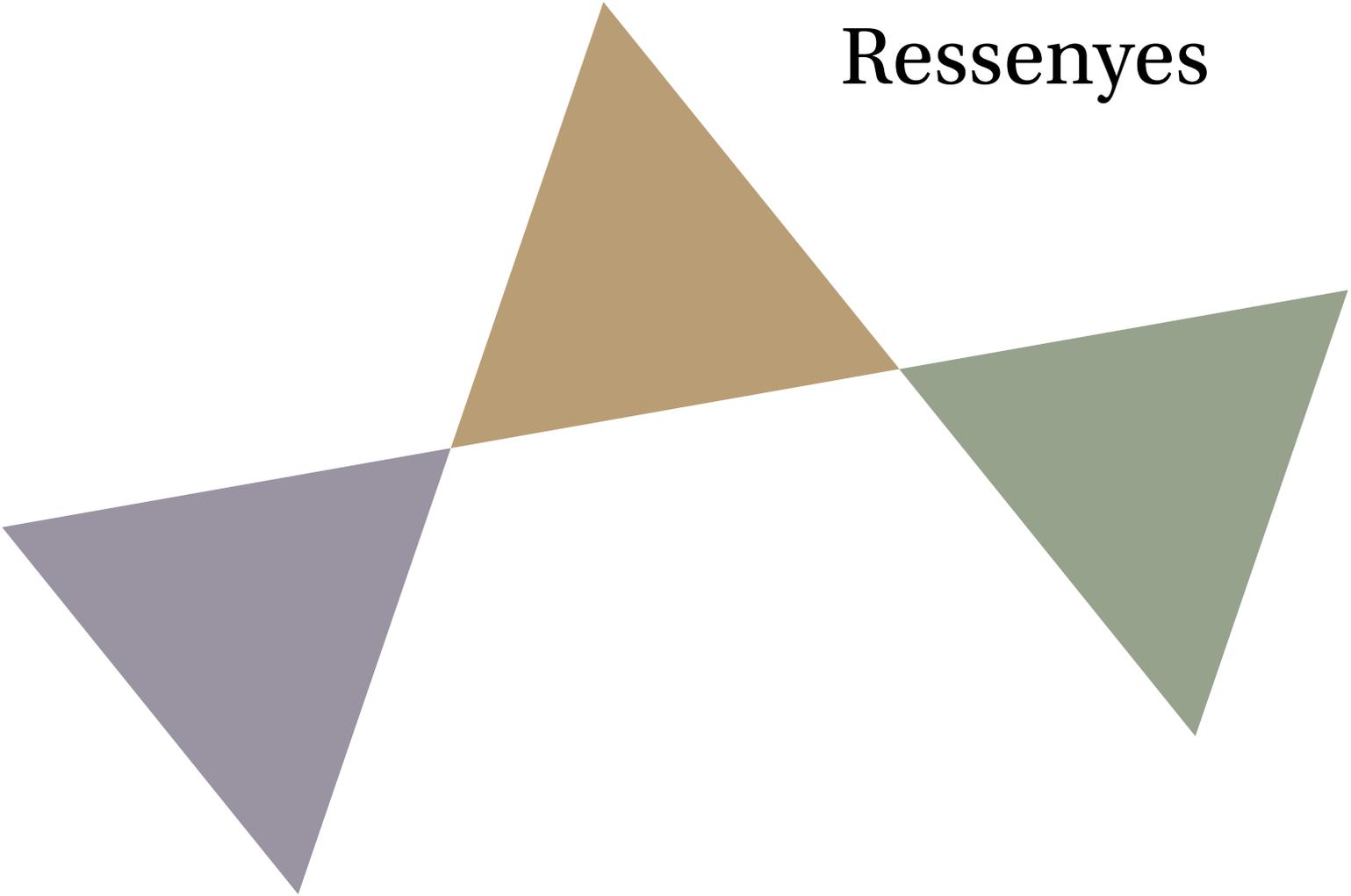
Dentro del panorama artístico global, mucha ha sido la importancia que se ha dado a la traducción desde varias perspectivas. En 2011 el museo alemán ZKM de Karlsruhe organizó la exposición *The Global Contemporary. Art Worlds After 1989*. Las temáticas principales de la exposición, recopiladas en el catálogo editado en 2013 por Hans Belting, Andrea Buddensieg y Peter Weibel,<sup>22</sup> fueron, entre otras: «The Global Turn. 1989 and its Consequences», «Art history. The End of a Canon», o «Visual Worlds. Art and the Migration of Pictures». Dentro de esta última temática se presenta la sesión artística titulada *Lost in Translation. New Biographies of artists*, que recoge obras cuyo hilo común es la traducción cultural. En general, la producción artística presentada narra historias personales de artistas nómadas que tienen que adaptar su propia identidad, interpretando diferentes papeles en cada nuevo contexto en el que se convierten en artistas. Este tipo de *self representation* no entra dentro de la definición de retrato autobiográfico, sino que más bien se encaja en la tipología de la performance en la que los artistas interpretan un rol ficcional de sí mismos. Este mismo proceso se traduce en trabajos artísticos, como en el caso de *Work in Progress – Personal Map* de la artista Nezaket Ekici (Kirsehir), *The End of Art* de Tamy Ben-Tor, *Drop the Monkey* de Guy Ben-Ner, o la pieza titulada *An artist who cannot speak English is no artist* de Mladen Stilinović. Sin embargo, los mismos artistas pasan por diferentes fases del proceso de traducción: se trasladan, en términos de movimiento; se traducen, en términos lingüísticos y culturales; y se adaptan al nuevo contexto geográfico, institucional y a una audiencia culturalmente y lingüísticamente específica.

---

22. BELTING, H.; BUDDENSIEG, A.; WEIBEL, P. (eds.), *The Global Contemporary...*



Ressenyés



*El Bosco. La exposición del V Centenario*

Museo Nacional del Prado, Madrid  
31 de mayo – 11 de septiembre de 2016  
Comisaria: Pilar Silva Maroto



ANA ÁVILA

que siempre se muestra tan extraño pintando raros personajes y actitudes curiosas.

FELIPE DE GUEVARA  
*Comentarios de la pintura, c. 1560*

1516: muerte de El Bosco. Corresponde a 2016 el V Centenario del fallecimiento de este pintor nacido en lo que actualmente es el sur de los Países Bajos. Es lógico pensar que España se sumara a este acontecimiento por cuanto Madrid —Museo del Prado, Patrimonio Nacional y Museo Lázaro Galdiano— conserva un número significativo de sus obras. La pinacoteca nacional cuenta con seis piezas suyas,<sup>1</sup> siendo aceptadas por unanimidad como indiscutibles los trípticos de la *Adoración de los Magos* y *El jardín de las delicias*. De hecho, pocas obras en el Museo del Prado acaparan tanta atención por parte de los visitantes como *El jardín de las delicias*, sin duda, una de las referencias de sus fondos y con la que se asocia el museo entre los extranjeros.

La exposición en el Museo del Prado vino precedida por circunstancias que trascendieron a los medios de comunicación. En esta se puede contemplar una tabla con la representación de *Cristo camino del Calvario* (c. 1500), perteneciente a las colecciones reales y conservada en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Precisamente a Patrimonio Nacional pertenecen algunas obras de El Bosco que se conservan en el Prado: *El jardín de las delicias* y *La mesa de los Pecados Capitales*. El monasterio escorialense contaba con estas desde que Felipe II las hiciera llegar, la primera en la década de los noventa y la segunda en el envío realizado en 1574. Durante la Segunda República, en la década de los treinta, *El jardín de las delicias* ingresa en el Museo del Prado, y que por un decreto de 1943 la naturaleza jurídica de esta y de cuatro obras más de Patrimonio

1. La *Adoración de los Magos* (c. 1494), *El jardín de las delicias* (c. 1490-1500), *La mesa de los Pecados Capitales* (c. 1505-1510), *Las tentaciones de san Antonio Abad* (c. 1510-1515), *La extracción de la piedra de la locura* (1501-1505) y *El carro de heno* (c. 1512-1515), según cronologías defendidas por el catálogo de la exposición. El propio museo atribuye al taller de El Bosco otra tabla con *Las tentaciones de san Antonio Abad* (c. 1510-1515).

Nacional vendría a ser la de depósito indefinido. La realidad del Museo de las Colecciones Reales ha generado la posibilidad de disponer de los referidos cuadros. El revuelo causado ha originado un acuerdo entre ambas partes a fin de que no se pierda para la pinacoteca nacional la facultad de mostrar obras como las mencionadas de El Bosco, sin que Patrimonio Nacional pierda su titularidad. No en vano, el Museo del Prado ha puesto énfasis en que la exposición de El Bosco está organizada con la colaboración especial de este organismo público.

Otra cuestión que acarreo cierta desazón fue la labor emprendida por un grupo de investigadores bajo la denominación por un grupo de investigadores bajo la denominación por un grupo de investigadores bajo la denominación Project (BRCP).<sup>2</sup> La Fundación que lleva su nombre dispuso de un comité científico —con miembros de museos y universidades— y de un equipo de investigadores en los ámbitos de la historia del arte y la técnica puesta al servicio del arte. Veintiocho museos e instituciones participaron en la investigación, entre estos, el Museo del Prado, el Museo Lázaro Galdiano, el Museo de Belles Arts de València y Patrimonio Nacional. El resultado de más de seis años de trabajo es un catálogo razonado en el que se estudia las obras pictóricas y los dibujos de El Bosco bajo distintos puntos de vista, siendo de gran valía los de tipo técnico.<sup>3</sup> La organización de la producción del artista a partir de obras propias, piezas de taller y obras de seguidores ha trastocado algunas atribuciones, como la autoría de tres ejemplares del Museo del Prado, *La extracción de la piedra de la locura*, *Las tentaciones de san Antonio Abad* y *La mesa de los Pecados Capitales*, que el equipo adjudica a un seguidor. Por el contrario, obras que eran dudosas han sido reivindicadas como indiscutibles, tal es el caso del tríptico de *El Juicio Final* del Groeningemuseum de Brujas. Sin embargo, la opinión del Museo del Prado es diferente; esta institución se sintió dolida cuando, meses antes de que el BRCP diera a conocer los resultados de la investigación, uno de los responsables del grupo participó en un documental en el que cuestionaba que *La mesa de los Pecados Capitales* fuera un original. Es más, el Prado, como respuesta a la alteración de las condiciones contractuales, recapacitó sobre el préstamo de *La extracción de la piedra de la locura* y *Las tentaciones de san Antonio Abad*, piezas que no se pudieron ver en el Noordbrabants Museum de 's-Hertogenbosch con motivo de la exposición de El Bosco, a pesar de que figuran en su catálogo.

La exposición del Museo del Prado ha sido precedida por otras celebradas en los Países Bajos. Así, habría que remontarse a 2001 cuando en el Museum Boijmans Van Beuningen de Róterdam se celebró una monográfica del artista, museo de donde viene a Madrid la tabla que representa a *San Cristóbal con el Niño Jesús a cuestras* y el dibujo del *Nido del búho*. Entre octubre de 2015 y enero de 2016 se desarrolló la muestra *De El Bosco a Brueghel. Descubriendo la vida cotidiana*,<sup>4</sup> donde el tríptico de *El carro de heno*, del Museo

2. <http://boschproject.org>.

3. ILSINK, M.; KOLDEWEIJ, J.; SPRONK, R.; HOOGSTED, L.; ERDMANN, R.G.; KLEIN GOTINK, R.; HANNEKE, N.; VELDTHUIZEN, D., *Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman. Catalogue Raisonné*. New Haven – Londres: Mercatorfonds – Yale University Press, 2016.

4. Con Friso Lammertse como uno de sus comisarios.

del Prado, se alzaba como la pieza paradigmática. *Jheronimus Bosch. Visiones de un genio* es el título de la exposición celebrada en la localidad natal del artista, 's-Hertogenbosch, concretamente en el Noordbrabants Museum, entre febrero y mayo de 2016.<sup>5</sup> Allí también se expuso el referido tríptico así como *San Juan Bautista en meditación*, del Museo Lázaro Galdiano, y entre las obras que no se ven en la exposición del Prado figuraba el tríptico de los *Santos ermitaños*, de las Gallerie dell'Accademia de Venecia; sin embargo, no se encontraba ninguna otra del Prado, ni la *Coronación de espinas* de la National Gallery de Londres, así como tampoco una de las estrellas de la exposición madrileña, el tríptico de *Las tentaciones de san Antonio Abad* del Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa, y, en cuanto a los dibujos, no se vio el espectacular *Hombre-árbol* de la Albertina de Viena. También es lógico considerar que El Escorial tenía que sumarse a la celebración de los quinientos años de la muerte de El Bosco por cuanto en su monasterio se congregaron diversas piezas suyas consideradas, por entonces, obras indiscutibles. Allí fueron destinadas por su coleccionista, Felipe II, en diversas entregas, y sobre las mismas especuló el jerónimo fray José de Sigüenza en su *Fundación del monasterio de El Escorial* (1602), quien calificó la obra del artista como una «sátira pintada de los pecados y desvarios de los hombres», haciendo énfasis en la lectura moralizante que suele hacerse de ella. En esta exposición se puede ver la copia de extraordinaria calidad de *El carro de heno* (c. 1512-1515), que por primera vez se exhibe tras su reciente restauración, la cual perteneció a Diego de Guevara, chambelán en las cortes de Felipe el Hermoso y Carlos V, pieza que heredaría su hijo ilegítimo Felipe de Guevara, cuyos descendientes lo venderían al monarca español. Siendo la *Coronación de espinas* una obra de taller, es interesante contemplar la tapicería conocida como «Disparates de El Bosco o Caprichos de Brueghel», inspirada en la producción de El Bosco según cartones atribuidos a Pieter Brueghel el Viejo, tenida como una de las colgaduras más importantes que conserva las Colecciones Reales, tejida en Bruselas entre 1550-1560 con hilos de oro, plata y seda.<sup>6</sup>

En el ámbito del Museo del Prado, hay que tener en cuenta el precedente de la exposición *El jardín de las delicias de El Bosco: copias, estudio técnico y restauración*, celebrada en el Prado (2000), comisariada, como la actual, por Pilar Silva Maroto.<sup>7</sup> En *El Bosco. La exposición del V Centenario* se presentan cincuenta y tres piezas gracias a los préstamos de diversos museos que afortunadamente conservan obras del artista o con él vinculadas.<sup>8</sup> La contrapartida que

algún museo ha recibido por el préstamo es considerable, acorde con la categoría de la obra prestada y su papel en el conjunto de sus fondos, tal como ocurre con el tríptico procedente del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, lo que ha supuesto que actualmente no se pueda ver en el Prado el *Autorretrato* de Durero. Algunas obras consideradas de El Bosco no han venido a la exposición del Museo del Prado, como la *Crucifixión con donante* del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Bruselas, el muy dañado tríptico de los *Santos ermitaños* (Gallerie dell'Accademia, Venecia) y el tríptico de *El Juicio Final* de Viena, pieza que, no obstante, no ha dejado de estar revestida de presencia.

La exposición del Museo del Prado presenta a El Bosco en su doble faceta artística, pintor y dibujante. Siete son las hojas con dibujos que se muestran en las paredes de las salas como originales de El Bosco, dos más se consideran de taller, otro par, de seguidores, y un dibujo se presenta como obra probable del artista. Algunos están realizados por ambas caras, con tinta parda a pluma como técnica predominante, a veces agrisada a pluma y pincel así como con realces de albayalde. Diversas obras de autores diferentes complementan ciertos aspectos del discurso expositivo, como una tabla de un autor anónimo, detalles escultóricos de un retablo, grabados a buril, un par de libros con miniaturas y una copia del *Comentario de la pintura y pintores antiguos*, de Felipe de Guevara, quien poseyera, por herencia de su padre, *El carro de heno* (El Escorial).

Todos los cuadros pintados por El Bosco están realizados sobre madera, de roble, como es habitual en el norte, a excepción de *La mesa de los Pecados Capitales*, cuyo soporte es de chopo, probablemente para aligerar su peso ante su uso, aún desconocido. Estamos frente a tablas sueltas y otras que configuran trípticos, siguiendo la estela del siglo xv. Es interesante comprender cómo el tríptico de la *Adoración de los Magos*, de c. 1494 (Museo del Prado), conserva su marco original,<sup>9</sup> con sus bisagras, y el que muestra escenas de la *Pasión de Cristo*, de c. 1520-1530 (Museo de Belles Arts de València), la guarnición que protege el ensamblaje. Tablas sueltas pudieron formar parte de muebles litúrgicos de cierta entidad, como trípticos, incluso dípticos. Así, se desconoce la estructura original de las cuatro piezas verticales que constituyen las *Visiones del Más Allá* (c. 1505-1515), del Palazzo Ducale de Venecia. Hay que tener en cuenta que algunas unidades están pintadas por ambas caras, por lo

(Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie). Viena ha contribuido con obras del Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, de la Albertina y de la Akademie der Bildenden Künste, Graphische Sammlung. De Londres participan la National Gallery y el British Museum, así como The Bodleian Libraries, University of Oxford, de Oxford. Otras piezas proceden del Musée du Louvre, del Musée Municipal de Saint-Germain-en-Laye y del Palais des Beaux-Arts de Lille. Obras de El Bosco también han venido de Venecia (Palacio Ducal, Gallerie dell'Accademia). De Lisboa (Museo Nacional de Arte Antiga) procede uno de sus trípticos singulares, mientras que varias son las colecciones norteamericanas que han cedido piezas: Metropolitan Museum de Nueva York, National Gallery of Art de Washington, Philadelphia Museum of Art de Filadelfia, The J. Paul Getty Museum de Los Ángeles, Museum of Fine Arts de Boston, Yale University Art Gallery de New Haven, CT, y The Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City, MO.

9. Fracturado, a finales del siglo xix se le añadieron fragmentos de pino.

5. Comisariada por Matthijs IJssink y Jos Koldeweij.

6. Su interés también estriba en que es una versión —ya el único conjunto existente— de la *princeps*, tejida para Francisco I de Francia, destruida durante la Revolución francesa.

7. Tras la restauración de *El jardín de las delicias* debida a María Teresa y Rocío Dávila.

8. Aparte del Museo del Prado, en España contamos con obras del Museo Lázaro Galdiano, del Museo de Belles Arts de València y de Patrimonio Nacional. De Holanda proceden piezas de 's-Hertogenbosch (Noordbrabants Museum), Ámsterdam (Rijkmuseum) y Róterdam (Museum Boijmans Van Beuningen), y de Bélgica, del Groeningemuseum de Brujas y del Museum voor Schone Kunsten de Gante. Otras son de Alemania: Fráncfort (Städelsches Kunstinstitut) y Berlín

que pudieron ser parte de dípticos o trípticos. Es el caso de *Cristo camino del Calvario*, con *El Niño Jesús jugando* en el reverso, o cara externa (c. 1505/1510-1516), del Kunsthistorisches Museum de Viena, que, cortada por la parte superior e inferior, fue la puerta izquierda de un tríptico.<sup>10</sup> Sobre *San Cristóbal con el Niño Jesús a cuestras* (c. 1490-1500), del Museum Boijmans Van Beuningen de Róterdam, hay dudas acerca de su carácter independiente o su pertenencia a la tabla central de un tríptico. Otra hipótesis se presenta ante las tablas con *San Juan Bautista en meditación* (1485-1510), del Museo Lázaro Galdiano, y *San Juan Evangelista en Patmos* (c. 1505), de Berlín (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie) —pintada por el reverso con un círculo con escenas de la *Pasión de Cristo*—, según algunos probables puertas de un tríptico y no en vano las tablas se muestran consecutivamente en la exposición del Prado.<sup>11</sup> La exposición del Prado nos ofrece la oportunidad de ver juntas tablas que formaron parte de un tríptico desmembrado, el denominado *El camino de la vida* (c. 1505-1516), las cuales se conservan en cuatro colecciones diferentes, todas pintadas sobre madera procedente del mismo árbol. En realidad, dos elementos fueron cortados horizontalmente de una de las alas: *La nave de los locos* (Musée du Louvre, París) y *La alegoría de la intemperancia* (Yale University Art Gallery, New Haven, CT), pareja de *La muerte y un avaro* (National Gallery of Art, Washington), el único elemento que conserva su formato original, mientras que *El vendedor ambulante* (Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam) es el resultado de haber serrado verticalmente las tablas laterales, de manera que se desconoce la tabla central del mueble.

Las obras de El Bosco están realizadas al óleo y en el caso de los trípticos y probables puertas sueltas el reverso de las mismas se pinta en grisalla o semigrisalla. La exposición del Museo del Prado facilita contemplar estas sin ninguna dificultad, al estar situados los trípticos sobre pedestales que permiten que el visitante dé toda la vuelta alrededor y las probables puertas sueltas en otros ubicados en aberturas que forman parte del montaje.<sup>12</sup>

Pocas son las obras firmadas por El Bosco.<sup>13</sup> Otro problema reside en la propia autoría. De ninguna de las que han

10. Se especula que en la tabla central se mostraría un Calvario, mientras que en la otra ala habría un Descendimiento de la cruz o un Santo Entierro.

11. La idea de que formaran pareja es desechada en el catálogo de la exposición, apoyando opiniones ya formuladas y aduciendo, entre otros aspectos, la imposibilidad de comprobar que la tabla del Lázaro estuviera pintada por su cara externa, la cual ha sido rebajada y engatillada. También se ha apuntado que fueran postigos interiores del retablo escultórico de Adriaen van Wesel realizado por encargo de la cofradía de Nuestra Señora, en la catedral de San Juan, de 's-Hertogenbosch. San Juan en Patmos era el emblema de la hermandad de Nuestra Señora. De hecho, Koldewey ha reconstruido la estructura general del retablo y conjetura que la tabla de Madrid tenía que estar también pintada en el reverso, tal vez con el Nacimiento y la Juventud de Jesús, al tener en la de Berlín escenas de la Pasión.

12. Tal es el caso de *San Juan Evangelista en Patmos / Pasión de Cristo*, de la Gemäldegalerie de Berlín.

13. Curiosamente, su pieza cumbre, *El jardín de las delicias* (Museo del Prado) no lo está. JHERONIMUS BOSCH aparece en diversas piezas, como el tríptico de la *Adoración de los Magos* (c. 1494), del citado museo; el de *Santa Wilgefortis* (1495-1505), de las Gallerie dell'Accademia de Venecia; el de *Las tentaciones de san Antonio Abad*

llegado hasta la actualidad se conserva documentación de su encargo. En realidad son escasas las referencias que existen sobre la actividad del artista, que se asocia a los tiempos convulsos que se vivieron en Flandes en la segunda mitad del siglo XVI y en la siguiente centuria y que ha conllevado la desaparición de información escrita. Al ser miembro de la cofradía de Nuestra Señora y de la Ilustre Hermandad de Nuestra Señora, en su localidad natal de 's-Hertogenbosch, de la que se conserva sus cuentas, hay ciertas menciones a su labor artística, también a través de la cofradía de la Tabla del Espíritu Santo. Un encargo de envergadura fue el que recibió en 1504 por parte de Felipe el Hermoso, un *Juicio Final*, en el que se especifica su nombre y sobrenombre, así como su residencia, Jheronimus van Aken, llamado Bosch, obra perdida, si es que realmente se llegó a pintar.

La crítica siempre ha estado dividida acerca de la autoría de un buen número de obras de El Bosco. En cuanto a las del Museo del Prado, nunca se ha cernido la duda sobre la *Adoración de los Magos* y *El jardín de las delicias*, pero sí, incluso, sobre *El carro de heno*, *La mesa de los Pecados Capitales* y *Las tentaciones de san Antonio Abad*. Por lo que respecta a los dibujos, se consideran obras indiscutibles el *Nido del búho* de Róterdam y el *Hombre-árbol* de Viena. Las atribuciones han ido bailando entre diferentes investigadores, y si en el caso del tríptico de *El carro de heno* el BRCP lo ha situado como obra original, también se ha adscrito al Maestro del carro de heno, en torno al cual se han situado otras obras. Por tanto, estamos ante obras de El Bosco, obras de El Bosco con dudas (tal es el dibujo del *Entierro de Cristo*, de c. 1505-1515, British Museum, Londres), de El Bosco y taller (incluso, con dudas sobre la intervención del taller —como la *Adoración de los Magos* (1495-1516) del Philadelphia Museum of Art que el BRCP da como de taller exclusivamente—, ante obras del taller o discípulo,<sup>14</sup> incluso ya fallecido el maestro (tríptico con escenas de la *Pasión de Cristo* del Museo de Belles Arts de València, c. 1520-1530), ante obras de un seguidor —como ocurre con el tríptico con *Escenas de Job* (c. 1510-1515), del Groeningemuseum de Brujas, obra de taller según el BRCP—, ante obras del taller o de un seguidor, en el marco del cual, según el BRCP estaría *La mesa de los Pecados Capitales*, o claramente ante obras de un seguidor, donde se encontraría *Las tentaciones de san Antonio Abad* del Museo del Prado, la *Coronación de espinas* de El Escorial y el tríptico de la *Pasión de Cristo* de València, también según el BRCP. La citada *Las tentaciones de*

de Lisboa; la probable puerta de tríptico con *San Juan Evangelista en Patmos* (c. 1505) de la Gemäldegalerie de Berlín; la tabla central del tríptico de *El Juicio Final* de Brujas (1505-1515)... También lleva firma *La mesa de los Pecados Capitales*, del Prado, que el BRCP ha considerado de un seguidor. El tríptico de *El carro de heno* (c. 1512-1515) del mismo museo también está firmado, pero igualmente su copia de El Escorial. No sería autógrafa la firma que aparece en la tabla central del tríptico con escenas de la *Pasión de Cristo* del Museo de Belles Arts de València (c. 1520-1530), hecho por un discípulo de El Bosco, activo incluso tras su muerte, como vemos, firma que habría que entender, según el catálogo de la exposición, «como una marca o sello del obrador y no como una firma autógrafa».

14. Tal como se especifica en el catálogo de la exposición, es interesante comparar la tabla con el *Ecce Homo* (c. 1485-1495) de Fráncfort (Städel Museum) y el mismo tema pintado por el taller hacia 1500 (Museum of Fine Arts, Boston).

*san Antonio Abad* ha sido un cuadro considerado por Fischer (2013) obra de taller o seguidor, bajo la adscripción con interrogante a un «Pupil of Hieronymus Bosch», tal como el tríptico de *El Juicio Final* del Groeningemuseum de Brujas. También se habla de copias (como la de *El carro de heno* de El Escorial con respecto al ejemplar del Prado) y de copias o interpretaciones de originales perdidos, como sucede, según el BRCP, con *La extracción de la piedra de la locura* del Prado, considerada por el referido equipo copia de un original que El Bosco realizó a partir de 1481.

Según el catálogo de la exposición del Museo del Prado, los originales de El Bosco se cifran en una cantidad que va de veintituno a veinticinco, estableciéndose las bases para definir su lenguaje a partir de los trípticos de la *Adoración de los Magos* y *El jardín de las delicias*, realizados con anterioridad a 1500, y el de *El carro de heno* (c. 1512-1515), obra tardía, todas en el referido museo.

Por otra parte, ninguna obra de El Bosco está fechada y se considera extraordinariamente difícil datar con seguridad alguna de ellas. Se habla de obras juveniles (como la *Adoración de los Magos* del Metropolitan Museum de Nueva York, de hacia 1474 o después), o tardías (como el tríptico de *El carro de heno*, de hacia 1512-1515, del Prado), dándose cronologías muy dilatadas, como las *Visiones del Más Allá*, de hacia 1505-1515 (Palazzo Ducale, Venecia). Algunas fechas han sido adelantadas, basándose en planteamientos estilísticos (al estar próxima a la *Adoración de los Magos* del Prado) y técnicos, como *El jardín de las delicias*, que la guía de la *Pintura flamenca de los siglos XV y XVI* de 2001<sup>15</sup> considera que se trata de una obra pintada hacia 1500-1510 mientras que actualmente se adscribe a 1490-1500.

Así como deficientes restauraciones han deteriorado la calidad de ciertas obras, este procedimiento y la técnica puesta al servicio del análisis y diagnóstico de la obra de arte han contribuido al mejor conocimiento de la labor creativa de El Bosco, afinando atribuciones y postulando nuevas cronologías. Algunas tablas se presentan en la exposición del Museo del Prado recientemente restauradas, tal es el caso de *San Cristóbal con el Niño Jesús a cuestras*, del Museum Boijmans Van Beuningen de Róterdam, el *San Jerónimo penitente* de Gante (Museum voor Schone Kunsten), *La nave de los locos* del Louvre, el *Camino del Calvario* de Viena (Kunsthistorisches Museum), la *Adoración de los Magos* de Filadelfia (Philadelphia Museum of Art), las *Visiones del Más Allá*, de Venecia (Palazzo Ducale), el tríptico de los *Santos ermitaños* de las Gallerie dell'Accademia de Venecia, el de *Santa Wilgefortis*, del mismo museo, el de *El Juicio Final* de Brujas (Groeningemuseum) y el tríptico de la *Adoración de los Magos*, restaurada su capa pictórica por Herlinda Cabrero e intervenida la estructura del mueble por José de la Fuente, además de la cuestionada *Las tentaciones de san Antonio Abad*, restaurada por María Antonia López de Asiaín,<sup>16</sup> todos ellos miembros del equipo de restau-

radores del Museo del Prado, donde se conserva la obra, que han realizado una labor prodigiosa.

La dendrocronología, que estudia la datación de los anillos de crecimiento de las plantas arbóreas y arbustivas leñosas, es una ciencia que se ha ido aplicando a los soportes de roble empleados por El Bosco.<sup>17</sup> Así pues, es posible conocer la fecha de la tala del árbol a partir de la cual es absolutamente seguro situar el cuadro en cuestión, independientemente del tiempo, a veces muy dilatado, que transcurre entre el corte y el empleo de esa madera, mediando años de secado y/o almacenaje. Evidentemente, un árbol talado después de la muerte de El Bosco no puede originar de ninguna manera un original. A pesar de que este pudo llevar a cabo *El jardín de las delicias* después de 1466, su ejecución corresponde a 1490-1500, del mismo modo que para *La extracción de la piedra de la locura*, del mismo museo madrileño, el árbol fue talado en 1486, cuando El Bosco no pintó el cuadro hasta la lejana fecha de 1501-1502. Interesante es el hecho de que se haya podido constatar que *La nave de los locos*, *La alegoría de la intemperancia*, *La muerte y un avaro* y *El vendedor ambulante*, todas en diferentes museos (París, New Haven, Washington, Róterdam), son tablas procedentes del mismo árbol. En cambio, no pertenecen a madera del mismo árbol las que llevan la representación de *San Juan Bautista en meditación*, del Museo Lázaro Galdiano, y *San Juan Evangelista en Patmos*, de Berlín, que se supusieron elementos de un mismo conjunto.

Si la luz visible permite el estudio de la capa pictórica, la radiación infrarroja tiene mayor longitud de onda y la atravesada desvelando el dibujo subyacente. Los rayos X traspasan todos los estratos, incluso captan el bastidor. En los últimos años los museos desarrollan análisis con estos recursos técnicos llegando a diagnósticos de extraordinaria valía. El Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado viene trabajando intensamente en este complejo y sorprendente terreno,<sup>18</sup> y tal ocurre con un artista como El Bosco. Carmen Garrido —quien fuera jefa de dicha área del Prado— ha venido trabajando en la obra de El Bosco bajo esta perspectiva desde la década de los ochenta, sola o en colaboración con Roger van Schoute, quien ha estudiado el dibujo subyacente desde los años sesenta. Hay que mencionar sus investigaciones publicadas en el catálogo de la exposición *El jardín de las delicias de El Bosco: copias, estudio técnico y restauración*, celebrada en el Prado (2000), así como la monografía especial que ambos le dedicaron a las

46e8-9109-8dc29e67c8eb, mientras que en otro, en colaboración con la comisaria de la exposición, María Antonia López de Asiaín describe su intervención, disponible en <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/las-tentaciones-de-san-antonio-abad-del-bosco/1624b639-ccfa-48db-acb4-5e70bf028019>.

17. Precisamente un sombrero de uno de los esbirros de la *Coronación de espinas* de la National Gallery de Londres lleva por decoración unas hojas de esta especie. Como referentes en este tipo de exámenes está la exposición sobre El Bosco llevada a cabo en 2001 en el Museum Boijmans Van Beuningen de Róterdam, comisariada por Jos Koldeweij, con estudios sobre el particular de Peter Klein.

18. Es obligatorio mencionar la exposición organizada en el Museo del Prado en 2006 bajo el título *El trazado oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, con la edición del catálogo a cargo de Gabriele Finaldi y Carmen Garrido.

15. Redactada por la comisaria de la exposición, Pilar Silva Maroto.

16. José de la Fuente, María Jesús López (restauradora de marcos) y Herlinda Cabrero comentan en un vídeo el proceso de restauración, disponible en <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/restauracion-el-triptico-de-la-adoracion-de-los-aa6f23fd-ef54>.

obras de El Bosco conservadas en el referido museo (2001). A las reflectografías infrarrojas se suman las radiografías, y la fotografía de alta resolución permite un estudio más exhaustivo de la obra de El Bosco, todo ello material técnico que se ha llevado a cabo nuevamente en las piezas del Museo del Prado con motivo del V Centenario,<sup>19</sup> ahora con medios que aportan mayor precisión y facilitan enormemente la «lectura» del documento técnico.<sup>20</sup> El digitalizado de las placas radiográficas y el tratamiento digital para la eliminación de los barros del reverso, incluso del engatillado, han permitido una imagen más nítida del procedimiento artístico de las obras de El Bosco. Además del Museo del Prado, también el equipo del Bosch Research and Conservation Project ha realizado nuevamente estudios de este tipo, con resultados recogidos en su catálogo razonado y en un volumen aparte (2016), en donde se hacen constantes comparaciones para estudiar la obra y legitimar sus atribuciones. En definitiva, todo este conjunto de documentos han permitido incluso la reconsideración de ciertas cronologías. La exposición del Museo del Prado no ha ocultado al público este material, aunque lo ha mostrado en una mínima parte: se ha podido ver la reflectografía y la radiografía de *El jardín de las delicias* (con el engatillado suprimido digitalmente), así como las radiografías de *San Juan Bautista en meditación*, del Museo Lázaro Galdiano, y de *Las tentaciones de san Antonio Abad*, del Prado, con explicaciones en castellano e inglés.

Sobre una preparación blanca de creta extendida encima del soporte, El Bosco lleva a cabo el dibujo inicial de su composición pictórica.<sup>21</sup> En los últimos años el análisis del dibujo subyacente ha facilitado reforzar la autoría de ciertas obras cuestionadas. Al respecto, el estudio de estos dibujos que a veces han salido a la superficie pictórica ha hecho posible la incorporación al catálogo de El Bosco de *Las tentaciones de san Antonio Abad* (fragmento), de hacia 1505-1510, del Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, MO). Asimismo, las modificaciones que se observan en el dibujo subyacente de la *Adoración de los Magos* del Metropolitan Museum implican que no estamos ante una copia a pesar de las dudas que se han cernido sobre ella. No solamente la técnica ha desvelado cambios en la fase del dibujo subyacente,<sup>22</sup> sino entre este y la ejecución pictórica. Las rectificaciones y los desplazamientos son habituales en los dibujos subyacentes de El Bosco. Precisamente estas modificaciones son indicio de que se trataría de originales. Es uno de los motivos aducidos por el Museo del Prado

19. En este terreno hay que mencionar a Laura Alba, Jaime García-Máiquez, María Dolores Gayo y Maite Jover.

20. Se ha pasado de usar una cámara vidicon a un sensor CCD, del tipo InGaAs, sensible al IR, equipado con OSIRIS (Optical Space Infrared Dowlink System). En cuanto a las radiografías, las placas de formato 120 × 90 se han visto desplazadas por las tiras, que pueden llegar a gran cantidad de metros de longitud, con la posibilidad de lograr una imagen a escala 1:1.

21. No siempre tiene por qué haber dibujo subyacente, así, la grilla de las caras externas de las puertas del tríptico de la *Adoración de los Magos* (Museo del Prado) está pintada directamente, sin dibujo previo, a diferencia de los anversos.

22. Como sucede con *El Paraíso* y la tabla central de *El jardín de las delicias*, descubiertos con motivo de los recientes análisis técnicos.

para defender como tal *La mesa de los Pecados Capitales* (c. 1505-1510),<sup>23</sup> así como *La extracción de la piedra de la locura*. El nuevo material técnico con el que ha trabajado el Prado ha permitido comprobar modificaciones en la tabla central del tríptico de la *Adoración de los Magos*, como el desplazamiento de san José hacia la tabla lateral, un aspecto que afecta a lecturas de índole iconográfica. Asimismo, los nuevos equipos de reflectografía infrarroja han desvelado un dibujo subyacente en *Las tentaciones de san Antonio Abad* del Museo del Prado, cuando hace unos años apenas se pudo detectar.

Los donantes ocultos es un aspecto interesante en la producción de El Bosco, que las reflectografías infrarrojas y las radiografías ponen al descubierto, como se ha podido apreciar desde hace años con el oculto por una planta en *San Juan Bautista en meditación* (c. 1489 o después), del Museo Lázaro Galdiano,<sup>24</sup> o los que hay debajo de *San Antonio en meditación* y *Monje conduciendo a un soldado*, tablas laterales del tríptico de *Santa Wilgefortis*, de 1495-1505 (Gallerie dell'Accademia, Venecia). Por su parte, la *Coronación de espinas* de la National Gallery de Londres está pintada sobre un *San Cristóbal cruzando el río con el Niño a hombros*. La técnica también ha revelado que el remate de *Las tentaciones de san Antonio Abad*, del Museo del Prado, era circular, transformado en adintelado en el siglo XIX, de tal manera que en la exposición se halla expuesto camuflando las esquinas falsas.

Teniendo en cuenta los problemas cronológicos de las obras de El Bosco, el Museo del Prado ha optado para la exposición por una presentación de índole temática, desplegada en la planta baja de la ampliación de los Jerónimos (Salas A y B). La sección I. *El Bosco y 's-Hertogenbosch* sitúa al artista en el contexto social y artístico de su localidad natal, donde Jheronimus van Aken aparece primeramente mencionado en relación con su oficio de pintor el 26 de julio de 1474. Prueba de la consideración que ya tuvo en el mismo siglo XVI es el buril (c. 1565) que le representa, grabado por Cornelis Cort en una serie de efigies de pintores célebres de los Países Bajos publicada en 1572, con un poema en latín en la parte baja en que se menciona sus ojos y su mano, pero también las figuras monstruosas que caracterizan sus obras. Conocida actualmente como Den Bosch, la que en castellano denominamos Bolduque era una de las ciudades más importantes del ducado de Brabante, con provincias actualmente ocupadas por Bélgica y los Países Bajos. Ocupada por la dinastía borgoñona y posteriormente por la de los Habsburgo, en ella trabajó su padre y hermanos, puesto que su progenitor ya formaba parte de una familia de pintores, al parecer procedente de Aquisgrán. La plaza del Mercado era un punto de actividad comercial y social en donde precisamente vivía su familia —ya desde 1462—, y él tuvo casa propia en el lado opuesto, adquirida

23. Se operan entre la fase de dibujo y la de color, aparte de los numerosos cambios que se observan en la ejecución pictórica.

24. Estudios técnicos de la tabla llevados a cabo por el Instituto Histórico en 1995 y recientemente por el Bosch Research. Existe un visor interactivo de la obra en que se pueden apreciar las diferentes técnicas que se le han aplicado para el análisis de la obra, disponible en <http://www.boscointeractivo.es/>.

por su esposa, Aleid van de Meervenne, con quien ya debía estar casado en 1480. Probablemente también era su taller propio el hogar matrimonial, que aparece en una tabla representando el referido mercado en el contexto de una escena religiosa. Aparte de la bulliciosa vida en torno a la plaza que de alguna manera pudo haber influido en sus obras, por 's-Hertogenbosch pasaron ilustres personajes, como Carlos el Temerario, María de Borgoña, Maximiliano de Austria, su hijo Felipe el Hermoso, duque de Brabante, casado con Juana de Aragón, Margarita de Austria... Al igual que El Bosco, también era miembro de la cofradía de Nuestra Señora de la iglesia de San Juan el notario y secretario municipal Peter van Os, quien aparece con otros miembros de la familia como donante en el tríptico del *Ecce Homo* (c. 1500), obra de taller conservada en el Museum of Fine Arts de Boston. El padre de El Bosco y sus hijos fueron llamados a propósito del diseño de un retablo de talla con sus puertas pintadas. Relacionado con el mismo, se presentan en la exposición dos fragmentos escultóricos (c. 1476-1477), debidos a Adriaen van Wesel.<sup>25</sup> Las estampas de Alart du Hameel sitúan en el marco de esta ciudad a un grabador, escultor y arquitecto, en donde trabajó entre 1478 y 1494, y en cuyas estampas suele introducir junto con su anagrama la palabra «bosche», como una firma más, alusiva a 's-Hertogenbosch.

La sección II. *Infancia y vida pública de Cristo* acoge obras pictóricas con tres epifanías, aparte de un dibujo de un seguidor representando las *Bodas de Caná* (Musée du Louvre, París). La del Museo del Prado (c. 1494) fue un encargo del deán de la guilda de pañeros de Amberes,<sup>26</sup> quien aparece en el tríptico junto con otros miembros de la familia, conocidos a través de los escudos de armas;<sup>27</sup> se trata de una obra de extraordinaria calidad en el conjunto de su producción, de la que se desconoce cómo llegó a ser propiedad de Felipe II. Como temprana creación se considera la *Adoración de los Magos* del Metropolitan de Nueva York, la cual ha dejado de ser de taller o seguidor tras exhaustivos estudios de tipo técnico, particularmente de su dibujo subyacente. En cambio, la autoría de la del Philadelphia Museum of Art es objeto de dudas, tal como recoge la cartela y el catálogo de la exposición.

III. *Los santos* es el enunciado bajo el cual se despliega una serie de obras con la representación de santos habituales en la producción de El Bosco. El tríptico con una barbuda crucificada se considera de santa Wilgefortis (c. 1495-1505), conservado en las Gallerie dell'Accademia de Venecia, con donantes ocultos en las tablas laterales. *San Jerónimo en oración*, de c. 1490-1500 (Museum voor Schone Kunsten, Gante), fue en su momento atribuido a un seguidor (Maestro del carro de heno). Acompañado de sus atributos, su disposición física demuestra su absoluta entrega a

Cristo a través de la oración y las privaciones materiales. Alejado del mundo, también en varias ocasiones El Bosco representa a san Antonio Abad, otro de sus modelos de conducta. El tríptico del Museu Nacional de Arte Antiga (c. 1500-1505) es una de las obras más sorprendentes del artista, en cuyas tablas se despliega el mundo del santo sacudido por situaciones y seres que ponen a prueba la fortaleza de su fe. La exposición del Prado reivindica *Las tentaciones de san Antonio Abad* (c. 1510-1515) de sus propios fondos como obra original: tabla modificada no solamente en el formato sino mediante repintes (sin barniz intermedio), barnices teñidos y deterioros de la capa pictórica, su reciente restauración ha desvelado elementos imperceptibles hasta ahora, como el humo del fuego que arde tras el tronco del árbol. Por el contrario, otra tabla con el mismo asunto (c. 1510-1515) conservada en el mismo museo corresponde a una obra de taller. Job, con el valor de la paciencia como principio vital, es otra de las figuras de la *devotio moderna*. El tríptico que se conserva en Brujas se considera obra de un seguidor. *San Cristóbal con el Niño Jesús a cuestras* (c. 1490-1500), del Museum Boijmans Van Beuningen de Róterdam, tabla independiente o parte central de un tríptico, cuenta con elementos pictóricos incorporados en una fase cercana del final de la ejecución, sin dibujo subyacente. Los santos Juanes también se encuentran en la iconografía de El Bosco, tal como vemos en los ejemplares de *San Juan Bautista en meditación* (Museo Lázaro Galdiano, Madrid) y *San Juan Evangelista en Patmos* (Gemäldegalerie, Berlín), sobre las que se ha especulado que fueran las puertas del retablo escultórico encargado por la cofradía de Nuestra Señora en la iglesia de San Juan de 's-Hertogenbosch, lo cual rechaza el catálogo de la exposición.

En el tema que la exposición titula IV. *Del Paraíso al Infierno*, el tríptico de *El carro de heno* (c. 1512-1515) del Museo del Prado destaca sobremanera; se trata de una de sus últimas creaciones cuyo carácter de original la institución refuerza mediante la documentación técnica y la dendrocronología. Escenas «infernales» dan paso al tríptico de *El Juicio Final* (c. 1505-1515) de Brujas (Groeningemuseum), con configuraciones tremendistas del infierno tanto en la tabla central como en la derecha. Una de las imágenes más divulgadas de El Bosco corresponde a la *Ascensión al Empíreo*, donde las almas van subiendo hacia el Paraíso Terrenal a través de un túnel, viéndose la espiritual luz intensa a lo lejos. Forma parte de un conjunto con *Visiones del Más Allá* (c. 1505-1515), de las Gallerie dell'Accademia de Venecia, con un simbólico hombre melancólico en la *Caida de los condenados* que alude a la profunda tristeza que se genera en el alma del pecador.

*El jardín de las delicias* (c. 1490-1500) configura un tema expositivo único (sección V). El hecho de que cuelgue junto a este tríptico el dibujo del *Hombre-árbol* (c. 1500-1510) se debe a la presencia de esta configuración en la puerta del *Infierno*. A pesar de que no está firmado, se trata de la obra paradigmática de El Bosco, confiscada por el duque de Alba a Guillermo de Orange de su palacio de Coudenberg, en Bruselas, y actualmente considerada un encargo de su tío Engelbrecht II, conde de Nassau. Comprada por Felipe II en la almoneda del hijo ilegítimo de aquel, Fer-

25. Se ha llegado a pensar que las puertas correspondan a las tablas con *San Juan Bautista en meditación* (Museo Lázaro Galdiano, Madrid) y *San Juan Evangelista en Patmos* (Gemäldegalerie, Berlín).

26. Se ha especulado si El Bosco viajó a esa ciudad, posibilidad que se considera innecesaria en el catálogo de la exposición.

27. La identificación de los donantes a través de los escudos ha sido relativamente reciente, en 2004, lo cual ha permitido ajustar la cronología de la obra.

nando de Toledo, en 1591, fue destinada a El Escorial. Adelantada a la década de los noventa por su vinculación estilística con la *Adoración de los Magos*,<sup>28</sup> ha sido objeto de innumerables lecturas, permaneciendo prácticamente inalterable la idea de la perdición del ser humano a través del consumo de los placeres terrenales, un falso Paraíso que se expresa terriblemente elocuente en los castigos que se recibe en el Infierno.<sup>29</sup> Destacado personaje de la corte de Borgoña, hombre culto y miembro de la cofradía de Nuestra Señora, en 's-Hertogenbosch, al igual que El Bosco, una vitrina de la exposición acoge un retrato de Engelbrecht II, con su collar de la orden del Toisón de Oro,<sup>30</sup> su Libro de Horas, con miniaturas iluminadas sobre pergamino (The Bodleian Libraries, University of Oxford), así como un ejemplar iluminado de *Les visions du chevalier Tondal* (1475), probable fuente para obras de El Bosco al constituir un relato sobre el Más Allá.

*El mundo y el hombre: pecados capitales y obras profanas* es la sección VI de la exposición del Museo del Prado. *La mesa de los Pecados Capitales* (1505-1510) se presenta como tal, en sentido horizontal, en un tiempo colgada en el referido museo como cuadro,<sup>31</sup> aunque el propio catálogo indique que se ignora la verdadera función de este chopo, del que se han hecho estudios técnicos a través de los cuales el museo avala su autoría, cuestionada por el BRCP, para el cual se trata de una obra de taller o seguidor, adscripción esta última en que se exponen otros cuadros procedentes de colecciones extranjeras. El *Nido del búho* (c. 1505-1515), del Museum Boijmans Van Beuningen, y la *Escena burlesca con un hombre en un canasto* (c. 1510-1515), de la Albertina de Viena, están entre los dibujos más exquisitos de El Bosco, peculiares dentro de su lenguaje simbólico. *La extracción de la piedra de la locura* (c. 1501-1505) es una obra sin ningún sentido sacro pero sí moralizante, en la que lo que el falso doctor saca de la cabeza es un tulipán de lago. Conservada en el Museo del Prado, se considera que fue un encargo de Felipe de Borgoña, hijo ilegítimo del duque Felipe el Bueno, fundador de la Orden del Toisón de Oro,<sup>32</sup> si bien el BRCP la considera de un seguidor a partir de un original perdido. El tríptico de *El camino de la vida* (c. 1505-1516) —como ya hemos indicado, parte de un conjunto desmembrado— muestra temas alegóricos relativos a la vida, a la necesidad del ser humano, a su recorrido vital y a la muerte, en el contexto moralizante del lenguaje de El Bosco: su *Vendedor ambulante* (Museum Boijmans Van Beuningen) conecta con las caras externas de *El carro de heno* del Museo del Prado, una imagen del ser humano en el camino de la

vida, cuyas insospechadas e ingratas vicisitudes debe ir sorteando.

*La Pasión de Cristo* es la VII y última sección de la exposición de El Bosco en el Museo del Prado. *Cristo camino del Calvario* (c. 1505/1510-1516) es una escena de una puerta de un tríptico que tiene por su cara externa el Niño Jesús jugando, avanzando con un andador y un molinillo de viento, cándida imagen que ha despertado diversas interpretaciones. De Valencia procede el tríptico con escenas de la *Pasión de Cristo* (c. 1520-1530), obra de taller o seguidor (en realidad se advierte más de una mano) a pesar de su firma, que perteneciera a Mencía de Mendoza, la cual contrajo matrimonio con el conde Hendrick III de Nassau, propietario de *El jardín de las delicias*. La exposición se va cerrando con el *Ecce Homo* procedente de Fráncfort (c. 1485-1495), con donantes parcialmente eliminados y repintados, la *Coronación de espinas* (c. 1510) de la National Gallery de Londres y *Cristo camino del Calvario* (c. 1500) de Patrimonio Nacional.

La exposición del Museo del Prado combina la línea recta de los muros con la curvilínea, huyendo de la organización ortogonal.<sup>33</sup> Altos y dilatados pedestales ofrecen la posibilidad de contemplar las caras externas de los trípticos mientras que otras piezas se protegen en vitrinas murales, siendo particularmente interesante las oquedades murales sobre las que se disponen piezas sueltas trabajadas por ambas caras. La información de la pieza es básica, sin el aporte cronológico, si bien se echa en falta mayor información complementaria en cada una de las secciones.

Pilar Silva Maroto, jefa del Departamento de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte (1400-1600) y Pintura Española (1100-1500), es la comisaria de la exposición, tal como lo fue en la de 2000, dedicada a *El jardín de las delicias*. A ella se debe en gran medida el catálogo de la exposición, en el que han colaborado estudiosos de El Bosco.<sup>34</sup> El folleto de sala realiza un amplio comentario de las 53 piezas expuestas, contando como oferta opcional una audioguía con 17 obras seleccionadas.

La página web del Museo del Prado ofrece el apartado de «Obras comentadas», en el que intervienen jefes de conservación (Pilar Silva Maroto, Alejandro Vergara), el director-adjunto de Conservación e Investigación (Miguel Falomir) y miembros del Gabinete de Documentación Técnica y del Taller de Restauración. *El jardín de las delicias*, como motivo de conversación, centra el documental bajo la dirección de José Luis López Linares, el cual se estrenó en diferentes salas el 9 de junio: *El Bosco, el jardín de los sueños* es su título y en él intervienen distintas personalidades de la cultura.

*Jardín infinito* (4 de julio – 2 de octubre de 2016) corresponde a una videoinstalación con 18 canales, de 9.000 lúmenes cada uno, y 16 pistas de sonido, gracias a la cual se proyectan macroimágenes de *El jardín de las delicias* sobre los muros de la sala C (ampliación de los Jerónimos), que se transforman en pantallas de 20 metros de largo y

28. Además de por su relación con determinadas fuentes gráficas.

29. Poniéndose énfasis en la fragilidad del disfrute carnal, este engañoso Jardín del Amor se ha puesto en relación (Falkenburg) con el Jardín del Placer de la *Roman de la rose*, poema alegórico del siglo XIII, interpretándose el tríptico como una obra que propiciaba la conversación en torno al *ars amandi*.

30. Fue gobernador de los Países Bajos (1485-1486) en nombre de Felipe el Hermoso.

31. Disposición defendida por Joaquín Yarza (YARZA, J., *El jardín de las delicias*. Madrid: Tf., 1998, pág. 28).

32. De hecho, la ornamentación e inscripciones conectan con los escudos de la Orden.

33. El diseño y dirección del montaje se debe a El Taller de GC.

34. Eric De Bruyn, Paul Vandebroek, Larry Silver, Reindert Falkenburg y Fernando Checa Cremades.

6 de alto, con una duración de 75 minutos. El cineasta Andrés Sanz, los músicos Javier Adán y Santiago Rapallo y el artista Álvaro Perdices llevan a cabo una creación artística de imágenes y sonidos transformando la obra original en pro de lo meramente visual y lo sensorial, deconstruyéndola para que quien la contempla se traslade al terreno de lo onírico.<sup>35</sup> Con motivo del V Centenario de El Bosco, el Museo del Prado ha editado un cómic (72 páginas, 18 × 26 cm) bajo el título *El tríptico de los encantados (Una pantomima bosquiana)* (2016), inspirado en tres obras del autor conservadas en el citado museo. Se debe a Max (Francesc Capdevila) (Barcelona, 1956), autor de historietas e ilustrador,

35. Otros artistas contemporáneos han llevado a cabo en Madrid exposiciones ligadas a El Bosco. En *Manuel Ballester. Paisajes encontrados: El Bosco, El Greco y Goya* (Museo Lázaro Galdiano, hasta el 11 de septiembre de 2016), el fotógrafo suprime la figura y los animales de *San Juan Bautista en meditación* de El Bosco, ofreciendo exclusivamente el paisaje. *Artilugios bosquianos: Sjon Brands* es un

Premio Nacional de Cómic 2007. Un ciclo de conferencias y otro de cine, así como un concierto de música de la época de El Bosco cierran, de momento, los acontecimientos vinculados al Museo del Prado con motivo del V Centenario de su muerte, además del curso *El Bosco: 500 años*, organizado por la Fundación Amigos del Museo del Prado.

SILVA MAROTO, P. (ed.), *El Bosco. La exposición del V Centenario*, cat. exp., 31 de mayo - 11 de septiembre de 2016, Museo Nacional del Prado, Madrid. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016, 396 págs.

conjunto de elementos en que se funde lo animal con lo objetual debido al citado artista holandés (Museo Lázaro Galdiano, 2 de junio - 11 de septiembre de 2016). Como sabemos, El Bosco es uno de los artistas que ha despertado más interés entre los contemporáneos, desde los pintores hasta los diseñadores de moda.

*Vigée Le Brun. Woman Artist in Revolutionary France*

The Metropolitan Museum of Art, New York  
15 February – 15 May 2016  
Curators: Joseph Baillio, Katharine Baetjer and Paul Lang



TOBIAS LOCKER\*

In 1971 the American art historian Linda Nochlin started to point out the difficulties that women painters had encountered during centuries by trying to answer the question: “Why have there been no great women artists?”<sup>1</sup> Her argument points out various assumptions underlying this essay title, especially relating to the “genius factor”, and also shows the manifold inequalities of the established “art system”. For example, for a long time women had been excluded from essential teachings within academic education, including some of the most important keystones to building up a career that could allow the “artistic genius” to fully unfold. Showing that the question about greatness is to a large extent a misconstruction distracting from the real issue, the author emphasizes that the “miracle is, in fact, that given the overwhelming odds against women”, they “have managed to achieve so much excellence—if not towering grandeur—in those bailiwicks of white masculine prerogative like [...] the arts”.

The recent exhibition *Vigée Le Brun. Woman Artist in Revolutionary France* at The Metropolitan Museum of Art in New York (15 February – 15 May 2016) has put the focus on one of those miracle women artists Nochlin refers to, the painter Elisabeth Louise Vigée Le Brun (1755–1842). This artist became famous amongst European contemporaries during the final decades of the Ancient Régime, counting amongst her clients many illustrious members of French nobility as well as Queen Marie Antoinette, who became her most important patron. She was one of the rare women who got access as a member to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture (Royal Academy of Painting and Sculpture) in Paris. Hence, her curriculum vitae exemplifies well that women artists could achieve much, but also that they had to constantly struggle to overcome obstacles that their male peers would never encounter.

\* This text was conceived within the framework of the research project ACAF/ART IV “Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna” (HAR2015-66579-P), funded by the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness (Ministerio de Economía y Competitividad).

1. NOCHLIN, L., “Why have there been no great women artists?”, in GORNICK, V.; MORAN, B.K., *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, 1971, pp. 344–366; the essay was reprinted the same year in the January issue of ArtNews.

The art show about Vigée Le Brun, presented on two continents, is in fact the first retrospective of this French artist and a joint project of several scholars, namely Joseph Baillio (independent scholar), Katharine Baetjer (curator at The Metropolitan Museum of Art, New York) and Paul Lang (curator at the National Gallery of Canada, Ottawa). It was very well received when first presented (in a bigger version) in Paris at the Grand Palais (23 September 2015 – 11 January 2016) and then afterwards in New York (9 February – 15 May 2016), and at the National Gallery of Canada in Ottawa (10 June – 11 September 2016). The different exhibition venues already indicate that this venture intended to make Vigée Le Brun known to a wider audience, an objective—to anticipate—that has been certainly achieved when looking at the media coverage and the positive reception of the show.

(Marie) Elisabeth Louise Vigée Le Brun was born on 16 April 1755 in Paris, the daughter of the portraitist Louis Vigée and his wife Jeanne Maissin.<sup>2</sup> After having spent the first years of her life with close relatives on a small farm near Épernon she returned at the age of six to Paris to start school. The young girl was enrolled as a boarder at the Couvent de la Trinité in the Faubourg Saint Antoine, where she would demonstrate her artistic talent for the first time. In her memoirs she retrospectively wrote about that time:

I scrawled on everything at all seasons; I decorated my copy-books, and even the ones of my schoolmates with marginal drawings of heads, some full-face, others in profile; on the walls of the dormitory I drew faces and landscapes with charcoal.<sup>3</sup>

Although the nuns who ran the school would very often reward such behaviour with punishment, she would remember this self-initiation to the arts rather positively. This was certainly due to the fact that her father would at that time become aware of his daughter’s gifts. “At seven or eight”, she remembered, “I made a picture by lamplight of a man with a beard [...]. When my father saw it he went into transports of joy, exclaiming, ‘You will be a painter, my child, if ever there was one’”<sup>4</sup>.

Convinced of her artistic talent, Louis Vigée started to give his daughter drawing lessons when she returned to live at her parents’ home in 1766 and also allowed her to attend [duced Elisabeth Louise to pastel, a technique that he had specialized in as a portrait painter. It had become very pop-

2. HAROCHE-BOUZINAC, G., *Louise Élisabeth Vigée Le Brun. Histoire d’un regard*. Paris: Flammarion, 2011, p. 24; for a historiographic account explaining the different angles of research on Vigée Le Brun see pp. 9–13.

3. “Dans cet intervalle, je crayonnais sans cesse et partout; mes cahiers d’écriture, et même ceux de mes camarades, étaient remplis à la marge de petites têtes de face, ou de profil; sur les murs du dortoir, je traçais avec du charbon des figures et des paysages, aussi vous devez penser que j’étais souvent en pénitence”: VIGÉE LE BRUN, E.L., *Souvenirs de Madame Vigée Le Brun*, 2 vols. Paris: Charpentier et cie., 1869 [1835–1837], vol. 1, p. 2.

4. “Je me souviens qu’à l’âge de sept ou huit ans, je dessinai à la lampe un homme à barbe, que j’ai toujours gardé. Je le fis voir à mon père qui s’écria transporté de joie: Tu seras peintre, mon enfant, ou jamais il n’en sera”: VIGÉE LE BRUN, E.L., *Souvenirs...*, p. 2.

ular during the eighteenth century and satisfied especially the demands of Louis Vigée's clientele from the upper echelons of the bourgeoisie: pastel was much cheaper than oil paint but nevertheless produced high-quality results, as the medium's blendability and luscious texture led to results that often emanating a depth and richness of colour comparable to painting. His daughter being thus initiated into the professional art world also learned from her father that sociability was an important skill of a painter, be it in order to always keep a finger on the pulse, to come to know prospective clients, or to entertain customers during their tiring portrait sessions.<sup>5</sup>

Such a profound artistic education was, in the eighteenth century, still not the rule for girls. For them it was much more difficult than for men to choose painting as a career path. Although some artists also taught girls, such as Marie Rosalie Hallé, for example, who would take on Elisabeth Louise as a student some time later, much fewer (and often lesser) teachers were available for girls than for boys. As Nochlin had already pointed out, some teachings, like painting after nude models, were in general not taught to them, and their artistic education would often have to rely more heavily on copying from existing artworks. An "all-inclusive" patronage of a close family member with a real personal interest was therefore a lucky chance, and family connections could help decisively to overcome the invisible barriers women were constantly facing in the form of social conventions or the gender-discriminating rules of art institutions.<sup>6</sup>

Unfortunately, this very promising period of Elisabeth Louise's artistic tutelage lasted only about one year, as her father died on 9 May 1767. He left his family penniless and in order to clear debts and pay for schooling for Elisabeth's brother of three years younger, Louis Jean Baptiste Étienne, her mother would very soon marry again. Her new husband, Jacques François Le Sèvre, was a jeweller, and his wealth allowed the family to move into an apartment close to the Palais Royal. Thanks to the support of her mother Elisabeth Louise started taking painting lessons, first at a drawing academy run by the aforementioned Marie Rosalie Hallé and then with the academic painter Gabriel Briand. She copied from a lot of sculpture, drawings and paintings, and would also start taking lessons in oil painting. Around this time she came to know, amongst others, Gabriel François Doyen and Jean Joseph Vernet, who would help her with advice and later on also foster her career.

At the *Vigée Le Brun* exhibition at The Metropolitan Museum in New York about 80 paintings were on view. The earliest dated from the early 1770s, a time when Elisabeth

Louise started to win renown. The visitor could see in the first room various private portraits in smaller formats from around 1774, including one of the painter's mother, one of her brother and one of her stepfather. Opposite these works hung the large painting *Marie Antoinette in Court Dress*, a full-length portrait that the artist had painted in 1778 at Versailles, inviting comparison.<sup>7</sup> All of these works showed the whole range of portraiture that would unfold during Elisabeth Louise's career as a portrait painter, spanning from private, almost intimate depictions that could even bear a sentimental touch, to prestigious and ostentatious representations of social rank and aspiration. Furthermore, they all showed features that would become her hallmark: the exquisite treatment of colour, fabric and texture all bound together by a delicate glazing.

Elisabeth Louise's career started to gain momentum around the middle of the 1770s. By 1774 her growing recognition as well as her productivity had become a thorn in the side of the painters' guild Academy of Saint Luke that controlled painting production in Paris, and her studio was seized for unauthorized practicing of the craft. Consequently, she would join the guild that very same year, providing her artistic production with a legal basis in order to prevent any further problems. Two years later, in 1776, she married the art dealer, connoisseur and auctioneer Jean Baptiste Pierre Le Brun, taking on the family name Vigée Le Brun. Although her husband's financial situation was by far not as substantial as her mother had anticipated from looking at Le Brun's expensive taste, the marriage would prove important for her professional future. For example, Elisabeth Louise would acquire through her husband's business activities as an art dealer a broad pictorial knowledge, which was, at the exhibition amongst others, visible through a number of portrait paintings on wood panel that reflected the painter's experience in 1881 when accompanying her husband on a trip to the Netherlands. In the end the couple would find a mutually beneficial *modus vivendi*: he would promote his wife's career, for example, by presenting her work favourably in the art sales he was organising. In return, this allowed his wife to focus on her painting.

The couple's business arrangement worked out quite well. Vigée Le Brun had, thanks to this marriage, managed to escape the unfavourable financial dependency on her stepfather and gained more independence. Her husband put his sales skills in the service of his wife, as his luxurious lifestyle also depended on her doing professionally well. Their financial situation would thus improve successively, allowing the couple to hold fashionable soirées and social-

5. Summing up the various facets of the year with her father and touching on her education, HAROCHE-BOUZINAC, G., *Louise Élisabeth Vigée Le Brun...*, pp. 28-34.

6. It is interesting to note that quite a number of women painters had actually benefitted from this kind of support. This was, for example, also the case with Vigée Le Brun's contemporaries Angelika Kaufmann (1741-1807) and Marguerite Gérard (1761-1837). Whereas the former was the daughter of a painter, the latter received her initial teaching from her brother-in-law Jean-Honoré Fragonard.

7. Vigée Le Brun, *Madame Jacques François Le Sèvre, The Artist's Mother*, c. 1774-1778, oil on canvas, oval, 25 5/8 × 21 1/4 in. (65 × 54 cm). Private collection [cat. 2]; Vigée Le Brun, *Etienne Vigée*, 1773, oil on canvas, 24 1/4 × 19 7/8 in. (61,6 × 50,5 cm), signed and dated (lower left): *M(lle) Vigée / 1773*. Saint Louis Art Museum, Saint Louis, MO [cat. 1]; Vigée Le Brun, *Jacques François Le Sèvre*, c. 1774, oil on canvas, 23 5/8 × 19 1/2 in. (60 × 49,5 cm). Private collection [cat. 3]; Vigée Le Brun, *Marie Antoinette in Court Dress*, 1778, oil on canvas, 107 1/2 × 76 in. (273 × 193,5 cm). Inscribed (lower right): *Peint par M(de) Le Brun âgée de 22 ans, en 1780*. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Vienna (GG 2772) [cat. 7].

ly mix with the upper echelons of society. The painter's eloquence, charm, as well as her beauty, would win over their guests, which included artists, writers and important members of Parisian society.<sup>8</sup> These events, where she was able to put her father's teaching in sociability to work, would provide the perfect recruiting ground for new clients and consequently her art became more and more known.

In 1776 Vigée Le Brun eventually received her first royal commission when she was asked to paint a series of portraits of the Comte de Provence, the king's brother. Just two years later the aforementioned painting *Marie Antoinette in Court Dress*, shown at the beginning of the exhibition, followed. Although this work lacks spatial definition due to two bases of large columns placed in the background to the sitter's right, which seem much too large, the queen has a very compelling appearance that shows a lot of veracity regarding her physical traits. In the end the latter convinced the queen's mother Maria Theresa of Austria, for whom the stately painting was created. This satisfying outcome would lead to a whole series of royal commissions and Vigée Le Brun, having thus gained access to Marie Antoinette's inner circle, would eventually become its official painter and portraitist to the queen, which helped decisively to solidify her reputation.

In her two-volume memoir published between 1835 and 1837, the *Souvenirs de Madame Vigée Le Brun*, the painter recounts an anecdote that should become legend.<sup>9</sup> She remembers a day having missed an appointment with Marie Antoinette, who was to sit for a portrait. She had been feeling ill due to a pregnancy some time after her first and only child to survive, Jeanne Julie Louise, had been born. When she apologised the following day and the queen then cancelled her plans to sit for her, Vigée Le Brun's eagerness to please Marie Antoinette led to her spilling the brushes all over the floor. According to the painter's memoir, the queen picked them up for her, stating that she was too advanced in her pregnancy to bend down. In the exhibition a painting by Alexis-Joseph Pérignon from around 1859 depicts this anecdote. This way the visitor was visually confronted with the queen's personal esteem for the painter. Furthermore, Pérignon's posthumously created work demonstrated, although not explicitly mentioned, how the *Souvenirs de Madame Vigée Le Brun* helped in transmitting a decisive image of the painter's fame to following generations.

Another work shown conveying an anecdote about Marie Antoinette's support for Vigée Le Brun is the painting *Peace Bringing Back Abundance*,<sup>10</sup> painted in 1780. After the Academy of Saint Luke had been dissolved in 1777, the painter's legal position had successively weakened again and she increasingly struggled.<sup>11</sup> When her name was then

put forward in 1883 by Joseph Vernet for election to membership at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture she would hand in the painting, finished three years prior, as a reception piece. In New York, it was exhibited together with a preliminary study in pastel. Both works showed the mastery Elisabeth Louise had acquired by that point despite some lacks in her formal education. Even though she could not paint after nude models and had acquired her compositional skills mainly through copying, the composition is dynamic, convincing and pleasing, and it satisfied the Academy's standards for reception pieces. Nevertheless, back in 1883 her work had been neither categorised by the Academy within portraiture nor within history painting. Many of her peers, jealous of her connections and her success, were against her admission and rejected her application on formal grounds: her husband was an art dealer, which (according to the Academy's statutes) excluded her from being eligible. Eventually an order from Louis XVI, surely incited by his wife Marie Antoinette, overruled the officials of the Academy and Vigée Le Brun had—against the efforts of her envious contemporaries—won back legal security and gained, as one of very few women, access to the most distinguished art institution in France.<sup>12</sup>

The largest section of the exhibition *Vigée Le Brun. Woman Artist in Revolutionary France* at The Metropolitan Museum was devoted to the portraits she had painted for aristocratic customers in France and abroad and the royal court at Versailles. These paintings of noble-born members of French society that followed the section explaining the painter's relationship with the academy served to build up the suspense that led to the works created for the queen Marie Antoinette. Numerous three-quarter and bust-length portraits were the most striking evidence of Vigée Le Brun's capacity to charmingly idealise her sitters' expressions and to captivate with mastery the manifold textures of, for example, the different fabrics of dresses and costumes, the powdered curls of hair and the various material qualities of props, like feathers, flowers and decorative art objects. Her technical skills and her sensuous approach, certainly founded in the pastel technique that she had started with, which was unfortunately not well represented in the exhibition, provided the final results with a delicate glazing that is still answering to the sensibility of the Rococo.

Various paintings of close members of the queen's circle, for example, *The Duchesse de Polignac in a Straw Hat*<sup>13</sup> from 1782, depicted the new fashion that Marie Antoinette had initiated, abandoning the formal attire of Versailles for much more comfortable, loosely belted muslin chemise dresses worn when the queen wanted to escape the rigid etiquette

8. Pointing out her success as a *salonnière*; MAY, G., *Elisabeth Vigée Le Brun. The Odyssey of an Artist in an Age of Revolution*. New Haven - London: Yale University Press, 2005, pp. 22f.

9. VIGÉE LE BRUN, E.L., *Souvenirs...*, pp. 47-48.

10. Vigée Le Brun, *Peace Bringing Back Abundance*, 1780, oil on canvas, 40 3/8 × 52 1/8 in. (103 × 133 cm). Signed and dated (lower center): *M(de) LeBrun. f. 1780*. Paris, Salon, 1783, no. 115. Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris (3052) [cat. 9].

11. This meant, in fact, that the possibilities of exhibiting her work publicly had diminished significantly.

12. Of the 550 individuals who had become members of the organization from its foundation in 1648 until that point, only fourteen had been female; BAETHER, K., "The Women of the French Royal Academy", in BAILLIO, J.; BAETJER, K.; LANG P. (eds.), *Vigée Le Brun*, exh. cat., 15 February 2016 - 15 May 2016, The Metropolitan Museum of Art, New York. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2016, p. 43.

13. Vigée Le Brun, *The Duchesse de Polignac in a Straw Hat*, 1782, oil on canvas, 36 3/8 × 28 7/8 in. (92,2 × 73,3 cm). Signed and dated (lower left): *L(se). LeBrun 1782*. Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles (MV 8971) [cat. 11].

at Versailles and enjoy the pleasures of Petit Trianon or of her more rustic retreat Le Hameau with her closest entourage. The painting furthermore showed, with the slightly parted lips of the smiling duchess de Polignac, the subject's teeth, a painterly novelty first shown in France by Vigée Le Brun in a self-portrait. This latter hung in New York next to the Polignac portrait, admirably showing off Vigée Le Brun's inventive capacity.<sup>14</sup> Whereas today a toothed smile is fairly normal it scandalised back in the eighteenth century and created quite a polemic, as the visitor would learn from the corresponding picture labels.

Painterly novelties like these would show the viewer that Elisabeth Louise did not hesitate to go against conventions, and maybe she even tried to push the boundaries of the well accepted. This was also visible in the painting *Marie Antoinette in a Chemise Dress*, which was exhibited at Vigée Le Brun's first Salon in 1783.<sup>15</sup> The characterisation of the queen was admired, but her pastoral attire, consisting in a white muslin dress with a straw hat, was considered inappropriate for a public portrait of royalty. After having been obliged to remove the painting, Elisabeth Louise would work on the large formal portrait *Marie Antoinette with a Rose*, installing it just one month later at the Salon.<sup>16</sup> These works, both shown next to each other, demonstrated well the mastery Vigée Le Brun had acquired by that time. Looking at them it became evident that she had repeated in the second version the queen's much appreciated pose and expression from the removed painting and changed the sitter's inappropriate attire for a lace-trimmed dress that completely satisfied the decorum prevailing conventions demanded.

Visitors to the exhibition in New York were confronted with an impressive array of the painter's portraiture and also introduced to the varying demands that this field of painting could involve. The works exhibited did not just exemplify Vigée Le Brun's technical mastery as well as her inventiveness, and sometimes daring spirit when it came to novelties, but also the range of sentiments that her paintings could incite in the viewer. Remarkable are, for example, her portraits of children and her family portraits, such as a self-portrait with her daughter Julie from 1786, unfortunately not shown in New York but at the show's Parisian venue.<sup>17</sup> These works reflect some ideas of the Enlightenment as set out in Jean-Jacques Rousseau's book *Emile*, attaching importance, for example, to the aspect of maternal love. Such ideas became increasingly important and would eventually even leave a trace in Vigée Le Brun's official court portraiture.

When, in 1785, the painter received the request to paint a dynastic portrait of Marie Antoinette with her children with the goal of rehabilitating the public image of the French queen, who had become increasingly unpopular, this would become the most important commission of her career. The masterfully painted full-length court portrait *Marie Antoinette and her Children*, finished in 1787, was certainly the highlight of the exhibition and summed up the artistic qualities of Vigée Le Brun's art.<sup>18</sup> The queen is seated in a chamber within the royal palace and with her feet on a cushion. She is flanked by her son Louis-Joseph and her daughter Marie-Thérèse Charlotte and holds, inspired by Italian Renaissance compositions of the Madonna with child, her youngest infant Louis-Charles on her lap. Marie Antoinette's oldest son lifts the covers of a cradle standing next to her, pointing out that it is empty. The children's bed is a reference to Princess Sophie, the queen's daughter who had died shortly before and it adds not just to the dynastic aspect of the work, but also provides the scene with an aspect of maternal love, giving the official court portrait a human touch. Nevertheless, although Vigée Le Brun's inventiveness presented Marie Antoinette as an attentive mother and virtuous wife, the socio-political climate had already shifted so much that a painting as part of a royal publicity campaign could not alter the course of history.

In comparison to the fate of her royal patron, Elisabeth Louise was more fortunate. While Marie Antoinette was to lose her life by the guillotine, the painter would lose her home country but could escape into exile. In October 1789 she took her daughter Julie and embarked on a twelve-year long odyssey through Europe that would eventually also lead to a legal separation from her husband, who had stayed in Paris. This period brought her to Italy, Austria, the Russian Empire, the Holy Roman Empire, England and Switzerland. Two rooms at the exhibition presenting various portraits of Russian and European aristocrats reflected on Vigée Le Brun's exile, showing how she adapted her talent to the changing tastes and fashions. Her artistic and business skills allowed her to make a living and even to foster her recognition as, for example, her reception as member of the Imperial Academy of Arts at Saint Petersburg in 1800 proves. In 1802 she would return to Paris for the first time and after a longer period of travel in Europe, England and Switzerland amongst other countries, she would eventually settle in France, dividing her time between Paris and her country house in Louveciennes, in the western suburbs of Paris. During the last years of her life she wrote and published her memoir *Souvenirs...*, which would shape the image that she wanted to leave for posterity.

The exhibition *Vigée Le Brun. Woman Artist in Revolutionary France* is certainly an important exhibition, not just because it is the first large retrospective dedicated to the artist, who was well known throughout Europe during her

14. Vigée Le Brun, *Self-Portrait with Cerise Ribbons*, c. 1782, oil on canvas, 25 1/2 × 21 1/4 in. (64,8 × 54 cm). Signed (lower right): *L.E. Vigée / Le Brun*. Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas (ACK 1949.02) [cat. 12].

15. Vigée Le Brun, *Marie Antoinette in a Chemise Dress*, 1783, oil on canvas, 35 3/8 × 28 3/8 in. (89,8 × 72 cm). Hessische Hausstiftung, Kronberg (WO B 8050) [cat. 16].

16. Vigée Le Brun, *Marie Antoinette with a Rose*, 1783, oil on canvas, 46 × 35 in. (116,8 × 88,9 cm). Paris, Salon, 1783, no. 110. Collection of Lynda and Stewart Resnick [cat. 17].

17. Vigée Le Brun, *Portrait of the artist with her daughter*, called *La Tendresse maternelle*, 1786, oil on oak panel, 105 × 84 cm. Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris (3069).

18. Vigée Le Brun, *Marie Antoinette and her Children*, 1787, oil on canvas, 108 1/4 × 85 1/4 in. (275 × 216,5 cm). Signed and dated (lower left): *L. Vigée. Le Brun 1787*. Paris, Salon, 1787, no. 97. Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles (MV 4520) [cat. 32].

active lifetime and famous for her portraiture but also for the insights that it provides into a shift of pictorial conventions that occurred from Early Modern times to the Modern Period. The portraits of the last section of the show covering the painter's exile and final years demonstrated well how she put her skills to the service of the changing conventions, still emphasizing her qualities as an outstanding colourist. Within the treatment of skin and flesh, where she applied transparent glazes over preparatory layers of warm and bright colours mixed with sections of colder hues, her mastery becomes visible; it sometimes seems as if blood would actually flow through the veins, pulsing, for example, into the red parts of the cheeks.

When the show opened for the first time in Paris almost 130 works of art were shown. Unfortunately, just 80 paintings, drawings and sketches would travel to New York and visitors to The Metropolitan Museum were not able to see the full panorama the initial project at the Grand Palais presented. But, to be fair, one has to consider that organising such a show involves several years of planning and negotiating and not all works are allowed to travel due to loan restrictions; and although "just" 80 works were shown, visitors could get a good idea of this female artist. The large number of portraits were presented in a greyish painted exhibition space quite advantageous for emphasizing the paintings' colouring, one of the outstanding qualities of the artist's work. Nevertheless, one might have just wished that at The Metropolitan Museum a wider range of techniques, especially more pastels and sketches, had been presented, which might have made the show even more fascinating.

The English exhibition catalogue, considered by the curators as part of the contextual approach, contains three essays that go much more in-depth regarding some of the above-mentioned aspects, such as women at the Royal Academy.<sup>19</sup> Although it was adapted for the exhibition in New York, it might have been wise to also translate the articles from the French catalogue, which would have made up for the lesser number of artworks presented in the US. For example, the interesting text by Xavier Salmon would have shed more light for the English speaker on Vigée Le Brun's royal portraiture as it provides, with the commissions of the Comte de Provence, precise examples regarding the painter's copying practice.<sup>20</sup> This way it would have become clear how the painter could paint *Marie Antoinette with a Rose* for the Salon in 1783 in less than one month, copying the appreciated aspects of *Marie Antoinette in a Chemise Dress* and changing just the attire, deemed indecent for an official court portrait.

As suggested previously, the exhibition's intention to make Vigée Le Brun known to a wider audience has been achieved and one can congratulate the curators for this accomplishment. However, there were important issues the

exhibition only hinted at in some wall texts and picture labels connected to the problems mentioned at the beginning of this text referencing Linda Nochlin's essay: namely, the different treatment of women artists and the manifold obstacles that they encountered on their way up. With the exhibition's subtitle *Woman Artist in Revolutionary France* one would have expected a reflection on the issue of gender. It seems odd that since Nochlin a lot of interesting approaches have been established in the field of art history and cultural studies and the exhibition seemingly put aside many of these concerns.<sup>21</sup> For example, Joseph Baillio's article for the catalogue states that the painter "poses a serious problem for certain proponents of a hard-line feminism. She never experienced her femininity as a curse or an obstacle to the full realization of her intellectual and creative potential. She gloried in it."<sup>22</sup> It would be wrong to take, for example, Vigée Le Brun *Souvenirs...* as literal proof for the assumption that "she never experienced her femininity as a curse or an obstacle". Reading the artist in context invites a problematization of this literary source, which was consciously created with an agenda. In fact, the two volumes represented a (successful) attempt to positively reinforce the legacy of a painter who had throughout her life as a woman artist—not just after the French Revolution as a royalist—a more difficult stance than most of her (male) peers. For example, her marriage could be interpreted from this angle not only as an escape strategy from her stepfather's home; but also it gave her more personal liberty for her work as a painter. For instance, a painting session with a male client no longer had to be chaperoned as the marriage assured her social reputation.<sup>23</sup> To be fair, it must be said that certain aspects of a feminist approach are also visible in the catalogue. For example, Katharine Baether's contribution contextualising Vigée Le Brun within the history and the politics of the Royal Academy provides a very good picture of some of the obstacles women had to encounter.<sup>24</sup> Nevertheless, with a slightly modified and less traditional approach, framed more by questions and less by the painter's curriculum, the exhibition *Vigée Le Brun. Woman Artist in Revolutionary France* could have shown more explicitly for the visitor how this self-made woman managed to overcome the obstacles that constantly obstructed her way.

Those visitors who saw Elisabeth Vigée Le Brun's work for the first time in New York have certainly been seduced by this exhibition. Its emphasis on the painterly qualities and her reputation amply displayed the "towering grandeur" Nochlin's text refers to and showed what women artists could achieve despite the disadvantages that came with their gen-

19. BAILLIO, J.; BAETJER, K.; LANG P. (eds.), *Vigée Le Brun...*

20. SALMON, X., "Je ne me connais pas en peinture; mais vous me la faites aimer. Portraitureur la famille royale", in BAILLIO, J.; SALMON, X. (eds.), *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, exh. cat., 23 September 2015 - 11 January 2016, Grand Palais, Paris. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2015, pp. 37-45.

21. See for example the standard work of POLLOCK, G.; PARKER, R., *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981; for a more recent overview on feminist approaches see ROBINSON, H., *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000*. Oxford: Wiley, 2001.

22. BAILLIO, J., "The Artistic and Social Odyssey of Elisabeth Louise Vigée Le Brun", in BAILLIO, J.; BAETJER, K.; LANG P. (eds.), *Vigée Le Brun...*, p. 28.

23. About that aspect see HAROCHE-BOUZINAC, G., *Louise Élisabeth Vigée Le Brun...*, p. 44.

24. BAETHER, K., "The Women of the French..."

der. *Vigée Le Brun. Woman Artist in Revolutionary France* contributed largely to creating general interest in an exceptional artist, who lived and worked in a time of profound changes in mentality and sometimes we can even get a glimpse of these changes by looking at her sumptuous portraits.

BAILLIO, J.; BAETJER, K.; LANG P. (eds.), *Vigée Le Brun. Woman Artist in Revolutionary France*, exh. cat., 15 February 2016 - 15 May 2016, The Metropolitan Museum of Art, New York. New York: Metropolitan Museum of Art, 2016, 288 pp.

*El Greco in Italia.  
Metamorfosi  
di un genio*

Casa dei Carraresi,  
Treviso  
24 de octubre de 2015 –  
1 de mayo de 2016  
Comisario: Lionello  
Puppi



Lionello Puppi (ed.)  
*El Greco in Italia.  
Metamorfosi  
di un genio. Saggi*

319 págs. Milán: Skira,  
2015  
ISBN 978-88-572-3062-7



FERNANDO MARÍAS

Sorprendente en todos los sentidos ha sido la nueva exposición que sobre El Greco ha estado abierta desde el 24 de octubre de 2014 hasta el 1 de mayo de 2016 en la Casa dei Carraresi de Treviso, organizada por Kornice SRL Andrea Brunello, en colaboración con el Polo Museale del Veneto. Meses después de la inauguración de la muestra, al catálogo se le ha unido un volumen de *Saggi*, que analizaremos en paralelo más adelante.<sup>1</sup>

Como es natural, el centro de la muestra son los cuadros y su supuesto catálogo —sin fichas, sin bibliografía, sin precedencias, sin historias o referencias a su materialidad no solo superficial, bidimensional—, que está constituido por las ilustraciones de las obras seleccionadas en cuatro apartados. Estos están dedicados respectivamente a los orígenes y la imposibilidad del sueño de una modernización de El Greco; a Venecia y la chispa de un foco creativo; a Roma y la sacudida —como si estuviera teleológicamente escrito en su carta astral— del «misterio antes de España». La última sección se centra en El Greco y los modernos como metamorfosis del signo, que comienza con crucifixiones miguelangelesco-venustianas y Cristos en la cruz dellaportianos;

1. Ponemos al día y ampliamos nuestra «Crónica de la exposición *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio*, de Treviso, Casa dei Carraresi», *Archivo Español de Arte*, 353, 2016, págs. 107-108, publicada antes de la aparición de los *Saggi*.

cuatro dudosas crucifixiones grequianas de colecciones privadas (de ellas, un cobre nuevo para mí, fuente de la no creíble tabla del Banco Castilla-La Mancha de Toledo, el lienzo Christian Levett y el cobre Favez Sarofim) y cronologías diversas (cat. 72-73 y 75, siendo la más tardía la hasta ahora poco autógrafa de la colección Enríquez de Luna-Barreda Treviño); a ellas se añaden dos supuestas crucifixiones de Francis Bacon, los dos modelos romanos del retablo del colegio de doña María de Aragón (c. 1600), una vista de Toledo de Ignacio Zuloaga y un cartón de Picasso de 1958 de las *Demoiselles d'Avignon*, como preparatorio para un biombo por su carácter tripartito; misterio.

También es misteriosa la presencia o ausencia de las pinturas del catálogo, quizá algunas todavía por llegar a comienzos de noviembre e ir sustituyéndose a medida que pasara el tiempo. Otras —no se sabe si habrán llegado— como *La Dormición* de Syros (cat. 8), porque el comisario de la muestra declara que ha preferido omitir las obras seguras de los primeros años; aquí aparece el *Tríptico de Módena*, a pesar de que se feche ya en un bienio veneciano, si bien antes que las debatidas tablitas de la Pinacoteca de Ferrara.

La muestra se abre con una novedad que se fecha todavía en Creta, en 1565-1566, sorpresa; este *San Demetrio*, aparentemente firmado —aunque bajo un extraño craquelado precisamente en esa esquina— y aparentemente inédito,<sup>2</sup> queda sin estudiar, como si se lanzara una piedra y se obviara la mano y la sacudida, *il guizzo* que la ha impulsado; no merecía semejante desprecio a pesar de todas las dudas que pueda levantar.

Así pues, en todas las secciones quedan obras sin explicar o justificar, desde la atribución a Doménikos de una participación gráfica —¿dónde?— en el portolano de Sideris<sup>3</sup> has-

2. Sin embargo, Mariella Lobefaro, en su ensayo de los *Saggi*, págs. 249-253, aclara que ya se había presentado en la exposición *L'art des icônes. La Peinture religieuse grecque post-byzantine et néo-hellénistique* (Lyon: Galerie Saint-François, 1935, cat. 37) como obra anónima italo bizantina del siglo XVI, perteneciente a la colección del abogado francés Louis Maudet. Para esa fecha, el icono, sin atribución alguna al cretense a pesar de haberse limpiado para la ocasión y haberse retirado el barniz original, permaneció sin atribución alguna durante ochenta años (!); no parece que por entonces, sin embargo, apareciera una firma. A pesar de las apariencias, ya se había presentado este descubrimiento de Lobefaro, con la nueva firma y la atribución a El Greco, y perteneciente a un coleccionista alemán anónimo —que la habría adquirido *online*— en la breve exposición *L'eredità di Bisanzio. Mostra di icone bizantine e post bizantine dell'ecumene cristiana* (8-23 de agosto de 2015, Torre delle Arti, Bellagio [Como]), en medio de «100 opere, datate dalla metà del XIV agli inizi del XX secolo, di molteplici provenienze diverse (Italia, Grecia, Creta, Corfù, Isole Ionie, Balcani, Bulgaria, Serbia, Romania, Valacchia, Transilvania, Moldavia, Polonia, Ucraina, Bielorussia, Russia, Siria e Palestina)» según *Il Corriere della Sera*, disponible en [http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/15\\_luglio\\_31/mostra-1-eredita-bisanzio-viaggio-istoria-le-icone-e50ef35a-3777-11e5-88ac-a32ff5c69d6.shtml](http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/15_luglio_31/mostra-1-eredita-bisanzio-viaggio-istoria-le-icone-e50ef35a-3777-11e5-88ac-a32ff5c69d6.shtml); se trata, sin duda, del mejor lugar para la presentación científica de semejante descubrimiento, ya avalado por el comisario de la muestra de Treviso.

3. Esta nueva carta náutica de Europa —Londres, Central Saint Martins Museum and Study Collection, University of the Arts, inv. F 14— está fechada en abril de 1570, y presenta unas armas de la familia Bragadin de Venecia; sin embargo, no aparece ni un solo elemento que pudiera vincularse con el arte del candiota, ni siquiera la imagen absolutamente convencional de cualquier ciudad —incluida Venecia— o los ángeles que sostienen el escudo, frente a lo manteni-

ta la inaceptable *Pasión Velimezis*, pues no importa que dependa de una estampa de Hendrick Goltzius *apud* Bartholomäus Spranger de 1587.<sup>4</sup> En la primera, por lo tanto, se entremezclan sin clarificación de la antítesis los iconos de Mijail Damaskinós o Georgios Klontzas con el *Tríptico de Módena* o la *Cena de Bolonia*, pero no con las obviadas tablas de *cheir Domenikou*, a excepción del supuesto *San Demetrio*.

En la segunda, dedicada a Venecia, entre Tiziano, Muziano o Jacopo Bassano, brillan la *Epifanía* del Museo Lázaro Galdiano y la *Estigmatización de san Francisco* de Bérgamo, que tendría que haber dependido —¡ay!— de la invención miguelangelesca de San Pietro in Montorio de Roma, obras romanas como la *Anunciación* del Museo Thyssen o el *Soplón* de la Colección Colomer y solo, tal vez, el *Soplón* de Capodimonte. Al lado de la *Adoración* del Willumsens Museum, dos cobres (!) de *San Francisco* (cat. 21) y la *Epifanía* (cat. 24), sencillamente terribles,<sup>5</sup> de colección privada, y tres Epifanías (cat. 25, 26 y 27) que se atribuyen a un «iconógrafo cretense» (¿Doménikos Theotokópoulos? según el catálogo), también de colección particular y autografía más que dudosísima a nuestro juicio.

La tercera sección, romana, vuelve a combinar, sin más explicación que ciertas analogías formales, lienzos tardíos de Federico Zuccari o Heinz el Viejo y tempranos de Correggio o Parmigianino con la reaparecida *Sagrada Familia* de Canesso que había formado parte de la colección del rey Carol I de Rumanía, la *Magdalena* del Museo di Capodimonte de Tiziano con la sospechosa *Magdalena* del monasterio de Montserrat y tal vez en el futuro con la magnífica de Budapest, el soberbio y español *San Lorenzo* de Monforte de Lemos o la más tardía *Cabeza* Van Horne (por Christie's este mismo año) o un bello *Cristo* de Reggio Emilia, de un apostolado ya del siglo XVII. No menor interés presentan los cinco retratos que, junto a uno de Tintoretto y uno rarísimo de Pío V atribuido a Giorgio Giulio Clovio, se reúnen en esta sección, uno imposible del miniaturista y amigo Clovio, una posible miniatura farnesiana de la Fondazione Longhi, los posibles hombres Priester y Silverman (¿un póstumo Annibale Caro?) y uno, a mi juicio imposible, de un joven de Montecarlo. No menos imposibles son los terroríficos cinco fragmentos de un supuesto *altarolo* de Bettona..., por mucho que se empeñe Lobefaro.<sup>6</sup>

do en su ensayo (pág. 83) por TOLIAS, G., «Le arti della cartografia nella Candia Veneziana», en PUPPI, L. (ed.), *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio. Saggi*. Milán: Skira, 2015, págs. 81-88.

4. Posibilidad ni siquiera tenida en cuenta por la perseverante Nano Chatzidakis (pág. 95), pues evidentemente invalidaría su atribución.

5. Hoy podemos añadir que el primero de ellos, un cobre de 22,2 × 16,7 cm, procedente de una colección privada de Reggio Emilia, ha sido secuestrado el 1 de mayo por la justicia al cierre de la exposición de Treviso, por parte de la magistratura italiana y la Guardia di Finanza a solicitud de un tribunal de París; véase «Un Falso alla mostra di "El Greco": sequestrato», *Corriere del Veneto*, Cronaca Treviso, 24-31 de mayo de 2016. Lionello Puppi, Philippe Daverio y Vittorio Sgarbi —quien habría intervenido en la compra por parte de un padre, su hijo y un pintor emiliano, junto a una *Venus* de Lucas Cranach el Viejo también bajo acusación en Francia— certifican, no obstante, su autenticidad. Continuará, quizá.

6. LOBEFARO, M., «Un'indagine diagnostica», en PUPPI, L. (ed.), *El Greco in Italia...*, págs. 287-290.

Así pues, el visitante se encuentra con una idiosincrática y/o aleatoria reunión de piezas indiscutibles y discutibles o más que discutibles, y un no menos sorprendente catálogo; a las no-fichas se suma, en primer lugar, un ensayo de Lionello Puppi, al que sigue una reflexión del filósofo Massimo Cacciari sobre el icono imposible, bellamente ahistórica, y otro del bizantinista Robin Cormack —defensor del nuevo y discutido *Bautismo* de Iraklion, que sin embargo no está en Treviso—<sup>7</sup> sobre el mundo en el que nació El Greco, en el que se evidencia su total distanciamiento del contexto y de sus colegas candiotas.<sup>8</sup> Puppi permanece casi totalmente fiel a sus tesis difícilmente probables, sobre sus compañeros de viaje a Roma o su segundo viaje a Venecia, para añadir algunas quizá nuevas, desde la transformación de Doménico en ferviente católico a partir de Venecia hasta su definición del artista como el que se esconde, en un laberinto o en sus silencios. No lo parece, dado su carácter, su desmedida e imprudente elocuencia y su rechazo por parte de sus contemporáneos, en Italia —al menos en Roma— y en España. Si se nos escapa quizá sea porque no sepamos atraparlo ni a él ni a sus propias obras, en un laberinto de atribuciones que al mismo tiempo se esconden.

El grueso volumen de los *Saggi* no deja tampoco de desconcertarnos. Acabamos de señalar la reaparición de la introducción y los tres artículos del catálogo, y a ellos se añaden dos nuevos, quizá lo más interesante y útil, un regesto de «I documenti» de Silvia Miscellaneo (págs. 55-64),<sup>9</sup> y otro de Letizia Lonzi, «Per "El Greco in Italia". Approssimazioni a una bibliografia sistematica generale» (págs. 65-78).

Les sigue una sección dedicada a los *Contesti*, con seis artículos, de variado calado, los ya citados de George Tolia, «Le arti della cartografia nella Candia Veneziana» (págs. 81-88), y de Nano Chatzidakis, «Il contesto artistico nella Creta di metà Cinquecento» (págs. 89-96), a los que se suman los de Charles Hope, «La pittura a Venezia intorno al 1570» (págs. 97-102); Margherita Azzi Visentini, «Tra Venezia e Roma: due monumenti della cartografia» (págs. 103-108); Alessandra Bigi Iotti y Giulio Zavatta, «El Greco e l'ambiente artistico farnesiano tra Roma e Parma» (págs. 135-144), que no añaden nada al debate sobre El Greco entre Creta e Italia, y el muy digno de Paula Revenga Domínguez, «El Greco a Toledo, 1577» (págs. 145-155), como un apéndice al margen de la geografía que debiera atañer a esta muestra. Mayor interés y no menor competencia presenta el ensayo de Andrea Donati, «Il Greco a Roma, 1570-1575 circa» (págs. 109-133), que repasa con criterio lo que se sabe y con juicio lo que se ha conjeturado.

La sección dedicada a *Problemi aperti*, y que permanecen como tales, incluye once artículos, comenzando por el de Gino Benzoni, «Dopo Lepanto. Questioni evangeliche e

7. Por lo menos cuando se inauguró y visité la *mostra* a comienzos de noviembre de 2015, quién sabe si luego llegó.

8. La introducción de Puppi (págs. 15-17) y los tres ensayos de Cacciari, «L'impossibile icona» (págs. 23-28), Cormack, «Il mondo in cui nacque El Greco» (págs. 29-36), y Puppi, «Il pittore nel suo labirinto» (págs. 37-54), vuelven a publicarse en los *Saggi*.

9. En este sentido, nada tiene que ver la *Cronologia essenziale* (pág. 319) con la que cierra el grueso volumen de *Saggi*, de una sorprendente brevedad, a pesar de que se deslice desde Roma hasta la muerte del pintor en la Toledo de 1614.

agiografiche» (págs. 157-170). Los cuatro ensayos del franciscano [Fra] Antonio Ciceri, profesor de teología e historia eclesíastica de la Pontificia Università Antonianum de Roma, «La Guarigione del cieco nato (Gv 9) nell'esegesi cattolica tardocinquecentesca» (págs. 171-184), «La Cacciata dei mercanti dal tempio (Gv 2, 13-25) nell'esegesi cattolica tardocinquecentesca» (págs. 185-196), «Francesco d'Assisi nell'immaginario culturale/devozionale del XVI secolo» (págs. 197-206) y «Maria Maddalena nell'immaginario culturale/devozionale del XV secolo» (págs. 206-216), responden más a un interés contemporáneo de corte confesional, si no pastoral, que a una aproximación histórica a tales temáticas iconográficas, y, por consiguiente, a cualquier problemática ideológica que pudieran haber negociado el pintor y sus clientes. Otro tenor presentan los ensayos de Giulia Zandonadi, «Il Cavalier Marino sulla Maddalena del Tiziano» (págs. 217-222); de Loredana Olivato, «El Greco fra architettura e scienza» (págs. 223-231),<sup>10</sup> o de Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, «Il giovane Greco e l'incisione: qualche nota su un rapporto complesso» (págs. 233-247); o de Fabrizio Biferali, «Lattanzio Bonastri, discepolo italiano del Greco» (págs. 261-266).

Mariella Lobefaro, en su «Di alcuni esiti di indagini diagnostiche» (págs. 249-260), como ya hemos apuntado, defiende la atribución del citado *San Demetrio* y de tres tablas de la Adoración de los Reyes de colecciones privadas, a nuestro juicio cada una de ellas de diversa mano y todas ajenas a la de Doménico. En esta línea de *wishful thinking* atribucionista, por decirlo suavemente, habría que incluir las contribuciones de la sección *Laboratorio*, centradas en el imposible *altare* del Museo de Bettona, y que saltan al no menos fantasmático *ciborio* o tabernáculo eucarístico de San Pietro de Sassoferato; Guerrino Lovato, «Una novità per El Greco in Italia?» (págs. 279-286) y Mariella Lobefaro, «Un'indagine diagnostica» (págs. 287-290), se ocupan de estas imposibles «novedades»; Letizia Lonzi, «Madonneri di "maniera moderna" tra Cadore e Trevigiano» (págs. 291-305), por su parte, contribuye a esta feria con el análisis de diferentes obras de Pieve di Cadore y Treviso asignadas a «pittore veneto-cretense del Cinquecento», que podrían en un futuro ser reasignadas a nuestro autor.

10. Nada tienen que ver con El Greco —ni por la lengua ni por la grafía— las anotaciones italianas del ejemplar de *I Quattro libri dell'architettura* (Venecia, 1570) de Palladio conservado en Roma, Palazzo Venezia, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte (Rari 401), todavía atribuidas al cretense desde 1980 por la autora.

La última sección, titulada *Verso la modernità*, con dos ensayos de Serena Baccaglioni, «El Greco, inventore della pittura moderna. "Él sí que era un pintor"» (págs. 307-312), y Giulia Zandonadi, «La metamorfosi del segno: quella lancia scoccata verso la modernità. Elena Cappello, El Greco e il "marchingegno cubista"» (págs. 313-318), insiste en la imposible modernidad de El Greco del siglo XVI para nuestro gusto contemporáneo si no se trata de una mistificación histórica, tal vez lógica para 1900, incomprendible para 2015.

A no ser que este sea todavía un viejo/nuevo reclamo, como el de un Greco que «cierra» (?) la historia del icono tarlo-paleólogo cretense para cierto comprador ortodoxo, para el mercado contemporáneo. El ensayo de Maria Paphiti, «Chi desidera un El Greco?» (págs. 267-278), que cierra la sección de *Problemi aperti*, quizá constituya en buena medida la clave del conjunto de la exposición, el catálogo y el volumen de ensayos que reseñamos. Con conocimiento del tema,<sup>11</sup> la autora repasa la historia del mercado más reciente de obras del candioti y concluye con la convicción de que «*quello di El Greco è un mercato fiorente, alimentato da una domanda crescente che si riflette sui prezzi realizzati alle aste pubbliche*», doliéndose de que «*gli anni italiani di El Greco non sono stati particolarmente valorizzati*» pero augurando que «*sono destinati a diventare sempre più ricercati e costosi e, si spera, a rivelare sempre qualcosa in più del suo passaggio in Italia*». Es posible que la bulimia del mercado —de vendedores, intermediarios y compradores— justifique la alegría de las nuevas atribuciones y que, al mismo tiempo, se haya resentido de las propuestas de las últimas décadas..., empezando por el *Bautismo* hoy en Iraklion; lo que es cierto es que, para un mercado ingenuo, muestras como la presente solo contribuirán a la inflación, y menos a conocer algo más el *soggiorno italiano* del griego de Venecia o Roma.

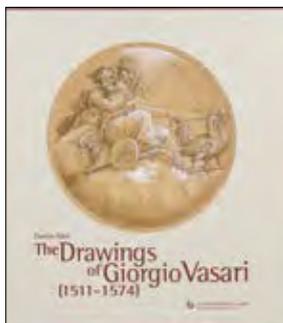
PUPPI, L. (ed.), *El Greco in Italia: Metamorfosi di un genio*, cat. exp., 24 de octubre de 2015 - 1 de mayo de 2016, Casa dei Carraresi, Treviso. Milán: Skira, 2015, 151 págs.

11. Aunque se echasen de menos los recientes trabajos de DAL POZZOLO, E.M., *La giovinezza perduta di El Greco. Breve storia di una ricerca labirintica*. Verona: QuiEdit, 2015; e *idem*, «Per la storia delle falsificazioni di El Greco: un abbozzo di categorizzazione, con qualche esempio», *Artibus et historiae*, 72, 2015, págs. 153-173.

Florian Härb

*The Drawings  
of Giorgio Vasari  
(1511-1574)*

730 pp. Roma:  
Ugo Bozzi, 2015  
ISBN 978-88-7003-056-3



BARBARA AGOSTI

La pubblicazione del catalogo dei disegni di Giorgio Vasari curato da Florian Härb segna davvero una cesura nel decorso degli studi sull'attività dell'aretino come artista e come storiografo, poiché si tratta di uno strumento insostituibile per qualsiasi ulteriore sviluppo della ricerca, e non soltanto di carattere monografico.

Occorre dire subito che questo lavoro, per l'acribia esemplare, l'ampiezza di raggio e la generosità con cui è condotto, si pone in continuità con la più alta tradizione critica del Novecento. Il risultato raggiunto dallo studioso è immenso anche per chi conosca il laboratorio entro cui è maturata questa operazione, ovvero la nutrita serie di contributi dedicati in precedenza dall'autore alla grafica vasariana, preziosi per tante ragioni ma in primo luogo, a mio parere, per avere rimesso in luce la centralità della formazione romana del giovane Giorgio sui modelli di Raffaello e della sua scuola, a fronte di una consolidata lettura del suo percorso tutta in termini fiorentinocentrici.

Il saggio anteposto al catalogo è un bilancio del rapporto di Vasari con il disegno, che comprende, entro una sequenza coerente degli argomenti, la cultura tecnica dell'artista con le relative ascendenze, le sue differenti tipologie di studi grafici, la speculazione teorica sul disegno e le indicazioni storiografiche contenute nelle due edizioni delle *Vite*, i materiali di altri maestri raccolti nel «Libro dei disegni» assemblato da Giorgio, e ancora le dinamiche della bottega dell'artista, con i suoi mutamenti nel corso del tempo, e la collaborazione con i letterati per la messa a punto dei programmi iconografici.

In questa sezione introduttiva, la disamina procede seguendo i diversi caratteri tecnici dei disegni di Vasari considerati in relazione alle rispettive funzionalità: i pochi schizzi pervenuti di mano dell'aretino, tracciati velocemente a penna per un primo abbozzo dell'invenzione (pochi perché, come spiega Härb, diversamente dai maestri cinquecenteschi più ammirati da Giorgio stesso —Perino, Giulio, Polidoro, Parmigianino—, egli di rado disegnava per puro piacere, senza uno scopo incombente); gli studi di composizione definiti dall'artista stesso «disegni di chiaro e scuro», portati a gradi di definizione più o meno avanzati, talvolta con un uso molto pittorico delle carte colorate e della biacca, nella prassi vasariana intesi spesso come veri e propri modelletti, che costituiscono il gruppo più numeroso; gli studi compositivi realizzati con la tecnica «difficile, ma mol-

to maestrevole» del risparmio del bianco della carta per la resa delle luci; infine, i rarissimi cartoni vasariani superstiti, di cui l'autore ha individuato un importante terzo pezzo oltre ai due già noti (quello del Louvre per la sezione superiore della *Carità* sulla volta della cappella Del Monte in San Pietro in Montorio, cat. 155, e il frammento di Stoccolma per la testa di uno dei soldati nell'affresco con la *Rotta dei Pisani a Torre San Vincenzo* su una delle pareti del Salone dei Cinquecento, cat. 303), del quale si dirà più avanti.

È proprio attraverso l'analisi serrata del vasto corpus grafico dell'aretino, ricco di oltre cinquecento fogli, che lo studioso arriva a mettere a fuoco un punto decisivo per la comprensione non solo, mi pare, della personalità artistica vasariana, ma anche del suo ruolo storico per gli svolgimenti della cultura figurativa di secondo Cinquecento: la «prestezza» ripetutamente celebrata nelle *Vite* come irrinunciabile requisito dell'artista moderno, dote che Giorgio riconosce *in primis* a se stesso e che al contempo eleva a discrimine per la valutazione dei maestri suoi contemporanei, è un esito innanzitutto delle abbreviazioni che Vasari introduce nel processo disegnativo.

Si tratta di una speciale bravura che Vasari insegue e si attribuisce già dalla giovinezza, a partire dal cantiere della decorazione del refettorio di San Michele in Bosco (1539-1540), portato a termine in soli «otto mesi», come Giorgio dichiara orgogliosamente nella propria autobiografia. Poco dopo, al principio del 1543, Paolo Giovio presentava Vasari al cardinale Alessandro Farnese come «uno fattivo, espedito, manesco e risoluto pittore», il quale «in un tratto servirà Patre e Figlio e Spiritu Sancto»;<sup>1</sup> e le grandi commissioni successive, dalla decorazione del salone del Palazzo della Cancelleria, ultimata in soli cento giorni (1546), fino ai vasti cantieri medicei e papali condotti nella maturità, suggelleranno questo suo peculiare talento.

Parallelamente, nelle *Vite* del 1568 la prontezza ideativa ed esecutiva assurge a parametro su cui misurare gli artisti dei suoi giorni. Qui, infatti, la ormai proverbiale «prestezza» di Giorgio come anche la «bella maniera» dell'amico Salviati, con la sua «molta pratica e vaghezza» e la sua «grazia infinita», si contrappongono flagrantemente alla esasperante «diligenza» e alla lentezza dell'ultimo Pontormo (a quel punto avvertito dall'aretino come un pericoloso rivale nei favori di Cosimo) sulla scena fiorentina, e, sulla scena romana, allo «stento e fatica» di Battista Franco e soprattutto di Daniele da Volterra, il quale, come già Sebastiano del Piombo, procedeva «adagio e con istento».

Lesigenza di fronteggiare in tempi ravvicinati innumerevoli ordinazioni di dipinti mobili e cantieri decorativi di estese proporzioni, corrispondendo con ritmi di lavoro estremamente sostenuti alle aspettative della committenza, impone, infatti, un criterio di massima economia già a partire dalla fase di preparazione, «with a focus on rapid invenzioni, speed of execution, and flexibility in accomodating suggestions from advisers and patrons» (p. 9). L'accelerazione sul pedale della Maniera avviene cioè nell'ideazione disegnativa prima che nell'esecuzione pittorica: la priorità accordata

1. FERRERO, G.G. (a cura di), *Lettere*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1956, vol. 1, p. 303.

alla ricercatezza dell'invenzione e l'assimilazione consumata di modelli e formule, da riproporre in un gioco incessante di varianti e rielaborazioni, fanno sì che persino gli schizzi di Vasari siano «*the result of a measured rather than spontaneous inventive process*» (p. 18), ed è per questa via che l'artista aretino nella sua pratica disegnativa accorcia le tappe del processo preparatorio, eliminando una serie di stadi intermedi, così da potere saltare da un progetto finale molto svolto direttamente al cartone.

Questo schema operativo, improntato all'urgenza di fare tanto e presto, si accentua progressivamente nel percorso di Vasari pittore e impresario, in parallelo al sistema di delega ai collaboratori nella messa in opera, fino a raggiungere un apice nelle sue ultime imprese, quando l'artista ricorre con disinvoltura all'espedito di composizioni costruite assemblando ritagli di disegni; come mostra Härb, questa soluzione è frequente nei materiali collegati alla preparazione dell'apparato decorativo concepito nel 1570-1571 su richiesta di papa Ghislieri per le tre cappelle del palazzo apostolico. A me pare che in questa ricostruzione stia una chiave di lettura molto illuminante per capire come si arriivi poi rapidamente, nella cultura artistica romana, al crollo degli standard qualitativi a cui si assiste nella pittura, inoltrandosi verso la fine del secolo, all'epoca degli sterminati cantieri promossi da Gregorio XIII e poi da Sisto V, durante quel lungo tramonto della Maniera che, attraverso l'anello degli Zuccari, congiunge gli ultimi tratti delle *Vite* vasariane del 1568 all'attacco delle *Vite* di Giovanni Baglione.

Le novità introdotte da questo volume riguardano l'intero arco del percorso di Vasari, con la presentazione di molti fogli inediti ma anche di diverse nuove testimonianze pittoriche dell'aretino, e con innumerevoli rettifiche, assestamenti, precisazioni rispetto allo stato degli studi. Benché passarle tutte quante in rassegna non sia possibile, vale la pena almeno di tentare una campionatura. Tra le segnalazioni più salienti c'è, per esempio, il foglio di collezione privata (cat. 41), a matita nera, quadrettato, per i *Santi Romualdo e Benedetto* di una delle due tavole laterali destinate ad affiancare la *Deposizione* per l'altare maggiore della chiesa dei Santi Donato e Ilarione a Camaldoli, studio precoce nella gestazione dell'ancona, precedente il soggiorno bolognese del 1540 e ancora contraddistinto, infatti, da angolosità e asprezze formali derivate dal linguaggio di Rosso, modello fondamentale e qui ben discernibile per la condotta stilistica del giovane Vasari nei disegni e nella pittura.

Per quanto attiene il soggiorno veneziano di Vasari (1541-1542), è a precedenti studi dello stesso Härb che dobbiamo la ricostruzione del soffitto della sala del palazzo di Giovanni Corner e il ritrovamento nel Museo della Società di Studi Patri di Gallarate della grande tavola centrale con la *Carità*, messa a punto nel disegno degli Uffizi (cat. 61), dove più ancora risalta la persistente dipendenza dallo scorcio della Psiche in volo concepita da Raffaello per uno dei pennacchi della loggia della villa di Agostino Chigi alla Lungara. Sono da tempo convinta che l'importanza delle ricerche vasariane portate avanti da Florian Härb e apparse a stampa dai primi anni novanta in poi non sia stata, salvo eccezioni, debitamente recepita neppure con l'ultima vasta fioritura di studi sull'artista aretino connessa al cinquecentenario della sua nascita nel 2011; lo conferma il fatto che persino un'ac-

quisizione nel merito così rilevante (e proposta fin dal 1998) sia rimasta ignorata dai presunti specialisti d'oltreoceano, tanto che la tavola della *Carità* è data per «*no longer extant*» nel saggio sul periodo veneziano contenuto nel recentissimo e pasticciatissimo *Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*.<sup>2</sup>

A procurare quella commissione a Giorgio da poco giunto a Venezia era stato l'architetto vicentino, suo amico, Michele Sanmicheli, per il quale Vasari realizzò, in segno di riconoscenza, il suo unico «*presentation drawing*» ad oggi noto, il foglio, molto rovinato, della Staatliche Graphische Sammlung di Monaco (cat. 62) con *San Michele che sconfigge Lucifero e gli angeli ribelli*, un soggetto argutamente allusivo al cognome del destinatario. A proposito di questo disegno così peculiare, già pubblicato da Paola Barocchi come autografo nella monografia del 1964 e quindi declassato da Härb a possibile copia antica, importa segnalare il ripensamento dello studioso, che ora lo riabilita sulla base di una rinnovata verifica sulle condizioni e delle affinità tecniche e stilistiche con il citato modelletto della *Carità* degli Uffizi.

Un paio di altri additamenti tra i più notevoli riguardano poi il soggiorno napoletano e le sue conseguenze. Dopo il recente recupero dell'*Adorazione dei Magi* eseguita nella primavera del 1545 su commissione di Ferdinando Orsini duca di Gravina, con il relativo cartone (cat. 124), entrambi conservati presso la Pinacoteca Vaticana,<sup>3</sup> è stato ora individuato anche un magnifico e fintissimo disegno compositivo, appartenente alla collezione Goldman di Chicago (cat. 123), forse proprio il «disegno ch'io gli avevo fatto di mia mano» che Giorgio, come rammenta nelle *Ricordanze*, sottopose all'approvazione del committente. E ancora di questa stagione è riemerso il disegno molto lavorato (cat. 129), pure di collezione privata, per i *Sette santi patroni di Napoli*, cioè la scena visibile ad ante chiuse sull'organo della cattedrale partenopea, le cui tele vennero ordinate a Vasari subito dopo il suo ritorno a Roma, nel settembre del 1545, dal giovane Ranuccio Farnese, arcivescovo di Napoli, e furono stimate da Tiziano durante il suo soggiorno alla corte farnesiana. Rispetto alla versione dipinta, questo studio mostra ancora alcune varianti tra cui spicca l'assenza del ritratto di Paolo III, che dunque solo in un secondo momento venne introdotto nel ruolo di San Gennaro, attingendo, qui come poco dopo nella scena della *Remunerazione della Virtù* nella Sala dei cento giorni, all'iconografia del vecchio pontefice fissata da Tiziano stesso nel ritratto di papa Farnese con il camauro, oggi al Museo di Capodimonte. Oltre ai pezzi nuovi, sono importanti anche le nuove attribuzioni registrate nel catalogo, come quella del disegno di Stoccolma con il *Matrimonio mistico di santa Caterina e altri santi* (cat. 134), riferito alla mano di Prospero Fontana da una lunga e indiscussa tradizione risalente a Mariette e che si è rivelato, invece, preparatorio per il quadro di Vasa-

2. CAST, D.J. (a cura di), *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2014, p. 173.

3. PAOLUCCI, A.; PANTANELLA, C. (a cura di), *I Musei Vaticani nell'80° anniversario della firma dei Patti Lateranensi 1929-2009*. Firenze - Città del Vaticano: Giunti - Musei Vaticani, 2009, p. 101, tavv. III a e III b: come Raffaellino del Colle.

ri con lo stesso soggetto conservato all'Hermitage, documentato nelle *Ricordanze* al 1547.

La schieratura ordinata dei materiali grafici preliminari e l'abbondanza dell'apparato illustrativo di confronto permettono inoltre di ragionare, più lucidamente di quanto non fosse possibile prima, su cicli e allestimenti decorativi concepiti da Vasari, e offrono l'opportunità di osservare la gestazione e i progressivi sviluppi dei suoi progetti, aiutando così molto a leggere i differenti «strati» di riferimenti visivi che via via entrano in gioco nella cultura dell'artista. Per questa ragione, anche i casi meglio studiati ricevono nuova luce. Così, ad esempio, la sequenza degli studi preparatori per la cappella Del Monte (1550-1552), a cominciare dal celebre foglio del Louvre (cat. 152) per la calotta absidale e l'arcone con una soluzione iperornata poi molto modificata nella redazione definitiva, fa capire come l'intento di Vasari in partenza fosse stato quello di misurarsi qui con gli schemi decorativi approntati con una sontuosa combinazione di pittura e stucchi da Perino, allora da poco uscito di scena, e dai suoi collaboratori in tante chiese romane.

Una nuova comprensibilità acquista anche il sostanzioso repertorio di disegni pertinenti ai cicli pittorici dei diversi ambienti di Palazzo Vecchio (1555-1571), dove si segue lo sforzo strenuo di Vasari per restare lui solo «*fully responsible for the designs*» (p. 128) e non ricadere mai più nell'errore commesso al tempo del salone della Cancelleria, quando aveva troppo confidato nell'aiuto dei collaboratori, e del quale si era amaramente reso conto, come spiegava in un passo famoso della Vita di Perino. Già tanti punti fermi erano stati fissati da Alessandro Cecchi, ma questa nuova disamina dei meccanismi progettuali delle campagne decorative per la reggia di Cosimo e delle modalità di collaborazione di Giorgio con la bottega sollecita persino, mi sembra, a interrogarsi con nuove prospettive sulle ricadute extrafiorentine di quell'impresa. Viene da chiedersi, infatti, se sotto questi aspetti, anche per l'articolazione del programma iconografico su due livelli, il cantiere vasariano di Palazzo Vecchio non sia stato il modello primo per quello di Taddeo Zuccaro nel palazzo Farnese di Caprarola. A spingere a porsi questa domanda è altresì la coincidenza tra l'avvio dei lavori di Taddeo a Caprarola nel 1561 e l'infittirsi dei rapporti diretti tra lui e Vasari in quella stessa fase, attestato dal carteggio dell'aretino: i due pittori si incontrano a Roma nel 1560, quando Giorgio vi si reca da Firenze al seguito di Cosimo ed Eleonora in occasione della creazione cardinalizia del piccolo Giovanni de' Medici da parte di Pio IV; seguono altri contatti e scambi di disegni, e un nuovo incontro a Firenze nel 1565 dove Taddeo si spinse mentre appunto era impegnato nel cantiere caprolatto «avendo disiderio di vedere Fiorenza e le molte opere che intendeva avere fatto e fare tuttavia il duca Cosimo et il principio della sala grande che faceva Giorgio Vasari amico suo», come recita la sua biografia. Ed è l'aretino stesso a evidenziare quanto l'eccezionale rapidità da lui stesso dimostrata nell'esecuzione del vasto «apparecchio» per il Salone dei Cinquecento fosse stata d'esempio per Taddeo alle prese con il problematico ciclo decorativo della cappella Pucci di Trinità dei Monti, che sarà portato a compimento solo in seguito, dopo la sua morte, dal fratello Federico.

Attraverso la preparazione sui disegni si intendono meglio anche le prove tarde di Vasari per Pio V, smisurate nelle dimensioni e nelle ambizioni di magniloquenza: la tavola con l'*Adorazione dei Magi* (1566-1567) per la chiesa di Santa Croce a Boscomarengo, luogo natale di papa Ghislieri, di cui Vasari sonda l'effetto nel disegno del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (cat. 337), dove era prevista anche una complessa cornice architettonica dell'altare con due laterali, poi probabilmente scartata; poco dopo, la gigantesca ancona, quasi un arco trionfale della Controriforma, per l'altare maggiore della stessa chiesa, il cui fronte con il *Giudizio Finale* è messo a punto nel disegno conservato al Louvre (cat. 349), il più grande dei fogli vasariani pervenuti (misura mm 738 × 454), costituito dall'assemblaggio di tre disegni separati, dei quali spetta alla mano di Giorgio quello centrale, relativo alla pala, mentre sono di un collaboratore, forse Jacopo Zucchi, gli altri due con la redazione in pulito dell'architettura dell'altare e dell'articolazione della predella; e infine, la decorazione delle tre cappelle sovrapposte nella Torre Pia del palazzo apostolico, una delle imprese maggiori del pontificato del Ghislieri, ma destinata a concludersi solo nel 1573, ormai sotto papa Gregorio XIII. Per quest'ultimo caso, il capillare lavoro di ricostruzione dello svolgimento del cantiere, facendo perno sui disegni preparatori, è particolarmente benvenuto, poiché si tratta di ambienti dove la decorazione ad affresco è solo in parte sopravvissuta, e per i quali Vasari aveva previsto un apparato di dipinti mobili di vario formato, andato incontro ad un singolare processo di dispersione. Gli elementi superstiti sono sparsi oggi tra molte sedi differenti, e tra essi vi è la pala d'altare della cappella di San Pietro Martire, con la scena della morte del santo, conservata al Kunsthistorisches Museum, ritenuta a partire da Voss opera di bottega ma che giustamente Härb restituisce a Vasari tenendo conto dei caratteri formali dei dipinti e insieme della indicazione fornita da Giorgio stesso nella lettera a Francesco I de' Medici del 1 gennaio 1571, dove specificava di avere lavorato le tavole per le cappelle pontificie «tutte di mia man sola». In questa circostanza la «pretezza» dell'ormai anziano pittore aretino, la sua dimostrazione di efficienza e prontezza esecutiva, lasciarono stupefatto persino l'austero papa, come Vasari stesso riferiva, scrivendo ancora una volta a Francesco, il 10 del mese seguente.

Tale imponente lavoro di risistemazione del corpus dei disegni di Vasari travasa evidentemente i suoi benefici sulla ricostruzione del catalogo dell'artista, che trova a questo punto solide fondamenta.

Peraltro l'autore introduce alla discussione diverse opere di Vasari sin qui sconosciute, e su cui sono augurabili ulteriori progressi delle indagini. Tra questi vi è l'interessante *Trasporto di Cristo al sepolcro* (p. 181, fig. 40.4), impaginato per orizzontale secondo il prototipo raffaellesco della pala Baglioni, che lo studioso colloca in prossimità della *Deposizione* camaldolese, ma che potrebbe forse essere di un tempo più avanzato: la testa del portatore barbato al centro, pur essendo una fisionomia vasariana di repertorio, ricompare nel vecchio che sorregge Saulo nel *Battesimo* della cappella Del Monte, e in controparte, ma identica e con la stessa camicia e colletto, nell'apostolo al centro della *Vocazione di Pietro e Andrea* eseguita su commissione di Giulio III e dopo

molte vicissitudini rimontata nell'altare di famiglia già nella Pieve di Arezzo, oggi nella badia delle Sante Fiora e Lucilla; per quanto è dato di capire dalla fotografia, la Madonna che assiste e accompagna a mani giunte il corteo funebre pare, nel tipo, affine a quella del *Compianto con i santi Cosma e Damiano* realizzata nel 1562-1563 per la cappella della villa medicea di Poggio a Caiano. E ancora una nuova, precoce *Annunciazione*, in collezione privata (p. 241, figg. 96.2 e 96.3), verosimilmente eseguita prima della stagione dei viaggi di Vasari che si apre alla fine degli anni trenta; o una nuova *Pietà* di piccolo formato (p. 327, fig. 168.2), che è con ogni probabilità —come argomenta l'autore— quella eseguita secondo le *Ricordanze* nel maggio 1548 a Rimini per il governatore della città Francesco Tancredi, e che al contempo getta luce sul problematico dipinto del Museo Civico di Novara, pure una *Pietà*, riferito molti anni fa a Vasari da Charles Davis, essendo la genesi di entrambi connessa ad un medesimo disegno (cat. 168).

Questa è soltanto una manciata dei tanti pensieri suscitati da una prima lettura del volume, ma il monumentale catalogo procurato da Florian Härb è uno strumento la cui incidenza si valuterà appieno con il passare del tempo e il prosieguo degli studi, perché moltissime sono le implicazioni di un percorso, come quello di Vasari, intensamente produttivo, protratto lungo un arco del Cinquecento che dall'età di Clemente VII giunge a quella di papa Boncompagni, e dislocato in contesti geografici diversi e con varie ramificazioni. Gli specialisti della grafica vasariana saranno in grado,

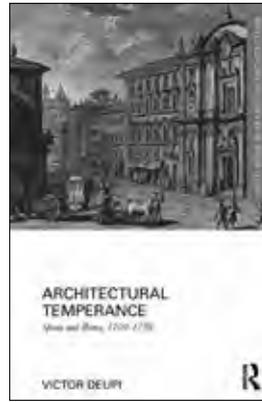
meglio di chi scrive, di mettere in evidenza più nello specifico i meriti di questo strumento e di avanzare suggerimenti ed eventuali obiezioni. Per parte mia, avrei un solo minimo rilievo (il cardinale Antonio del Monte, zio di Giulio III, morì nel 1533 e non nel 1535 —p. 353—, ma è forse un refuso) e una curiosità che mi piacerebbe sottoporre all'autore riguardo allo spettacolare modelletto dell'Albertina (cat. 322) preparatorio per una *Crocifissione*, nel quale i fremiti della Maniera sono già tenuti a bada da istanze devote di semplificazione formale: mi chiedo se sia possibile che questo disegno vada collegato non alla pala eseguita nel 1560 per Matteo e Simone Botti in Santa Maria del Carmine a Firenze, rispetto alla quale le differenze sono davvero molte, ma bensì alla pala con il medesimo soggetto (apparentemente dispersa) che poco prima, nel 1558, Vasari aveva realizzato, con l'intermediazione del medesimo Simone Botti, per la chiesa del convento di San Pietro a Luco di Mugello (la stessa sede per cui Andrea del Sarto aveva realizzato la *Pietà* oggi alla Galleria Palatina), governato da monache camaldolesi, ciò che spiegherebbe anche in questo caso la presenza della Madonna in abito da monaca benedettina.

Mi fa piacere concludere ricordando che questo libro è uno dei casi felici in cui l'altissima qualità del lavoro scientifico trova piena corresponsione nell'accuratezza editoriale del volume, provvisto di un corredo di immagini in grado di dare conto al meglio delle capacità disegnative di Vasari e di raccontare il suo sviluppo stilistico.

Victor Deupi

*Architectural  
Temperance.  
Spain and Rome,  
1700-1759*

214 págs. Londres - Nueva  
York: Routledge, 2015  
ISBN 978-0-415-72439-5



PILAR DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA

Los que conocíamos la tesis de Victor Deupi estábamos a la espera de que se transformase en el libro que aquí se reseña y que viene no solo a colmar un hueco en la historiografía, sino también a acercar al público de habla inglesa un tema sobre el que prevalentemente se escribe en español o italiano.

El autor escogió como tema la relación entre España y Roma en un periodo que suele quedar relegado a una mera mención en la mayoría de los manuales de historia del arte. El esencial trabajo de Dandele<sup>1</sup> se detiene en 1700 con el fin de la dinastía habsbúrgica, lo cual en términos prácticos en el arte español permite marcar un cómodo punto de inflexión. Sin embargo, desde una perspectiva más amplia, la primera mitad del siglo XVIII se debate entre el fin del barroco triunfante y el neoclasicismo, lo que le ha valido cierta indefinición nominal que poco o nada tiene que ver con la calidad y variedad de las manifestaciones artísticas que lo caracterizan.

La importancia de Roma desde la perspectiva española se tiene que entender en el marco de la Guerra de Sucesión, que alteró de forma irremisible el balance de poderes en Europa y de la cual España salió con importantes pérdidas territoriales. La influencia política de Roma fue muy inferior a lo que venía siendo lo habitual, pero, como teatro de la diplomacia europea, fue allí donde se dirimieron las batallas más importantes, tanto dialécticas como las de las imágenes, que son las que centran la obra.

En la misma introducción Deupi pone en tela de juicio la extendida visión de un periodo de declive, aislamiento y también de atraso, tan difundida incluso dentro de nuestra propia historiografía. Deupi desafía esa visión pesimista e interesada en muchos aspectos y la achaca como mínimo a una mala interpretación cuando no a la parcialidad (págs. 1-2). Señala la fuerte personalidad de la arquitectura española y la dificultad de estudiar el pensamiento arquitectónico en un momento en que la consolidada tradicional nacional se

mezcla con ideas que venían de Francia e Italia. Su propuesta de «templanza arquitectónica» se entiende como la materialización de los que diseñan y viven esa arquitectura y que, en el caso de Roma, podremos ver la particular idiosincrasia española en sus obras (pág. 2). Además señala un aspecto que a mi parecer es esencial y no está suficientemente reivindicado y es la estrecha relación que desde la Antigüedad mantuvo España con la Península itálica, que va a más allá de cuestiones políticas y que está íntimamente ligado a la esencia última de la arquitectura española como fruto de una relación privilegiada con el legado romano (pág. 3). Este aspecto que también ha señalado Dandele<sup>2</sup> permite a Deupi proponer al lector una lectura que busca romper con tópicos y le obliga a tomar una posición.

Después de una breve pero muy concisa y convincente introducción, el libro se organiza en torno a siete capítulos, de los cuales los cinco primeros desarrollan aspectos romanos, mientras que los dos últimos regresan a la Península ibérica. En el primer capítulo, titulado «Spain and Rome in the early eighteenth century», insiste en la importancia del cambio de los Habsburgo a los Borbones y las transformaciones que trajo consigo, pero señalando la trascendental herencia que hacía que los planes de afrancesamiento perseguidos por Luis XIV no fuesen fáciles de implementar. La visión simplista de España como una *tabula rasa* olvida la riqueza y esplendor del Siglo de Oro español y de su «incommensurable contribución a la civilización europea y americana» (pág. 5). En el capítulo se desarrolla la forma en que se celebró la sucesión de Felipe V tanto en España como en Roma y otras ciudades italianas, y cómo la larga contienda por el trono dividió de facto Roma entre los partidarios de uno y otro pretendiente. En este sentido es revelador el estudio de los catafalcos para la exequias de Carlos II, Leopoldo I y otras construcciones efímeras celebrativas, que se utilizan como arma visual en el medio de la trifulca política.

El capítulo segundo, «Italian grandeur», trata la presencia española en la península en dos partes, la Roma española y la Italia española. En la primera parte, aborda el asunto esencial de las iglesias nacionales y su relevancia en la ciudad. Además de la Iglesia de Santiago de los Españoles y Monserrat de los Aragoneses, Deupi desarrolla también las otras iglesias que pertenecen a territorios españoles fuera de la Península ibérica o a mecenazgo de particulares u órdenes nacionales. En este sentido resulta abrumador ver el gran número de iglesias y conventos que pertenecen a este grupo: San Ambrosio y San Carlos al Corso (Lombardía); Santo Spirito dei Napoletani (Nápoles); las iglesias de Sicilia, de Calabria; la basílica de Santa María la Mayor (patronazgo regio); San Pietro in Montorio (patronazgo regio); San Carlo alle Quattro Fontane (trinitarios españoles); iglesia de los Cuarenta Santos mártires o San Pascual Bailón (orden de San Pedro de Alcántara); Santísima Trinidad de los Españoles (trinitarios españoles); también restauraciones como la de la iglesia de San Bartolomeo all'Isola patrocinada por el cardenal Antonio Cienfuegos, etc. Curiosamente Deupi incluye entre los distintos «tipos de españoles» a los portugueses (pág. 24), que aunque más adelante aclara que se

1. DANDELET, T.J., *Spanish Rome 1500-1700*. Londres: Yale University Press, 2001. Edición española: *La Roma española (1500-1700)*. Barcelona: Crítica, 2002.

2. *Ibidem*, págs. 34-35.

trata tan solo del periodo de la unificación (1580-1640), es un aspecto que repite a lo largo del libro y que podría ser motivo de confusión, ya que se podría inferir que Portugal era parte de una misma entidad «nacional» española, lo que concretamente en este periodo no puede ser más contrario a la política exterior de Juan V.

En la segunda parte, Deupi señala justamente la estrecha relación existente entre España y otras áreas de Italia. Si el caso de Nápoles es bien conocido, no lo es tanto el de Milán, Génova, Venecia o Florencia. Esta última no suele aparecer en los estudios dedicados al tema, pero los lazos de sangre a través de Eleonora de Toledo resultaron en que los grandes duques Francesco I (1541-1587) y Ferdinando I (1549-1609) fuesen medio españoles, por lo que las alianzas con España y el intercambio cultural es mayor de lo comúnmente conocido. Frente a los otros territorios donde la estrategia hispana fue la de consentir el desarrollo individual y el orgullo cultural «patrio», en Florencia se precisaba de una mayor visibilidad, lo que llevó a Eleonora de Toledo a donar a la comunidad española una de las capillas de Santa Maria Novella bajo la advocación de Santiago. En pleno ocaso de la casa de Medici uno de los asuntos más espinosos era encontrar un equilibrio entre la natural alianza española y los nuevos herederos austríacos (pág. 46).

«Metropoli dell'universo» es el título de tercer capítulo, que se concentra en Roma como ciudad de destino de artistas españoles desde el Renacimiento. Después de una revisión ágil de esa tradición del viaje a la Urbe, se centra en el papel de los artistas españoles de la primera mitad del siglo XVIII y de su relación con las academias romanas y con la futura academia de San Fernando.

En el cuarto capítulo, «Iberian architects in Rome», Deupi entra de lleno en el núcleo de su trabajo y aborda individualmente los arquitectos españoles y portugueses más destacados en la Roma del momento. En este caso la inclusión de los portugueses responde al interés que tiene la figura de Emanuel Rodríguez dos Santos, un arquitecto del que todavía hoy se sabe poco y que, sin embargo, realizó obras muy señaladas en Roma, que coinciden con un periodo de especial pujanza de la monarquía portuguesa y que en justicia merecería un tratamiento independiente. Entre los arquitectos incluye a Preciado de la Vega, una elección muy interesante puesto que se trata de un pintor, pero Deupi aborda su trabajo como diseñador de las arquitectura efímeras para la China (págs. 85 y ss.). También aborda la influencia de Ventura Rodríguez, sin duda una figura esencial en la arquitectura española que no llegó a viajar a Italia, pero cuyo papel como maestro de toda una generación de arquitectos pensionados es más relevante para este asunto de lo que a primera vista podría parecer (págs. 92 y ss.).

El complejo de la iglesia y el convento de la Santísima Trinidad de los Españoles es el objeto único del quinto capítulo del libro, «Santissima Trinità degli Spagnoli in Via Condotti». El autor desmenuza y analiza todo el proceso constructivo y además añade un estudio de su significado en el discurso del papel del arquitecto y su consideración profesional (pág. 120). La Trinidad tiene un valor casi podríamos decir que panhispánico, puesto que su construcción fue promovida por la munificencia del arzobispo de

Lima (1723) y virrey interino de Perú (1716 y de nuevo en 1720-1724), Diego Morcillo, y como orden trinitaria con el objetivo de rescatar cautivos de los musulmanes, enfatizando así el papel activo de España dentro de la Iglesia. Además, la iglesia y el convento estaban sitos en un eje esencial del desarrollo urbano de la ciudad en el siglo XVIII, en la vía Condotti, que unía las recién terminadas escalinatas de la plaza de Spagna con el nuevo puerto de Ripetta. La iglesia fue un campo de experimentación privilegiado para los artistas españoles en Roma, así como para el portugués, Emanuel dos Santos, convirtiéndose en una obra enseña de la nueva dinastía que gobernaba España y su imperio, que mantenía intacta la continuidad del clásico patronazgo artístico en la ciudad pontificia (pág. 134).

Con el capítulo sexto, «Bourbon patronage and Italian influence», el foco de atención se vuelve hacia España, en concreto, hacia los Reales Sitios. El autor hace un rápido recorrido por los diferentes palacios, subrayando cómo la tradición italiana se entrelaza con la potente tradición española. Esta última le da pie para desarrollar, por fuerza brevemente, un interesante excursus sobre la tradición salomónica en España, que le permite entrar en otros ejemplos emblemáticos de la geografía española y enlazar con la extraordinaria influencia que tuvo El Escorial y cómo los Borbones fueron capaces de hacerse herederos de esa misma tradición (pág. 147). Hablando de la tratadística arquitectónica no olvida mencionar la figura esencial de Juan Caramuel, quizá el teórico más original y erudito de la historia de la arquitectura española. Con respecto a su tratado de la arquitectura oblicua y la teoría de la arquitectura nacional se echa de menos la mención de los trabajos de Carlos Pena Buján,<sup>3</sup> hasta la fecha único estudioso que aborda el tratado desde un punto de vista similar.

El último capítulo, «The written word and the artifact», supone un giro hacia un discurso de cariz más teórico. Deupi aborda los referentes vitruvianos en la arquitectura española y el desarrollo de la tratadística arquitectónica en el siglo XVIII colocando la obra (nunca publicada) de Hermosilla, *La Arquitectura Civil* (1750), en el contexto internacional al que pertenece y destacando su originalidad y su posicionamiento crítico. En la segunda parte del capítulo se analiza el papel de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la enseñanza de la arquitectura, así como la influencia que tuvo el tratado de Hermosilla en términos didácticos junto a los debates que abrió en el seno de la institución (pág. 172).

El libro de Deupi es una obra que demuestra cuán importante es proponer un argumento claro desde el principio y cómo defenderlo con una admirable capacidad de síntesis sin por ello perder en profundidad y convicción. Su prosa es un soplo de aire fresco entre tanta bibliografía especializada que tiende a confundir la erudición con un estilo farragoso y alambicado. Sus apenas doscientas páginas son capaces de abordar el tema, sin intención de ago-

3. PENA BUJÁN, C., *La «Arquitectura civil recta y oblicua» de Juan Caramuel de Lobkowitz en el contexto de la Teoría de la Arquitectura del siglo XVII*, tesis doctoral. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

tarlo, y dejar al lector ávido de nuevas lecturas, lo que sin duda es una preciada virtud en la literatura académica. Además, el autor es capaz de despertar el interés de forma constante a lo largo del libro, involucrando al lector a través de preguntas directas que aparecen esparcidas por el texto reforzando aspectos y argumentos.

Desde una perspectiva más general, se aprecia que el conocimiento del español ha permitido que el autor domine la bibliografía en esta lengua, proponiendo una visión mucho más completa y profunda de aspectos que muchas

veces la historiografía anglosajona ignora al obviar aquello no publicado en inglés. Deupi nos ofrece una lectura muy placentera y erudita sobre un tema complejo y lo hace desafiando clichés y visiones demasiado italiano-céntricas, que a menudo impiden un juicio equilibrado sobre el papel de España en la historia del arte. En sus propias palabras «*The art and architecture of Spain and the Ibero-American world would certainly be worse off without the contributions of eighteenth-century Spanish artists and architects, but so would the face of Rome*» (pág. 174).

Rosa M. Creixell Cabeza

*El arte de la pintura  
y el dibujo. Visiones  
1400-1800*

223 págs. Torroella  
de Montgrí:  
Fundació Mascort, 2015  
ISBN GI 1048-2015



BORJA FRANCO LLOPIS

«Con el paso del tiempo, una colección forma parte de uno mismo. Cada pieza tiene su historia, sus vicisitudes y anécdotas. Muchas de ellas devuelven con creces los esfuerzos realizados y, con algunas, se puede mantener una relación casi humana», Ramón Mascort (2015).

Con estas certeras palabras, extraídas del prólogo del libro que nos ocupa, define Ramón Mascort cómo ha ido creando su colección de obras de arte y, a su vez, cómo estas piezas se convierten en la imagen de uno mismo, del coleccionista, de sus pasiones y gustos, en esencia, de su vida. Dichas apreciaciones son fundamentales cuando el texto que reseñamos es una revisión y análisis catalográfico de las pinturas y dibujos que atesora su patrimonio, fruto de compras diversas, que se documentan a lo largo del libro, y que incluyen no solo grandes lienzos de autores conocidos, sino también otros de menor escala que presentan una calidad excepcional, algo no siempre habitual en este tipo de colecciones.

A través de más de doscientas páginas, la profesora de la Universitat de Barcelona, Rosa Maria Creixell, también comisaria de la exposición que, celebrada en 2015, dio fruto a la presente publicación, va desgajando cada una de las piezas que forman parte del patrimonio de Mascort. Tras una breve introducción del propio coleccionista, en la que expone sus inquietudes o, incluso, su necesidad vital de que la sociedad disfrutara de los cuadros que atesora no solo tras su fallecimiento, sino en vida, Creixell, bajo el acertado título de «Ut Pictura Poesis» realiza un estudio de conjunto de la colección, en el que, junto con apreciaciones de carácter científico-artístico, se mezclan apreciaciones estético-sensitivas que nos ayudan a entender la elección de unas u otras pinturas por parte del coleccionista, así como su disposición en el espacio expositivo. Para ello va describiendo de modo sucinto las obras culmen de la exposición: el relieve de Antonio Rossellino, los lienzos de Luca Giordano, Luca Cambiaso, Jerónimo Jacinto de Espinosa o Pantoja de la Cruz, los dibujos de Francesco Guardi o los grabados de Roos, entre otros. La autora va construyendo una historia de la colección de modo paralelo a la propia historia del arte o incluso a la historia del gusto, a cómo dichas pinturas fueron importantes ya en el momento en que fueron concebidas, siguiendo la moda coetánea, fuera

en cuanto a iconografías o a técnicas artísticas, que son del todo variopintas. Estas páginas iniciales han sido escritas con suma inteligencia y mimo, pues este discurso en paralelo sitúa, de modo elegante y sutil, las principales obras de la colección Mascort dentro de la escena internacional, dando lustre, por tanto, a las pinturas que más tarde analiza de modo detallado.

Tras la introducción, nos encontramos con un catálogo razonado de las piezas expuestas en la muestra comisariada por Creixell. Una de las virtudes del análisis que se realiza de cada una de las obras es la humildad con la que está realizado. Vemos en numerosos pies de página diversos agradecimientos a profesionales a quienes se les consultó sobre la posible filiación artística, como argumento científico y para dar fuerza a las hipótesis planteadas. Todos ellos son profesores de universidad o profesionales de la disciplina de reconocido prestigio, como los catedráticos Bonaventura Bassegoda y Marià Carbonell, o el profesor Francesc Miralpeix, a quienes también incluye en las breves notas de gratitud con las que concluye el epígrafe anterior. De hecho, la intención manifiesta por conseguir un catálogo coherente y de calidad permite la inclusión de fichas catalográficas realizadas no únicamente por la autora, sino por otros investigadores, como sucede en una de las pinturas góticas, el *San Antonio Abad* de Arnaut de Castelnuou de Navalles (activo entre 1458 y 1474), cuyo estudio fue realizado por el también catedrático Antoni José i Pitarch, cosa que denota una sabia elección tanto de los colaboradores como de los consultores. Creixell no quiere que sea un catálogo meramente descriptivo, sino que se propone aportar pruebas de las atribuciones y crear un discurso artístico de calidad, algo ciertamente complicado cuando se trabajan piezas de tan diversas procedencias y cronología, que escapan a la especialización habitual de nuestra disciplina.

Cada ficha viene precedida por el título e incluso la procedencia, algo fundamental cuando se trabaja el ámbito del coleccionismo, pues nos ayuda a conocer los intereses artísticos y los mercados en los que se movió, en este caso, Mascort. Tras ello, encontramos siempre una descripción, de carácter desigual en cuanto a tamaño, dependiendo de la obra estudiada, y diversas ilustraciones de calidad, entre las cuales queremos destacar la presencia de detalles sobre firmas o reversos de las piezas que nos dan una información fundamental de las mismas, como sucede en el caso del dibujo de Luca Cambiaso del *Peregrino de Emaús*, que presenta los sellos de la colección del barón Henri de Triqueti, Thomas Banks y Joshua Reynolds, todos ellos reproducidos a gran tamaño en la publicación y que nos hablan del recorrido vital de la pieza. También es, en esta línea, de sumo interés la etiqueta manuscrita del artista sobre el marco, que se ilustra en el catálogo con una gran fotografía en macro, del lienzo donde se representa el retrato de *Marguerite de Blois* realizado por François de Troy, mostrándonos las diversas vías de firma y atribución que se han seguido en la historia del arte.

También podemos conocer, gracias a esta publicación, la «vida» de las pinturas gracias a fotografías antiguas, realizadas en el momento de la adquisición de algunas piezas, como sucede en el caso del *Retablo de san Cosme y san Damián* de Acaci Hortonedá, en las cuales vemos el deficiente

estado de conservación cuando fue comprada y, con ello, el proceso de restauración del mismo.

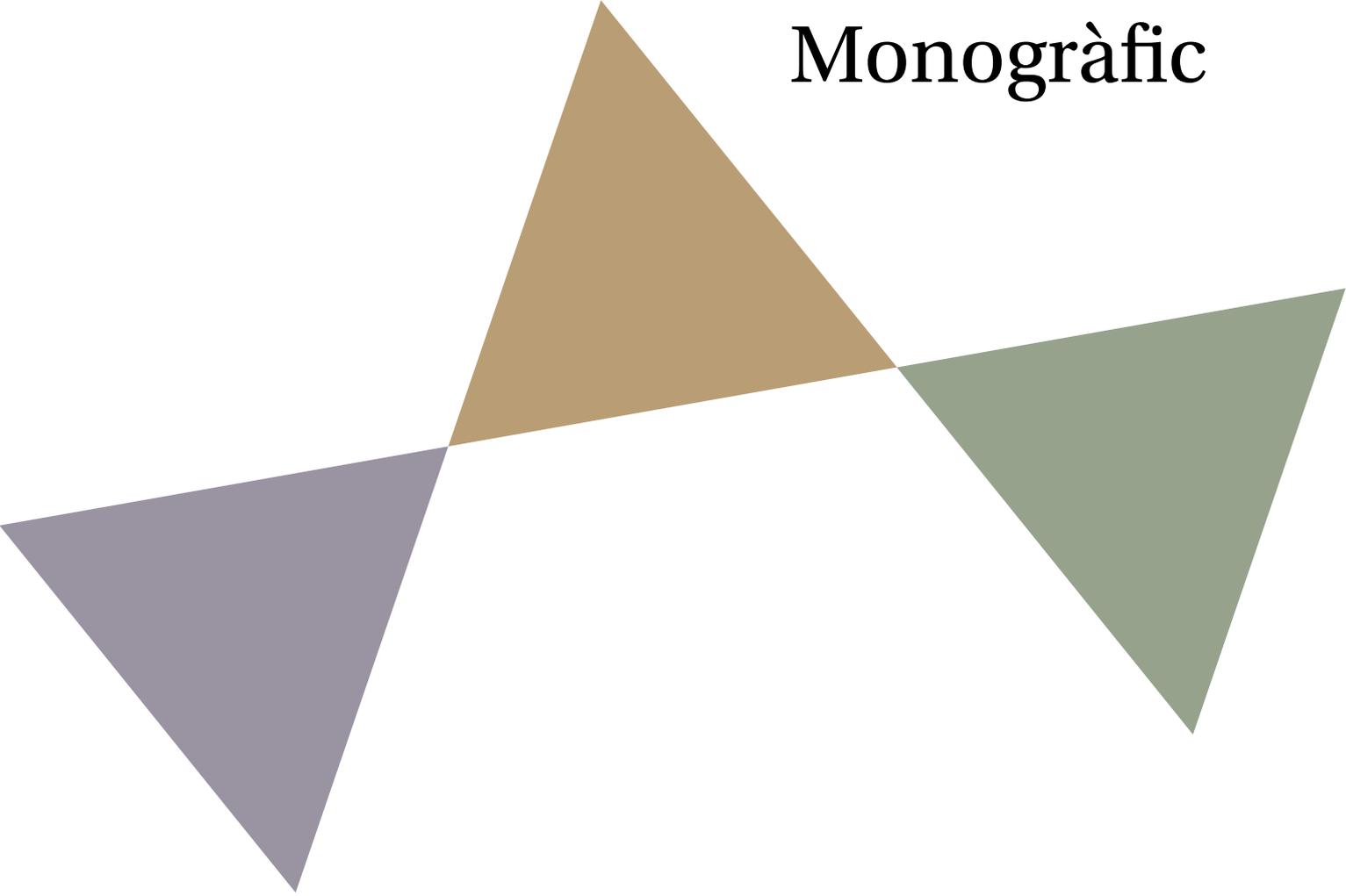
El libro concluye con una amplia bibliografía, así como con las traducciones al inglés y francés del prólogo, para una mayor difusión de lo publicado.

Si analizamos las bondades y defectos del texto, debemos incidir en la cuidada maquetación, redacción, prólogo y selección de las pinturas como las principales cualidades del libro, sin olvidar la colaboración o aportaciones de diversos autores que dan rigor a este estudio catalográfico. Y, por otra parte, también es necesario considerar algunos aspectos que se podrían haber mejorado en la edición del mismo. En primer lugar, hubiera sido de agradecer la unificación del tamaño de las fichas, que en algunos casos es ínfimo y que incluso obliga a unir en un mismo epígrafe distintos dibujos que, debido a la poca información que de ellos se posee, era imposible estudiar de modo monográfico. De todos modos, este tipo de apreciaciones es habitual si lo que tenemos entre manos es un libro coral, que se enfrenta a piezas de alta calidad, conjuntamente con otras menores,

pero que forman parte de una misma colección. Y, por último, tal vez se echa en falta un breve epílogo que recoja las principales líneas de trabajo o aportaciones que han salido a la luz con el estudio y catálogo razonado de la colección Mascort, que serviría para redondear el interesante prólogo que encabeza la publicación, cerrando así, de modo circular, la publicación.

A pesar de todo ello, nos encontramos ante un texto ejemplar, pues pocas colecciones particulares poseen catálogos editados de este modo, que acercan a la población el proceso de construcción de un patrimonio artístico tan ejemplar como el de Mascort. El mimo en la publicación y el rigor, que superan lo meramente divulgativo y nos acercan a la alta investigación, son la carta de presentación del estudio realizado por Creixell, trabajo abierto, pues continúa colaborando con esta fundación con el montaje de más exposiciones, con sus propios catálogos que acercan no solo al público menos letrado en el asunto, sino a los investigadores de la materia el arte europeo de la Edad Moderna.



The image features three overlapping triangles. A purple triangle is on the left, a brown triangle is in the center, and a green triangle is on the right. They overlap in a way that creates a central area where all three colors meet.

Monogràfic

Art i identitat  
a Catalunya



# La Guerra del Francès i el poder intrús a Barcelona: conseqüències per a l'entramat urbà i per al seu patrimoni

MARIA DEL MAR ROVIRA

LA GUERRA DEL FRANCÈS I EL PODER INTRÚS A BARCELONA:  
CONSEQÜÈNCIES PER A L'ENTRAMAT URBÀ I PER AL SEU PATRIMONI

## RESUM

La presència adquirida pels temples a Barcelona a partir de la Contrareforma tingué un paper rellevant en la configuració i l'abast del sentiment religiós públic a la ciutat, fins al punt que, durant la Guerra del Francès, la seva faceta social, a més de litúrgica, i el seu potencial econòmic, esdevingueren aspectes primordials per al govern ocupacionista. A través de diverses accions empreses com a instruments de poder de caràcter polític, les autoritats franceses detractaren l'ordre social establert, alienaren els recursos de l'Església i utilitzaren els seus símbols materials i immaterials per consolidar la seva dominació, cosa que incidí profundament en l'entramat urbà i en l'avenir del seu patrimoni artístic.

THE PENINSULA WAR AND INTRUDING POWER IN BARCELONA:  
CONSEQUENCES FOR THE URBAN FRAMEWORK AND ITS HERITAGE

## ABSTRACT

The presence acquired by the temples in Barcelona from the time of the Counter-Reformation played an important role in the configuration and extent of public religious feeling in the city, to the point that during the Napoleonic Wars, their social as well as liturgical aspects, along with their economic potential, would become key elements in occupation policy. Through a series of actions used as instruments of political power, the French authorities undermined the established social order, brushed aside Church resources, and used their own material and non-material symbols to consolidate their domination, profoundly impacting on the urban framework and on the future of their art heritage.

ROVIRA, M.M., «La Guerra del Francès i el poder intrús a Barcelona: conseqüències per a l'entramat urbà i per al seu patrimoni», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2017, pàgs. 139-149

PARAULES CLAU: Guerra del Francès, convents, patrimoni sacre, desamortització eclesiàstica, Barcelona

KEYWORDS: Napoleonic War, convents, sacred heritage, ecclesiastical disentailment, Barcelona

L'estudi dels efectes de la desamortització napoleònica a Catalunya s'ha intensificat extraordinàriament en les últimes dècades, principalment coincidint amb les commemoracions del seu bicentenari, si bé aquestes investigacions encara resulten minoritàries respecte a les recerques basades en les desamortitzacions de Mendizábal i Madoz.<sup>1</sup> El fenomen s'accentua en analitzar un punt de vista concret, el del patrimoni artístic alienat, tot i que les puntuals contribucions respecte a aquesta qüestió<sup>2</sup> han incidit en la importància del volum de béns requisats i han demostrat la conveniència que es facin noves aportacions al tema, tant per la seva repercussió en el desenvolupament de l'activitat artística i en el funcionament de les institucions acadèmiques a la ciutat, com per la seva incidència en la situació religiosa a Catalunya i en l'acme de l'Antic Règim.

L'objectiu principal d'aquest article és, doncs, tractar del valor que els temples i els seus béns artístics van adquirir per al bàndol francès, en emprar-los com a instruments de poder per tal de controlar diversos sectors socials de Barcelona durant el conflicte, a més d'analitzar les reaccions suscitades per aquest fet.

## CONSIDERACIONS PRÈVIES

Durant la Guerra del Francès (1808-1814), la guarnició napoleònica va disposar de diversos mitjans per imposar la seva presència a la capital catalana. La residència dels generals, comissaris i corregidors se situava a les millors cases grans de la ciutat, i les dotacions, els equipaments i les infraestructures del govern intrús no només s'emplaçaven a la Ciutadella, Montjuïc i les Drassanes, sinó que s'estenien per la resta de l'espai urbà com a mitjà de control d'amplis sectors socials. En aquest interès representatiu per afermar el seu poder, l'estament religiós es va convertir en un objectiu rellevant. El registre, el tancament i l'ocupació dels convents i monestirs aviat es transformaren en una pràctica habitual que servia d'escarni al braç eclesiàstic, alhora que reafirmava el poder de les autoritats napoleòniques envers l'Església.

---

1. Entre aquests treballs cal destacar MERCADER, J., *Barcelona durante la ocupación francesa*. Madrid: CSIC, 1949; *idem*, «La desamortització en la España de José Bonaparte», *Hispania*, 122, 1972, pàgs. 587-626; *idem*, *Catalunya i l'imperi napoleònic*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1978; BADA, J., *L'Església de Barcelona durant la crisi de l'Antic Règim (1808-1833)*. Barcelona: Herder, 1986; MOLINER, A., *La Catalunya resistent a la dominació francesa*. Barcelona: Edicions 62, 1989; RAMISA, M., *Els catalans i el domini napoleònic: Catalunya vista pels oficials de l'exercit de Napoleó*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995; DEMANGE, C. (et al.), *Sombras de mayo: mitos y memorias de la Guerra de Independencia en España (1808-1908)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007; MOLINER, A. (ed.), *La Guerra de la Independencia en España, 1808-1814*. Alella: Nabla, 2007; MORALES, M. (dir.), *Ocupació i resistència a la Guerra del Francès, 1808-1814. Actes del Congrés*, 5-7 d'octubre de 2005, Museu d'Història de Catalunya, Barcelona. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de la Vicepresidència, 2007; MOLINER, A., «La ocupación de Cataluña y la resistencia en la Guerra del Francès», a BORREGUERO BELTRÁN, C. (coord.), *La Guerra de la Independencia en el mosaico peninsular (1808-1814)*. Burgos: Universidad de Burgos, 2011, pàgs. 171-198; *idem*, *La Guerra del Francès a Catalunya segons el diari de Raimon Ferrer*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2011; ARNABAT, R. (ed.), *La guerra del francès: 200 anys després*. Tarragona: Publicacions URV, 2013.

2. Són rellevants les aportacions de LIPSCHUTZ, I.H., «El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia», *Arte Español*, 1961, pàgs. 215-270; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., «Problemática de la desamortización en el arte español», *II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, 11-14 de desembre de 1978. Valladolid: Comitè Espanyol de Historia del Arte, 1978, pàgs. 15-29; GARCÍA SASTRE, A., *Els museus d'art de Barcelona: antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pàgs. 165-202; GÉAL, P., *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2005, pàgs. 101-122; QUÍLEZ, F.M., «La història del col·leccionisme públic a la Barcelona vuitcentista», a BASSEGODA, B. (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus: episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, pàgs. 13-58; FONTBONA, F., «El salvament d'obres religioses per part de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona», a SOCIAS, I. (ed.), *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2009, pàgs. 75-85.

Les nombroses cròniques i memòries d'eclesiàstics, militars i ciutadans contemporanis a l'ocupació posen en relleu la virulència dels atacs que van patir els convents i monestirs de Barcelona durant el conflicte<sup>3</sup> i ens serveixen per perfilar l'impacte i la significació d'aquestes accions per al poble, testimoni d'una arremesa permanent contra els seus símbols i les seves representacions amb una voluntat de deslegitimar el poder clerical al país o, si més no, supeditar-lo al domini militar de l'intrús.

Per altra banda, a partir de la documentació conservada al fons de la Junta de Comerç de la Biblioteca de Catalunya i a l'Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, entre d'altres, podem recollir dades inèdites sobre algunes de les peces sostretes d'aquests conjunts i comprendre i apreciar el valor que les comissions de requisita o que els mateixos soldats podien donar a aquestes obres a l'hora de confiscar-les.

## LES AUTORITATS INTRUSES I L'ESGLÉSIA LOCAL

La Barcelona d'inicis del segle XIX presentava una societat deferent amb el fet religiós i un entramat urbà en què les institucions eclesiàstiques —catedral, parròquies, convents, monestirs, col·legis...— adquirien una presència determinant en el dia a dia dels seus ciutadans. Aquest vincle entre poble i clergat es fa present en la crònica del polític i historiador barceloní Josep Coroleu, que destacava que si les processons de Corpus i Setmana Santa, els viàtics i els enterraments no bastaven per donar a Barcelona l'aspecte d'un immens monestir, les freqüents sortides dels ordes religiosos i les congregacions al carrer acabaven de portar el veïnat al seu encontre.<sup>4</sup>

En arrencar el sexenni francès, però, el mateix Coroleu denotava l'inici d'una transformació en la fisonomia urbana de la ciutat.<sup>5</sup> Els censos de finals del segle XVIII, els llibres de viatges i les guies urbanes d'inicis del nou-cents es feien ressò de l'existència de més d'una cinquantesena de temples a Barcelona,<sup>6</sup> entre els quals, afegint-hi els seus horts i vergers i les fortaleses i casernes, ocupaven molt més de la meitat de l'àrea total de la ciutat.<sup>7</sup> Aquest poder territorial i la seva propietat en mà morta, que els feia inalienables i exempts d'impostos, fou considerat inconvenient per als interessos econòmics dels francesos.<sup>8</sup> Així, doncs, una de les decisions preses durant els primers anys d'ocupació va ser la de reduir el nombre de convents regulars al país, raó per la qual es van confiscar els béns mobles que els pertanyien i es van considerar Béns de Domini Nacional i, per tant, susceptibles de ser venuts o arrendats.

3. Un referent ineludible és la crònica del pare felipó FERRER, R., *Barcelona cautiva*, 7 vols. Barcelona: Antonio Brusi, 1815-1821, a la qual se sumen, a tall d'exemple: els llibres de memòries del general italià Gabriele Pepe, publicades a SCOTTI, V., *Dal Molise alla Catalogna. Gabriele Pepe e le sue esperienze nella «Guerra del Francés»*, 2 vols. Campobasso: AGR, 2009; o els dels cronistes de Barcelona COROLEU, J., *Memorias de un menestral de Barcelona*. Barcelona: La Vanguardia, 1888; AMAT DE CORTADA, R. D', *Calaix de sastre*, 11 vols. Barcelona: Curial, 1987-2003.

4. COROLEU, J., *Memorias de...*, pàgs. 59-60.

5. *Ibidem*, pàg. 66.

6. COMAS, R., «Notes sobre'ls monuments artístics barcelonins desapareguts durant el segle XIX», a *Record de la Exposició de documents gràfics de coses desaparegudes de Barcelona durant el segle XIX*. Barcelona: L'Avenç, 1901, pàgs. 34-35; ALEGRET, A., «Barcelona en 1805. Los templos», *La Vanguardia*, suplement, 31 de desembre de 1904, pàgs. 1-2; IGLESIES, J., *El cens del comte de Floridablanca, 1787*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1969; ZAMORA, F. de, *Diario de los viajes hechos en Cataluña*. Barcelona: Curial, 1973; PONZ, A., *Viage de España*. Madrid: Vda. Ibarra, 1788, vol. 14 (*Cataluña*); LABORDE, A. de, *Viatge pintoresc i històric*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1974, vol. 1.

7. COROLEU, J., *Memorias de...*, pàg. 62; PONZ, A., *Viage de España*, vol. 14, pàg. 40; LABORDE, A. de, *Viatge pintoresc...*, vol. 1, pàgs. 29 i 32-33; COMAS, R., «Notes sobre'ls...», pàg. 34; Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Consellers, 1C.XVI-271, *Registre de propietats dels convents i col·legis*.

8. Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), Dominació napoleònica, caixa 1, llig. 1, *Mémoire statistique, historique et administratif*, signat per A. de Villeneuve, pàgs. 61 i 68, citat per MERCADER, J., *Barcelona durante...*, pàgs. 366-367.

Malgrat això, l'entrada a Barcelona el 13 de febrer de 1808 d'una guarnició francesa composta per cinc mil quatre-cents homes va donar lloc a una ocupació exempta d'atacs directes als drets i béns de l'estament religiós. Durant els primers mesos d'apoderament de la ciutat s'empraren les casernes militars com a quarters de l'exèrcit en campanya, mentre que la plana major i l'oficialitat disposà de les cases grans de la ciutat;<sup>9</sup> i, per tal que els soldats complissin els seus deures religiosos, el bisbe Pau Sitjar també els va destinar l'església de Sant Francesc d'Assís.<sup>10</sup>

Amb tot, la participació del clero en les primeres accions de rebel·lió antifrancesa, amb l'aixopluc de juntes revolucionàries als convents i els sermons pronunciats a les esglésies en contra dels invasors,<sup>11</sup> evidenciaren el seu posicionament respecte a l'ocupació i serviren de pretext per als primers registres i canvis d'usos dels conjunts.<sup>12</sup>

En conseqüència, a mitjan 1808 es van clausurar els primers cenobis, començant pels monestirs de Sant Pau del Camp i de Jonqueres, que van ser convertits en hospitals militars; el convent del Carme, que va ser transformat en infermeria, i el de Santa Mònica, que subrogà l'hospital de sang. Per altra banda, els convents de Valldonzella, Sant Agustí, Sant Francesc i Bonsuccés van ser convertits en quarters.<sup>13</sup>

Durant els mesos de juny i juliol de 1808 la prefectura militar francesa també ordenà inspeccionar tots els monestirs i convents de la ciutat a la recerca d'armes i de reunions revolucionàries;<sup>14</sup> però a mesura que augmentaven les exigències de numerari per mantenir les tropes, procediren a inventariar les peces d'or i plata que consideraven aptes per cobrir les contribucions mensuals i extraordinàries demanades per Guillaume Philibert Duhesme, comandant de les forces napoleòniques que ocupaven Barcelona. Com apunta Raimon Ferrer, aquestes peces aviat es convertiren en objecte de cobdícia pels soldats que realitzaven els registres i donaren lloc a les primeres ocultacions i sostraccions de béns.<sup>15</sup>

Així, doncs, des del juliol fins al novembre de 1808 els rectors i superiors dels ordes religiosos van haver de lliurar a la Casa de la Moneda els objectes que els inspectors no havien considerat necessaris per al culte, amb els quals es van cobrir les pagues exigides pel Govern.<sup>16</sup> Els judicis dels priors i les comunitats de la ciutat, contraris a aquest tipus d'accions, es veieren reflectits a les cartes que dirigiren al vicari general, Francesc Sans i Sala, en les quals notificaven la inquietud que els despertava la gran pobresa en què es trobaven els interiors dels seus temples a causa de l'espoliació contínua i l'alienació de gran part dels seus objectes de culte.<sup>17</sup>

Les memòries dels frares, ciutadans i, fins i tot, militars també denunciaven les inspeccions i els registres practicats pels oficials i soldats forans, i ratificaven que en diverses ocasions aprofitaven el seu càrrec per furta el que podien amb l'objectiu de vendre-s'ho posteriorment.<sup>18</sup>

---

9. Habitaren la casa del regidor de l'Ajuntament, marquès de Villel, la del comerciant Francesc Gomis, la de Francesc March i la casa Larrard, entre d'altres; FERRER, R., *Barcelona cautiva*, vol. 1, pàgs. 17-18, 147 i 179.

10. *Ibidem*, pàgs. 19 i 22; vol. 5, pàg. 29.

11. *Ibidem*, vol. 1, pàgs. 102 i 107-108.

12. «*Bien conocían los franceses la parte principal y activísima que tomaban los frailes en la resistencia que tan molestos y azorados les traía y lo demostraron en la frecuencia con que prendían á los más influyentes personajes de las órdenes religiosas y en la predilección con que registraban los conventos*»; COROLEU, J., *Memorias de...*, pàg. 83.

13. AMAT DE CORTADA, R. D', *Calaix de sastre*, vol. 8, pàgs. 41, 81 i 88-90; FERRER, R., *Barcelona cautiva*, vol. 1, pàgs. 349, 371 i 516.

14. Arxiu Diocesà de Barcelona (ADB), *Expedients i informacions*, 307, citat per BADA, J., *L'Església de Barcelona...*, pàg. 182; AMAT DE CORTADA, R. D', *Calaix...*, vol. 8, pàgs. 74 i 78-79.

15. FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 1, pàgs. 242-245 i 252-253.

16. FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 1, pàgs. 325-326. A l'octubre i el novembre de 1808 la Junta del Clergat Regular i Secular féu arribar una esquela a nombrosos ordes religiosos per tal de reunir les cent mil pessetes mensuals que el general Duhesme els exigia com a contribució extraordinària. En mancar els diners exigits, s'entregava a la Casa de la Moneda la plata necessària per cobrir aquella quantitat; ACA, *Ordes religiosos i militars, Monacals-Hisenda*, lligalls petits, 121 (orde dels mínims); BARRAQUER, C., *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, 4 vols. Barcelona: F.J. Altés, 1915-1917, vol. 1, pàg. 271 (orde dels servites), i pàgs. 331-332 (orde dels teatins).

17. ADB, *Expedients i informacions*, 323.

18. FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 1, pàgs. 229-232 i 257.

Les cròniques del capità napolità Gabriele Pepe en conformen un exemple, atès que expliciten que des de l'inici del conflicte el saqueig fou ordenat o tolerat pels generals i va ésser present en el dia a dia dels soldats d'una manera contínua i dramàtica, cosa que afectava seriosament la seva disciplina militar.<sup>19</sup>

Malgrat això, el que més commovia l'opinió pública eren les injúries que patien continuadament les institucions religioses i els seus objectes de culte durant la guerra. Josep Coroleu i Raimon Ferrer desaprovaven i sentenciaven persistentment els actes sacrílegs que causaven les tropes al seu pas per les ciutats i els pobles de Catalunya i tots dos coincidien a denunciar l'episodi paròdic de missa que l'11 de juny de 1808 va celebrar a les Drassanes un soldat vestit amb les robes preses com a trofeu a la vila incendiada de l'Arboç i amb un calze que utilitzà per fer beure els altres milicians,<sup>20</sup> un fet del qual també es féu ressò el diari *Gazeta Militar y Política del Principado de Cataluña*.<sup>21</sup> Com aquest incident, se'n dugueren a terme d'altres al llarg de l'ocupació, que inclogueren l'abús dels recintes religiosos, les escomeses a relíquies i altars,<sup>22</sup> la presa d'imatges de diversos convents<sup>23</sup> i altres accions que infringiren els drets dels eclesiàstics a la recerca d'armes i de facciosos. Tal com afirma Coroleu, aquests actes contraris a l'Església i a la religió contribuïren encara més a concitar l'odi d'un poble compromès amb l'estament religiós.<sup>24</sup>

L'increment d'aquest descontentament conduí al plantejament d'una conspiració que culminà de manera fallida l'11 de maig de 1809 i en la qual el clergat va estar àmpliament implicat. Moltes cases conventuals, com les dels trinitaris, agustinians, mercedaris i agonitzants,<sup>25</sup> es van assenyalar com a centres de reunió dels conjuradors, fet que augmentà les dificultats en la relació entre el clergat i les autoritats franceses, que van imposar nous registres que s'iniciaren l'endemà del complot.<sup>26</sup>

Finalment, la política desamortitzadora es va aplicar oficialment el 18 d'agost de 1809 amb el decret de Josep Bonaparte, pel qual es disposava la supressió dels ordes monacals i l'exclausuració i la secularització dels seus membres.<sup>27</sup> El decret basava les seves mesures en la desobediència i l'actitud poc pacífica que havia demostrat el clergat i en el comportament hostil d'alguns frares envers les disposicions del govern francès. Així, doncs, s'ordenaven la supressió, en el termini de quinze dies, de tots els ordes regulars monacals, mendicants i clericals d'Espanya i l'aplicació a la nació de tots els béns i rèdits dels monestirs i convents extingits. Aquest decret, però, no fou publicat pel *Diario de Barcelona* fins al 23 de setembre de 1809 i no va tenir el mateix efecte que a la resta d'Espanya.<sup>28</sup> El mateix pare Ferrer s'admirava pel fet d'haver permès que

19. «Si uno presta atentos oídos, no escuchará resonar nada más entre las colinas de Sant Andreu, Horta, Gracia, Sant Jeroni y Sarrià, entre las orillas del Llobregat y las del Besòs, que las voces de robos y rapiñas. [...] Todo se coge descaradamente y se lleva a vender a Barcelona para hacer dinero»; SCOTTI, V., *Dal Molise alla...*, vol. 2, pàg. 622, citat per MOLINER, A., «La imagen de los soldados italianos en Cataluña en la guerra del francés», *Revista d'Història Moderna i Contemporània*, 3, 2005, pàg. 226.

20. COROLEU, J., *Memorias de...*, pàg. 82; FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 1, pàgs. 146-148.

21. «Los templos no sólo son robados, sino destruidos sus muebles y los vasos e imágenes profanados, y vilipendiados y destruidos; hasta deleitarse en el negro placer de beber con cálices y copones en las calles y tabernas»; *Gazeta Militar y Política del Principado de Cataluña*, 4, 2 de setembre de 1808; «La plata de tantas Iglesias [...] pasará por la Tesorería, y si conviene llegará parte de ella á ser convertida en moneda, pero su ultimo paradero serán las uñas de las águilas francesas: este es el sumidero de todo lo que se haya de valor en Barcelona»; *Gazeta Militar y Política del Principado de Cataluña*, 29, 6 de desembre de 1809.

22. FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 1, pàg. 184; AMAT DE CORTADA, R. d', *Calaix...*, vol. 8, pàgs. 68-69; MERCADER, J., *Barcelona durante...*, pàg. 368.

23. FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 1, pàgs. 220 i 228; vol. 3, pàgs. 100, 182 i 341; vol. 4, pàgs. 347-349.

24. COROLEU, J., *Memorias de...*, pàg. 83.

25. FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 3, pàg. 371.

26. *Ibidem*, pàg. 415.

27. *Gaceta de Madrid*, 234, 21 d'agost de 1809, citat per BARRAQUER, C., *Las casas de religiosos...*, vol. 1, pàgs. 27-28, i MERCADER, J., *Barcelona durante...*, pàg. 375.

28. *Diario de Barcelona*, 261, 23 de setembre de 1809; després de ser publicat per la *Gazeta Militar y Política del Principado de Cataluña*, 8, 18 de setembre de 1809.

els convents i monestirs barcelonins gaudissin d'un marge de temps més ampli per poder sotraure o ocultar objectes valuosos, que haurien passat a mans dels francesos si s'hagués dut a terme l'ocupació dels temples en el moment en què es va publicar el decret.<sup>29</sup>

Durant aquell any, a Barcelona es tancaren la Casa Missió dels Paüls i el convent de Sant Francesc de Paula, que esdevingueren hospitals militars; el col·legi mercedari de Sant Pere Nolasc, convertit en prefectura de policia; el convent de Sant Sebastià, llavors estanc reial de tabacs, i el convent de Santa Caterina, que en part es féu servir com a quarter.<sup>30</sup> A més, durant els mesos de juny i d'octubre, Duhesme va ordenar la realització d'un nou inventari sobre la plata, efectes preciosos, mobles, propietats, dominis i arrendaments de les cases de religiosos regulars,<sup>31</sup> amb el pretext de salvar el dèficit que ocasionaven les dificultats per cobrar les contribucions personals i extraordinàries imposades als ciutadans.<sup>32</sup>

Tenint en compte els decrets josefistes i advertint que les accions de resistència no podien prosperar, molts membres de l'estament religiós es van veure obligats a fugir de la ciutat, fins al punt que, a mitjan 1809, només restaven de sis a vuit frares a cada convent.<sup>33</sup> Aquesta disminució no permetia abastir totes les esglésies de Barcelona i, reconeixent que la plata i els altres efectes mobiliaris podrien subministrar recursos al servei de l'Exèrcit, s'imposà la reducció dels temples oberts al culte. Un nou decret impulsat per Duhesme el 27 de novembre de 1809<sup>34</sup> establí que les esglésies barcelonines serien dividides en tres grups: en el primer bloc hi hauria la catedral, les set parròquies i totes les esglésies d'establiments benèfics i establiments públics piadosos, que seguirien invariables; les del segon grup (Santa Caterina, Sant Francesc d'Assís, Nostra Senyora del Carme, Nostra Senyora de la Mercè, caputxins i la Casa Missió) conservarien una mínima part de la seva plata, els seus adorns i la seva indumentària, i haurien de rebre els religiosos de les esglésies suprimides; i les del tercer grup, les restants, haurien de ser clausurades i els seus recursos haurien de passar a mans del govern. Els convents femenins, però, serien respectats fins a nou avís.<sup>35</sup> A partir d'aleshores, diverses comissions es van personar en els convents per segellar les seves biblioteques i els seus arxius amb l'objectiu d'evitar la desaparició dels títols de propietat, a més de prendre nota de la plata i dels béns mobles que hi havia a cada convent.<sup>36</sup>

L'any 1810 continuaren les clausures: els convents dels servites, mercedaris, agustinians i *caracciolos* es convertiren en quaters per a les tropes franceses i italianes; el de Sant Josep, en caserna de policia, i el col·legi dels carmelites calçats, en la fonda Hotel de la Paix.<sup>37</sup> A partir del mes de maig també controlaren l'arrendament de les seves propietats i posaren en lloguer les finques de nombroses comunitats religioses,<sup>38</sup> i al desembre el governador Augereau realitzà la rifa pública de les cases que havien estat propietat del Col·legi de la Mercè a la Rambla, i amb aquest objectiu obligà els ciutadans, poc partidaris d'adquirir aquests immobles, a comprar els números necessaris per arribar a cobrir el valor estimat per elles.<sup>39</sup>

Com es desprèn d'aquesta anàlisi, a Barcelona durant aquests primers anys els conjunts mostraven un estat nefast. Els que s'havien declarat de segona classe pel decret de Duhesme

29. FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 4, pàg. 272.

30. *Ibidem*, vol. 3, pàgs. 116-117, 189, 191 i 192; vol. 4, pàgs. 187 i 261.

31. ADB, *Expedients i informacions*, 323; FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 3, pàgs. 483-484 i 489.

32. *Diario de Barcelona*, 29 de novembre de 1809.

33. FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 1, pàg. 509; *Diario de Barcelona*, 14 de novembre de 1808; MERCADER, J., *Barcelona durante...*, pàg. 377.

34. *Diario de Barcelona*, 23 de novembre de 1809.

35. *Ibidem*, 27 de novembre de 1809; MERCADER, J., *Barcelona durante...*, pàg. 378.

36. FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 4, pàgs. 277-278, 282, 355-356, 396-398, 404-405, 407-409 i 418.

37. *Ibidem*, vol. 5, pàgs. 60, 148, 205 i 221-223; vol. 6, pàg. 119.

38. *Diario de Barcelona*, 134-137, 14-17 de maig de 1810; 150, 30 de maig de 1811; 177, 26 de juny de 1811; AHCB, Consellers, 1C.XVI-303 i 304, *Compte ouvert avec les absents, 1808-1812; Compte ouvert avec les absents, 1810-1812*.

39. FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 6, pàgs. 223-227 i 459-464.

del novembre de 1809 tenien el convent parcialment o totalment ocupat com a caserna, hospital militar o magatzem de palla i cavallerisses; i els altres, encara que després se'ls permeté, en part, reobrir,<sup>40</sup> van estar sempre a mercè del que convenia als intrusos.

A partir de l'any 1808 també es varen iniciar les obres de destrucció que donaren lloc a un nou plantejament urbanístic de la ciutat i de l'espai situat extramurs. Es van enderrocar el cementiri i les cases contigües al convent dels franciscans de Jesús, el convent dels carmelites descalços de Gràcia i el monestir de Sant Jeroni de la Vall d'Hebron<sup>41</sup> amb l'objectiu que no servissin als insurgents com a fortí a l'exterior de les muralles; i el 1813, per tal de construir un camí militar entre Montjuïc i Gràcia, es van continuar destruint els edificis situats a un quilòmetre de les muralles de Barcelona, com l'ermita i els horts de Sant Beltran, l'antic convent de Santa Madrona a Montjuïc, la Creu Coberta, el llatzeret i el cementiri del bisbe Climent i el convent dels franciscans de Jesús.<sup>42</sup> Aquell mateix any, el general Mathieu i el mariscal Suchet també van promoure la construcció d'un nou carrer militar de quaranta pams d'amplada a l'interior de les muralles, que només es va arribar a començar l'any 1814 i que va comprendre la destrucció del convent de les monges de Valldonzella i d'algunes cases particulars.<sup>43</sup>

Finalment i després d'un període de cert pacifisme, el segon bloqueig del baró d'Habert a Barcelona, l'any 1814, va donar lloc a una nova confiscació de béns dels monestirs per fer-ne la subhasta pública al convent de Montsió, convertit en el nou magatzem de dominis nacionals.<sup>44</sup> També es va preceptuar definitivament a les monges que desallotgessin els seus cenobis.<sup>45</sup>

No fou fins al maig de 1814 que, restablert l'ajuntament borbònic per ordre del capità general marquès del Campo Sagrado, es varen retornar les claus dels convents i monestirs als religiosos repatriats. Aquests es trobaren, com bé apunta Raimon Ferrer, uns cenobis en condicions deplorables, amb parets, envans i sostres enderrocats, teules i fustes manllevades, i bona part del seu parament interior sostret.<sup>46</sup> Començà llavors una nova etapa de reconstrucció i recuperació de béns que aviat es va veure estroncada amb la represa de les disposicions desamortitzadores durant el Trienni Lliberal i la regència de Maria Cristina de Borbó.

## EL PATRIMONI ARTÍSTIC REQUISAT

L'historiador Frederic Camp evidenciava, en introduir els efectes de la Guerra del Francès en el culte marià, que a Barcelona

hallábanse en sus iglesias y casas religiosas, en los palacios de los preladados, y de muchos aristócratas, bastantes composiciones debidas a pintores, que despertaban el apetito insaciable del conquistador.<sup>47</sup>

40. *Ibidem*, vol. 5, pàgs. 277-279.

41. AMAT DE CORTADA, R. D', *Calaix...*, vol. 8, pàgs. 84-85; FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 1, pàg. 524; vol. 3, pàgs. 29 i 32.

42. AMAT DE CORTADA, R. D', *Calaix...*, vol. 10, pàgs. 112 i 116; Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona (BRUB), *Barcelona cautiva*, ms. 1806, 25 d'agost de 1813; 31 d'agost de 1813; 1 de setembre de 1813; 4 de setembre de 1813; 5 de setembre de 1813; «La herramienta del zapador había abierto un camino militar en el terraplén de Barcelona [...] con pérdida completa de muchos edificios, cuyo valor se estimó después de la guerra en más de 631 pesos fuertes»; CAMP, F., *La invasión napoleónica*, Barcelona, Aymá, 1943, pàg. 51.

43. BRUB, *Barcelona cautiva*, ms. 1803, 26 de febrer de 1812; *ibidem*, ms. 1806, 25 d'agost de 1813; *ibidem*, ms. 1807, 15 de març de 1814.

44. *Ibidem*, ms. 1807, 6 de febrer de 1814, 8 de febrer de 1814 i 23 de març de 1814.

45. *Ibidem*, ms. 1806, 15 de març de 1814; BARRAQUER, C., *Los religiosos...*, vol. 1, pàgs. 49-50.

46. BRUB, *Barcelona cautiva*, ms. 1806, 29 de maig de 1814.

47. CAMP, F., *El hecho mariano y la invasión napoleónica en Cataluña*. Lleida: Imprenta Mariana, 1933, pàg. 20.

La confiscació de la riquesa artística religiosa durant el conflicte també es va fer patent en les cròniques de Raimon Ferrer i Josep Coroleu, que es lamentaven del valor de les possessions artístiques acumulades durant centúries i desaparegudes per efecte de la guerra, atesa la seva pèrdua en pocs anys o el seu trasllat a l'estranger.<sup>48</sup>

Durant l'ocupació, els béns confiscats per les autoritats franceses van ser gestionats a través de diverses figures administratives. El patrimoni pertanyent als ciutadans que havien decidit fugir de la ciutat va passar a mans de la Comissió d'Emigrats, que organitzava la seva venda pública a la casa del marquès de Vil·lel. Per altra banda, bona part dels béns sostrets dels convents i monestirs registrats o suprimits va ser remesa a un fonedor de la Casa de la Moneda, si eren objectes litúrgics d'or i de plata,<sup>49</sup> o va ser venuda fraudulentament i cedida a terceres persones, si eren obtinguts a través del pillatge dels militars o eren fruit d'una maniobra d'ocultació duta a terme pels religiosos. Així ho recollia el pare Ferrer el 21 d'octubre de 1809, quan una comissió francesa es personà al convent de Sant Agustí per segellar la biblioteca i, de retruc, emportar-se cent vint-i-quatre quadres que no foren retornats a la comunitat. Aquest fet va suscitar que altres ordes religiosos venguessin els seus objectes per un preu molt més baix del seu valor autèntic o que els cedissin a familiars i coneguts.<sup>50</sup>

A partir dels decrets josefistes de l'agost de 1809, una altra part dels béns religiosos va passar a ser gestionada per les comissions que nomenaven les juntes administradores dels béns nacionals, amb l'objectiu de redactar inventaris de les propietats pertanyents als convents suprimits.<sup>51</sup> En el cas del patrimoni artístic, va ocórrer un cas similar quan la Junta de Comerç va obtenir l'autorització per crear una comissió que vetllaria pels interessos artístics de la ciutat, amb artistes que es personarien als convents per escollir les obres de més valor i funcionaris que s'encarregarien de dur a terme els inventaris.<sup>52</sup>

Per aquest motiu, els registres d'obres d'art que redactaren aquestes comissions i els mateixos priors de les comunitats religioses quan se suprimien els convents o es reobrien les esglésies, resulten una font de primer ordre per reconstruir el patrimoni artístic que posseïen aquests edificis i, fins i tot, l'indret on foren destinades les obres després de la seva sostracció.<sup>53</sup> Cal, doncs, tractar de localitzar aquests documents per arribar a estimar el nombre i valor de les peces sostretes i intentar reconstruir els interiors d'aquests cenobis, si bé la documentació també fa patent que alguns dels convents o monestirs no van arribar a sotmetre's a aquest procés a causa de la seva supressió o el seu saqueig els mesos anteriors als decrets josefistes o perquè tenien peces que no eren considerades dignes de ser registrades (il·lustració 1).

Un altre dels aspectes rellevants que es desprèn de l'anàlisi del panorama artístic durant la guerra és que, malgrat la confusió i els enfrontaments que paralitzaven les activitats de la majoria de les institucions, l'aplicació de les mesures de desamortització i l'emmagatzemament dels béns artístics establiren les condicions propícies per a la creació de museus o col·leccions d'art públiques i anàlogues al Musée Napoléon de París. Així, Josep Bonaparte va poder impulsar la creació a Madrid del Museo de Pintura, amb una col·lecció que el comissari Frédéric Quilliet s'encarre-

48. COROLEU, J., *Memorias de...*, pàgs. 208-209.

49. FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 4, pàgs. 420-421; ACA, *Diversos, Casa de la Moneda de Barcelona*, vols. 93 i 111.

50. FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 4, pàgs. 277-278; BARRAQUER, C., *Los religiosos...*, vol. 1, pàg. 289.

51. AHCB, Consellers, 1C.XVI-271, *Registre de propietats dels convents i col·legis*.

52. RUIZ Y PABLO, A., *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona (1758 a 1847)*. Barcelona: Henrich y Cia, 1919, pàg. 318; MARTINELL, C., *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*. Barcelona: Escuela de Artes y Oficios, 1951, pàg. 46; MARÈS, E., *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*. Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1964, pàg. 74; GARCÍA SASTRE, A., *Els museus d'art...*, pàg. 172.

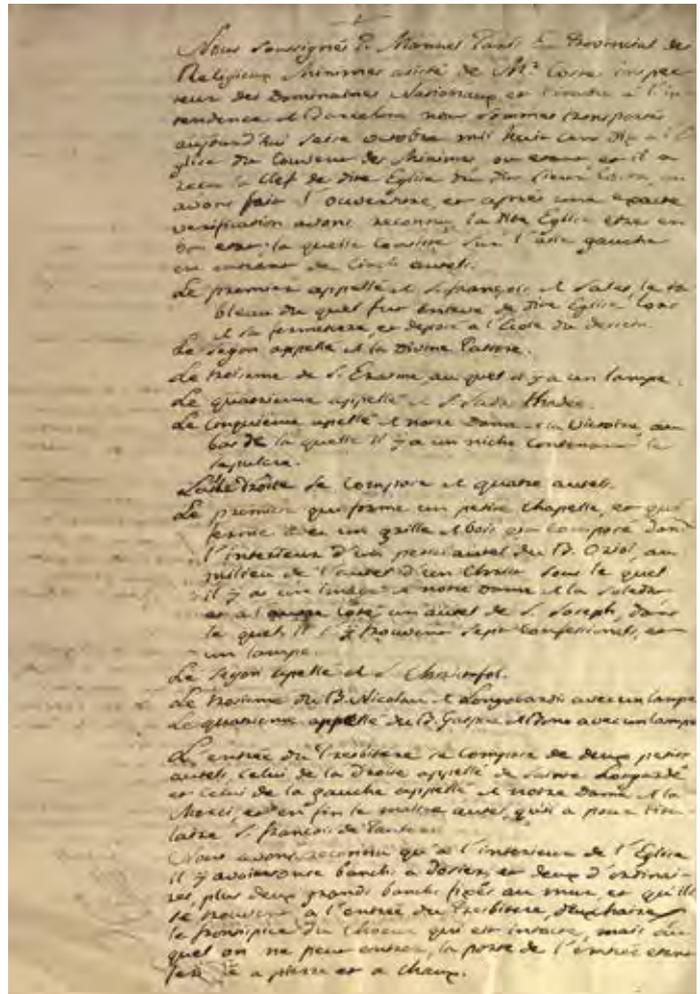
53. Alguns d'aquests inventaris es troben a l'Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (ARACBASJ), capsa 316, *Valoració de quadres i obres d'art (1809/1846)*, i són citats per FONTBONA, F., «El salvament d'obres...», pàgs. 75-85; altres inventaris realitzats per les comunitats religioses es poden trobar als fons monacals de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, com el que hem localitzat al fons del convent dels mínims; ACA, *Ordes religiosos i militars, Monacals-Hisenda*, lligalls grans, 325, 16 d'octubre de 1810.

gava de reunir seguint els criteris de Ponz i Ceán Bermúdez; i el mariscal Suchet va poder estimular la creació d'un museu valencià de pintures, que tingué la col·laboració activa del pintor Vicente López.<sup>54</sup> En el cas de Barcelona, també es dugué a terme un dipòsit similar per situar-hi les obres d'art confiscades per la comissió de la Junta de Comerç. Fou emplaçat al segon pis de l'edifici de la Llotja i l'encarregat de conformar la col·lecció va ser el pintor Josep Bernat Flaugier (Les Martigues, 1757 - Barcelona, 1813).

L'artista havia estat alumne de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Llotja i, durant l'ocupació, en fou nomenat director per la seva trajectòria, reputació i condició d'afrancesat. En poc temps Flaugier es convertí també en el responsable de la configuració d'una col·lecció artística que incrementà el fons preexistent amb els béns eclesiàstics escollits personalment per ell (il·lustració 2) i pels professors de Llotja Giuseppe Lucini (c. 1779-1845) i Cesare Carnavali (c. 1765-1841).<sup>55</sup>

Conseqüentment, les requisites practicades entre 1809 i 1813 es veieren determinades pel criteri selectiu de l'artista i la comissió de Llotja,<sup>56</sup> amb una política d'adquisicions, pel que s'observa en les peces que encara es conserven, marcada pel classicisme italià i la predominança de la pintura.<sup>57</sup> Així, doncs, a partir de 1809 ingressaren a la col·lecció nombroses obres procedents de diversos cenobis, que varen ser distribuïdes per les sales de la Llotja amb una vocació didàctica, filantròpica i propagandística.

Pel que fa a la tria de l'artista, arran d'un manuscrit de Josep Arrau i Estrada, professor de l'Escola Gratuïta de Dibuix, en què lloava els quadres més notables de la ciutat, s'han localitzat referències a nombrosos quadres situats als convents i monestirs a finals del segle XVIII i que



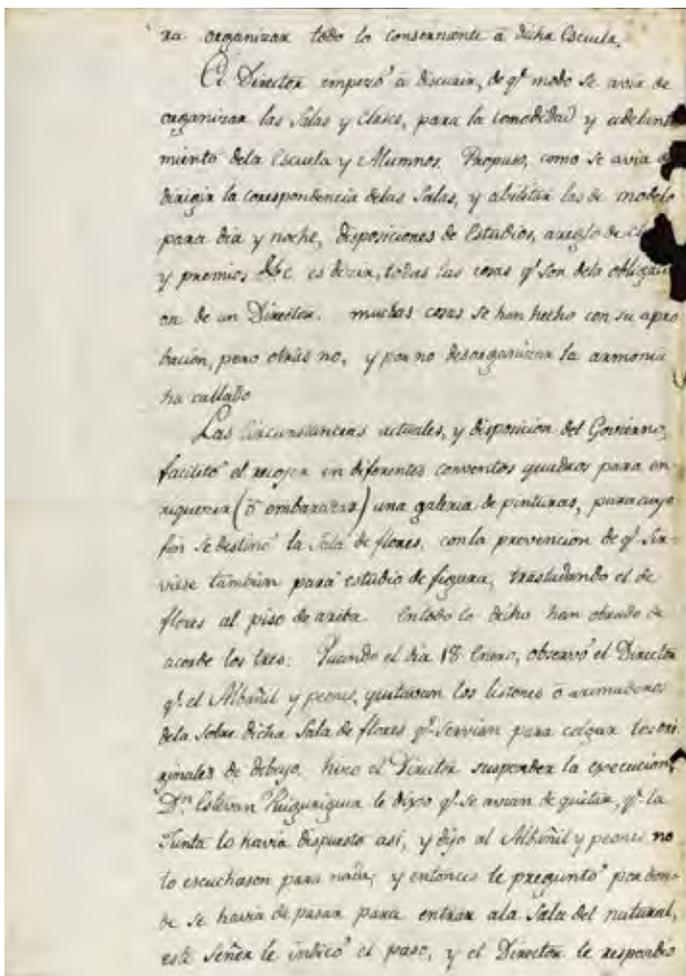
1. Manuel París *Vérification de l'église du Couvent des Minimes*, 16 d'octubre de 1810. Arxiu de la Corona d'Aragó, Ordes religiosos i militars, Monacals-Hisenda, lligalls grans, 352.

54. *Gaceta de Madrid*, 356, 21 de desembre de 1809, citat per MARTÍNEZ PINO, J., «La gestión del patrimonio artístico en el siglo XIX», *Tejuelo*, 12, 2012, pàgs. 10-21; ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.D., «La primera colección pública en España: el museo Josefino», *Fragmentos*, 11, 1987, pàgs. 67-85; ALBA PAGÁN, E., «La actitud política de los pintores españoles durante la Guerra de la Independencia», a SAZATORNIL RUIZ, L.; JIMÉNO, F. (eds.), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX): intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014, pàgs. 417-438, en concret pàg. 428.

55. AHCB, ms. B-192, *Carta de Josep Flaugier a la Junta de Comissió de l'Escola Gratuïta de les Tres Nobles Arts*, 26 de febrer de 1810.

56. Francesc M. Quílez ha investigat la figura del pintor provençal Josep Bernat Flaugier en nombroses publicacions, imprescindibles per conèixer l'artista; QUÍLEZ, F.M., «Tendències acadèmiques en l'art de finals del segle XVIII i principi del segle XIX», a MONTERO, J. (dir.), *Llotja. Escuela Gratuïta de Diseño 1775: Escola d'Art 2000*. Barcelona: Escola Llotja, pàg. 33; QUÍLEZ, F.M., «La història del colleccionisme...», pàgs. 28-32. Algunes de les peces requisades són documentades en les fonts següents: Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC), Arxiu de la Junta de Comerç, caps 204, llig. CXLIX, núm. 103, 104, 105, 125, 136-138, 149-152 i 158; ARACBASJ, caps 316, *Valoració de quadres i obres d'art (1809/1846)*; FERRER, R., *Barcelona...*, vol. 4, pàgs. 421-423; vol. 5, pàg. 367.

57. Les requisites destinades a la Llotja també inclogueren les imatges escultòriques, però en una proporció molt menor; i, com hem vist, sembla que la major part dels objectes d'orfebreria quedaren consignats a la Tresoreria de l'Exèrcit, per al manteniment de les tropes franceses.



2. Josep Flaugier *Carta a la Junta de Comissió de l'Escola Gratuïta de les Tres Nobles Arts* (fragment), 26 de febrer de 1810. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, ms. B-192.

Sant Felip Neri; el *Jesús portant la Creu*, còpia del de Sebastiano del Piombo i procedent de Santa Mònica, i diverses obres que provenien d'aquests mateixos convents i d'altres com el de Santa Caterina, la Mercè, Nostra Senyora del Bonsuccés o la Casa Missió dels Paüls.<sup>59</sup>

## CONCLUSIONS

L'ocupació francesa originà múltiples transformacions de l'espai urbà, tant pel que fa a les primeres actualitzacions d'usos dels immobles religiosos, fins llavors invulnerables, per tal d'adaptar-los a unes funcions més concordes amb les necessitats bèl·liques del moment, com per la seva desaparició per qüestions estratègiques.

La resposta popular davant d'aquestes alteracions va estar marcada per una forta empremta religiosa comuna a totes les classes i posicions polítiques de Catalunya. La pressió pública

eren considerats obres valuoses segons el gust acadèmic.<sup>58</sup> Des del nostre punt de vista, va ser seguint aquest tipus de criteri acadèmic, juntament amb el judici que desprenen els escrits d'Antonio Ponz i Agustín Ceán Bermúdez, que Josep Flaugier i la comissió de Llotja van dur a terme les requisites artístiques que enriquiren els fons de l'Escola, ja que el manuscrit i els inventaris localitzats demostren que molts dels quadres citats per Arrau i Estrada després foren requisats i situats a l'edifici de la Llotja.

Per tant, a les sales de l'Escola no s'hi va disposar la totalitat de les obres extretes dels convents, sinó que es va fer una tria de qualitat que afavorí algunes obres modernes en detriment d'altres que es destinaren als magatzems del convent de Sant Agusí o al dipòsit de béns nacionals.

En finalitzar l'ocupació, les peces situades a la Llotja foren en part retornades a les respectives comunitats, si bé ingressaren novament a la col·lecció en etapes successives. Per aquest motiu encara avui formen part del Museu de l'Acadèmia la sèrie de la vida de sant Francesc d'Assís, de Viladomat, procedent del convent de Sant Francesc; la *Visió de sant Bernat*, de Placido Constanzi, aleshores atribuïda a Maratta i procedent de l'oratori de

58. Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya (BMNAC), *Varias notas y recetas per la practica de la pintura al oli*, ms. 22-A, c. 1800.

59. FONTBONA, E.; DURÀ, V., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*. Barcelona: RACBASJ, 1999, pàg. 15.

d'entitats, premsa i intellectuals va col·laborar a deturar projectes que van ocasionar un greuge cabdal a l'estament religiós pel que fa a la resta d'Espanya, amb la secularització o el tancament de les esglésies. L'enemic comú era el francès i el govern repressiu de Carles IV i Godoy, raó per la qual no van brotar a Catalunya, entre el poble i els dirigents, les discòrdies polítiques sobre el que implicava un retorn a l'Antic Règim o un canvi polític modernitzador, discòrdies que, en canvi, van ser evidents amb l'arribada del Trienni Liberal i la Primera Guerra Carlista.

De fet, el prefecte Alban de Villeneuve i diversos militars francesos i italians constataren aquesta actitud i van definir el poble català com un poble de caràcter ardent i tossut, sempre a punt de rebel·lar-se contra els actes que considerava arbitraris i interessat per la religió i pel negoci, a més de tenir un fort orgull nacional, basat en els usos i costums del país, i una notable antipatia pels pobles veïns, castellans i sobretot francesos.<sup>60</sup>

Respecte al volum de béns alienats i als danys ocasionats per la guerra, es varen fer evidents amb el retorn de Ferran VII, atès que la tornada dels frares emigrats i la devolució de les claus dels seus cenobis feren visible l'afectació dels temples i del mobiliari de les esglésies i els oratoris, així com l'erosió dels fonaments de la moral i la religiositat que s'havien establert durant l'Antic Règim. Tot això provocà un retrocés del poder de l'Església i un empobriment dels seus mitjans materials, del qual ja no es recuperà fins a la Restauració.

En darrer terme, la requisita del patrimoni artístic pertanyent als ordes religiosos suprimits demostra un procés de confiscació força caòtic, com a efecte col·lateral de les mesures desamortitzadores, amb grans pèrdues degudes a les ocultacions i sostraccions. Aquesta acció va tenir, però, notables repercussions en l'avenir de la vida artística a la ciutat: per una banda, per l'emplaçament de nombroses obres a la Llotja, atès que va evitar la desaparició i sostracció d'aquest patrimoni per part d'altri, alhora que es va vetllar pels interessos artístics de la ciutat; per altra banda, ens fa emfatitzar l'efecte que la descontextualització produïa en aquestes obres, que foren alterades en els significats i les funcions piadoses amb què foren creades i hagueren d'assumir-ne de noves. Així, l'espai, la il·luminació i la situació, juntament amb la seva nova funció didàctica, les convertien en peces que havien de ser estudiades com a obres d'art i com a models rellevants per a la formació d'aprenents, oferint un nou punt de vista a l'espectador, que podia contemplar obres religioses d'època moderna col·locades en sales en les quals també se situaven altres composicions que mostraven la renovació acadèmica cap a un nou gust, no contrari als artistes que ja tenien presents.

---

60. ACA, Dominació napoleònica, caixa 1, llig. 1, *Mémoire statistique, historique et administratif*, signat per A. de Villeneuve, citat per RAMISA, M., *Els catalans...*, pàgs. 349-352 i 360-361; SCOTTI, V., *Dal Molise alla...*, vol. 2, pàg. 580; FOY, M.S., *Histoire de la Guerre de la Péninsule sous Napoléon*, vol. 4. París: Baudoin Frères, 1827, pàgs. 136-138, citat per SOLDEVILA, F., *Història de Catalunya*, 3 vols. Barcelona: Alpha, 1962 (1935), vol. 3, pàg. 1281.



# Espais urbans i ideologia: el cas de la Plaça Reial de Barcelona (1822-1848)

JOAN MOLET

ESPAIS URBANS I IDEOLOGIA: EL CAS DE LA PLAÇA REIAL DE BARCELONA  
(1822-1848)

## RESUM

La Plaça Reial de Barcelona que avui coneixem és el resultat d'un procés que arrenca a finals del segle XVIII i pren forma a partir de 1822 amb la cessió del convent dels caputxins per construir-hi una plaça dedicada als herois de la Guerra del Francès. Però els diferents canvis de règim que se succeeixen al llarg del segle influencien decisivament en el concepte de la plaça, que tendeix a convertir-se en un espai més comercial que representatiu. Tot i això, en alguns dels diferents projectes que es presenten en el concurs de 1848, la idea patriòtica es manté amb força, però abordada des de diferents perspectives, des de la glorificació de l'Imperi Espanyol fins a la reivindicació catalanista. A partir de les diferents memòries dels projectes podrem analitzar els interessants programes iconogràfics proposats, la qual cosa ens permetrà mostrar l'ampli ventall d'opcions ideològiques dominants a Barcelona en el trànsit del Romanticisme al Realisme.

URBAN SPACES AND IDEOLOGY: THE CASE OF BARCELONA'S PLAÇA REIAL SQUARE  
(1822-1848)

## ABSTRACT

Today's Plaça Reial square in Barcelona is the result of a process that started in the late eighteenth century, and took shape from 1822 when the Capuchin convent was relocated to the city in order to build a square dedicated to the heroes of the Napoleonic Wars. But various regime changes throughout the century decisively influenced the ideological concept of the square, which gradually became a commercial rather than a representative site. Nevertheless, some of the projects presented at the 1868 competition retained patriotic ideas, although they were considered in many different ways, from the glorification of the Spanish Empire to the vindication of the Catalan state. Based on several reports on these projects, we will analyse the interesting iconographic programmes proposed, allowing us to illustrate the wide range of ideologies present in Barcelona at the time between Romanticism and Realism.

MOLET, J., «Espais urbans i ideologia: el cas de la Plaça Reial de Barcelona (1822-1848)», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2017, pàgs. 151-161

PARAULES CLAU: Barcelona, urbanisme, ideologia, nacionalisme, Plaça Reial

KEYWORDS: Barcelona, town planning, ideology, nationalism, «Plaça Reial» Square

Moltes de les transformacions urbanístiques sofertes per la Barcelona vella durant la primera meitat del segle XIX tenen com a punt d'arrencada els diferents processos revolucionaris que es van viure a Espanya durant aquell convuls període.<sup>1</sup> Entre les diferents propostes resulten particularment interessants les que es van fer a propòsit dels terrenys ocupats pel convent i els horts dels caputxins a la part baixa de la Rambla, car presentaven un marcat esperit «patriòtic», que es va anar modificant amb el pas del temps des del constitucionalisme lliberal fins al nacionalisme català. El que ens proposem a continuació és l'estudi dels diferents projectes destinats a definir l'espai urbanístic que avui rep el nom de «Plaça Reial» per poder dibuixar aquesta evolució del concepte de patriotisme a la Barcelona del Romanticisme.<sup>2</sup>

## L'ORIGEN D'UNA PROPOSTA

La idea de convertir aquest convent en un espai públic neix el 1793 quan Antonio Ricardos, capità general de Catalunya, d'ideologia lliberal, proposa traslladar els caputxins a Sant Pau del Camp, cenobi que ja havia estat exclaustrat, per poder crear una gran plaça al costat de la Rambla,<sup>3</sup> idea que no comença a agafar cos fins al Trienni Liberal mitjançant el debat públic suscitat per l'aparició de diferents articles sobre aquest particular al *Brusi*.

El primer article apareix l'octubre de 1820 i justifica el trasllat per a aconseguir «*el famoso sitio en que pudiera construirse la necesaria plaza mayor o de mercado público*», tot buscant un espai per encabir «*todos los puestos que ocupan desde la Boquería a Belén*» i deixar lliures «*los lados de la Rambla de S. Josef, que siempre están poco menos que impenetrables*»,<sup>4</sup> donant resposta a un problema eminentment urbanístic. Dins d'aquest mateix esperit pràctic també podem situar la segona proposta, signada amb el pseudònim «El Aguijón», que, però, s'apartava del model tradicional de *plaza mayor* espanyola: «*... la plaza en lugar de hacerse cuadrada fuese redonda o circular, disponiéndose a poder perfeccionarse más adelante por el estilo de la plaza del Vaticano de Roma*». I demanava doblar l'extensió de l'espai, ocupant els terrenys de l'altre costat de la Rambla:

La Rambla a mi entender debía dividir por su centro esta gran plaza que facilmente pudiera construirse, tomando la mitad de ella de la huerta actual de capuchinos y la otra mitad de los colegios que igualmente vuelven a quedar de la nación según.<sup>5</sup>

Amb aquesta disposició es manté el caràcter útil de l'espai, que esdevé alhora monumental i grandios perquè es basa en un model de prestigi.

1. Les vicissituds urbanístiques d'aquest període ja han estat ben exposades a GRAU, R.; LÓPEZ, M., «El temps de la revolució urbanística», a GRAU, R. (ed.), *Exposició Universal de Barcelona 1888. Llibre del Centenari*. Barcelona: L'Avenc, 1988, pàgs. 123-163.

2. L'anàlisi arquitectònica i urbanística ja fou duta a terme per Ignasi de Solà-Morales, per la qual cosa nosaltres ens centrem en els aspectes ideològics; vegeu SOLÀ-MORALES, I. de; LÓPEZ DE GUEREÑA CALDERÓN, A., *La plaça Reial de Barcelona. De la utilidad y ornato público a la reforma urbana*. Barcelona: ETSAB, 1982.

3. Esmenta per primera vegada aquest projecte Cèsar Martinell, tot i que no cita cap font; vegeu MARTINELL, C., «La Plaza Real. I. Su prehistoria accidentada», *Destino*, 1178, 1960, pàg. 18.

4. L'article, signat amb el pseudònim «El Espolín», dóna més detalls de com hauria de ser aquesta plaça: «*Yo opino que esta debería quedar abierta por el frente de la Rambla y venderse a particulares el terreno sobrante del espacio demarcado para que construyesen edificios en los tres frentes restantes. [...] Para la construcción de los tres frentes convendría prescribirse una fachada igual, con elegantes y elevados pórticos*»; «Noticias particulares de Barcelona», *Diario de Barcelona*, 289, 17 d'octubre de 1820, pàgs. 3341-3342.

5. «Noticias particulares de Barcelona», *Diario de Barcelona*, 328, 24 de novembre de 1820, pàg. 328.

## UNA PLAÇA PATRIÒTICA

No és fins al 1822, amb el nou Ajuntament constitucional, que la plaça projectada es revesteix d'un sentit «patriòtic». El mes de maig es nomena una comissió *ad hoc*, formada pels regidors Renart, Flaquer i Argelich,<sup>6</sup> que ratifica la idea que la plaça s'estengui a ambdós costats de la Rambla i alhora decideix que ostenti el nom de «*Plaza de las Cortes*»,<sup>7</sup> sumant-se així a altres espais urbans projectats pel municipi que havien d'honorar els principis liberals recollits en la Constitució de Cadis.<sup>8</sup> Finalment, el 10 de desembre del mateix any<sup>9</sup> Argelich presenta el projecte definitiu, ara denominat «*Plaza de los Héroes Españoles*» i que consta d'una planta, un alçat i d'un «*Plan moral*» i un «*Plan físico*».<sup>10</sup>

Segons el primer text, la funció *moral* de la plaça serà la d'«*exaltar los ánimos de todos los españoles, y aún, si es dable, de todos los hombres, a la vista de los actos de virtud, beneficencia y amor a la Constitución de la Monarquía*»<sup>11</sup> mitjançant un programa iconogràfic que preveu instal·lar sobre els potents pilars que separen les arcades de la planta baixa estàtues de cos rodó que retratin «*los héroes de la nación, por la humanidad, por la independencia y por la libertad*». A sota de cadascuna d'elles, al nivell dels carcanyols, i també a la part alta dels edificis, ocupant tot el parament entre les finestres de l'àtic i adoptant la forma de fris, s'hi han d'adossar plafons en baix relleu que representin «*las principales acciones heroicas de los mismos y demás hombres grandes que eternizaron el nombre español*», plafons que també havien d'ocupar el mur interior de la porxada, sobre els accessos de les botigues. Tornem a la façana: sobre la llinda dels balcons es preveien uns medallons amb «*los bustos de los semi-heroes*» i a la cara exterior dels pilars, a un nivell més baix que els alt relleus, grans làpides amb «*la lectura de la ley fundamental grabada*» (il·lustració 1).<sup>12</sup>

Tot i que no s'havia concretat quins serien els quaranta-vuit herois, els cent semiherois o les cent quaranta-quatre escenes representades als relleus, és innegable el caràcter patriòtic lliberal que es vol imprimir a la plaça, com explicita el *Diario Constitucional de Barcelona* quan anuncia l'aprovació del projecte:

6. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), *Fons Municipals, Acords*, 29 de maig de 1922, pàgs. 1023-1024.

7. «2.<sup>a</sup> En atención á que en el terreno concedido de Capuchinos no se puede construir sino la mitad de la plaza proyectada [...] conviene se suplique a las Cortes tengan á bien ceder para completar la Plaza el Colegio de San Buenaventura y la parte que se necesite del huerto de Trinitarios Descalzos», «3.<sup>a</sup> Que toda vez que en la isla que se va á aumentar en las inmediación de la plaza de la Constitución está concedido por el Soberano Congreso el que la calle que resultará de aquella se denomine de Lacy y que el monumento del mismo se coloque en las nuevas obras de la dicha plaza de la Constitución, se titule la que se construya en la Rambla en los solares de Capuchinos y Colegio de San Buenaventura y demás, plaza de las Cortes»; AHCB, *Fons Municipals, Acords*, 4 de juny de 1822, pàgs. 1080-1082.

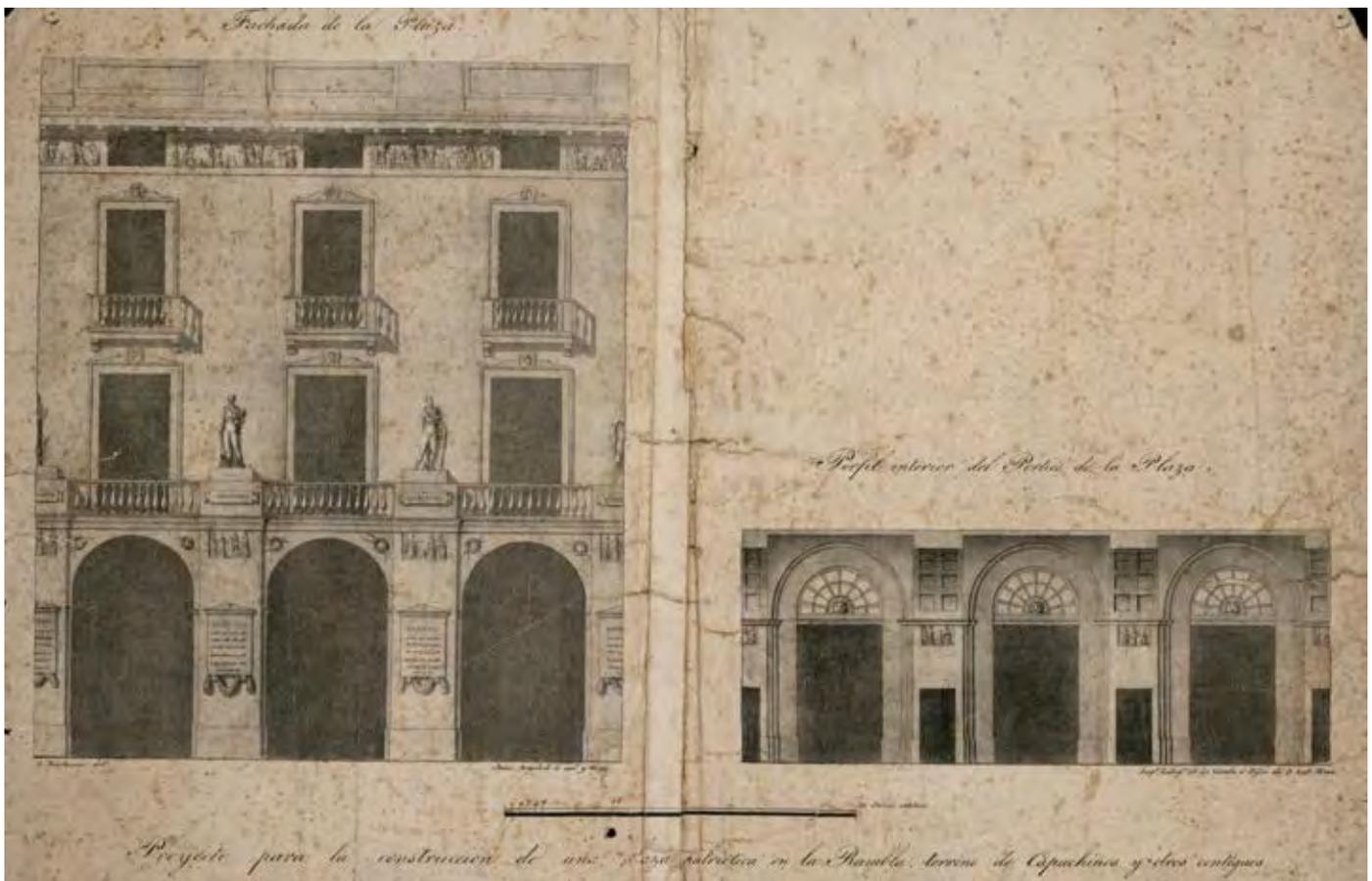
8. Entre aquestes actuacions previstes per l'Ajuntament destaquem la idea d'instal·lar un monument dedicat al general Lacy en l'ampliació de la plaça de Sant Jaume que s'hauria anomenat «*Plaza de la Constitución*». També és simptomàtica de l'esperit constitucionalista del Bienni Liberal la intenció d'acabar la catedral amb una façana neoclàssica decorada amb làpides amb textos de la Constitució i articles del Codi Civil, idea que, segons Carreras Candi, fou proposada el 1821 per Joan Estivill i parcialment duta a terme el 1823 quan l'Ajuntament va ordenar retirar les imatges religioses de les façanes dels edificis privats i substituir-les per aquestes làpides, que també foren instal·lades a tots els edificis públics de la ciutat; CARRERAS CANDI, F., *Geografía general de Catalunya. Ciutat de Barcelona*. Barcelona: Albert Martín, 1916, pàgs. 796-799.

9. AHCB, *Fons municipals, Església*, 16.1 CXVIII-3.

10. Segons Carreras Candi, aquest projecte fou publicat en forma de fulletó, del qual es conserva un exemplar a la sèrie d'Obreria de l'AHCB; CARRERAS CANDI, F., *Geografía general...*, pàg. 843, n. 2287. Tanmateix, el *Diario Constitucional* afirma que l'imprès esmentat es podia adquirir per setze rals a la *Librería de Gaspar* de la Baixada de la Presó; «Aviso», *Diario Constitucional de Barcelona*, 101, 11 d'abril de 1823, pàg. 4.

11. ARGELICH, J., *Plan Moral, Plaza de los Héroes Españoles*. Barcelona: Viuda e Hijos de D. Antonio Brusí, 1822, citat per CARRERAS CANDI, F., *Geografía general...*, pàg. 18.

12. «Proyecto para la construcción de una plaza patriótica en la Rambla terreno de Capuchinos y otros contiguos»; AHCB, *Gràfics, Documents Visuals i Cartogràfics*, núm. 3130. Aquest projecte ha estat publicat anteriorment per SUBIRANA REBULL, R.M., *Els orígens de la litografia a Catalunya: 1815-1825*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1991.



1. Louis  
 Vuillaume  
 (gravador) Josep  
 Argelich  
 (inventor)  
*Projecte per  
 a la construcció  
 d'una plaça  
 patriòtica  
 a la Rambla,  
 terreny  
 de Caputxins  
 i altres contigus.  
 Façana  
 de la plaça i perfil  
 interior del pòrtic  
 de la plaça, 1822,*  
 litografia. Arxiu  
 Històric de  
 la Ciutat  
 de Barcelona.

la grandiosidad de esta obra, unida a los efectos morales que deben producir las estatuas, bajos relieves y demás adornos del arte [...] serán un eterno monumento de nuestras antiguas glorias que fomentará en nuestros pechos un noble entusiasmo por la conservación de nuestros fueros y libertades.<sup>13</sup>

#### DE LA PLAÇA PATRIÒTICA AL PASSATGE COMERCIAL

Aquest projecte, però, quedà aturat amb la restauració de l'absolutisme el mateix 1823 i la subsegüent restitució de la propietat del convent als religiosos. Va caldre esperar fins al 1836 i la Desamortització de Mendizábal perquè l'Ajuntament es tornés a plantejar la idea de la plaça. No obstant això, la titularitat del cenobi no fou concedida immediatament al municipi, sinó que fou transferida a l'Administración de Bienes Nacionales, la qual cosa esdevingué un nou escull.

Tot preveient una resolució favorable a la reclamació dels terrenys,<sup>14</sup> la ciutat va decidir convocar el 1841 un concurs de projectes per erigir-hi un teatre de quatre mil localitats, però el

13. «Aviso», *Diario Constitucional de Barcelona*, 101, 11 d'abril de 1823, pàg. 4.

14. *Actas de la Junta Censora convocada por el Excmo. Ayuntamiento con el objeto de examinar y calificar los proyectos presentados al mismo concurso para la formación de una plaza en el local que fue de los PP. Capuchinos de esta Ciudad y memorias que acompañaron los planos publicados por voluntad de sus autores*. Barcelona: Antonio Brusi, 1848, pàgs. 3-5.

litigi es va anar dilatant, en part a causa de la negativa de la Real Academia de San Fernando a aprovar els dissenys presentats i en part a causa de la delicada situació del govern lliberal arran de l'esclat de la segona carlinada. Aquest *impasse* fou aprofitat el 1844 per l'arquitecte Francesc-Daniel Molina per lliurar dues ambicioses propostes (il·lustració 2) en què, a més del teatre, s'hi preveia una moderna xarxa de «*pasajes comerciales, alrededor de una plaza abierta*»,<sup>15</sup> coberts amb vidre, que entroncaven amb el concepte eminentment comercial, tot i que actualitzat, dels projectes de 1820, però que tampoc no van ser realitzats perquè l'Ajuntament no disposà dels terrenys fins quatre anys més tard.

Finalment, el 1848 es reprèn un cop més el procés i en una data tan significativa com el 2 de maig es convoca un nou concurs, en l'anunci del qual s'obvia per complet el fervor patriòtic de vint-i-cinc anys enrere:

Habiendo el Excmo. Ayuntamiento acordado construir en el local que fue huerto y convento de los P.P. Capuchinos de la misma una plaza porticada que al mismo tiempo que sea un monumento que recuerde el buen gusto de la época presente tenga Barcelona una mejora de ornato y comodidad: invita al efecto esta corporación á los señores arquitectos de la Real Academia de San Fernando que gusten dar una prueba de sus conocimientos y afición a las mejoras urbanas de esta Capital, se sirvan presentar [...] el proyecto para la construcción de la mencionada plaza [...] y se advierte a dichos arquitectos que en la secretaría del Excmo. Ayuntamiento se darán todas las instrucciones y noticias que tal vez crean ser necesarias para la formación de su pensamiento. Barcelona, 2 de Mayo de 1848. El alcalde corregidor, D. Domingo Portefaix.<sup>16</sup>

Aquesta manca d'entusiasme en l'anunci municipal esdevé fins i tot desídia si tenim en compte que ni tan sols es va elaborar un programa, que únicament va ser redactat quan es van començar a sentir les queixes dels arquitectes. El text, molt breu, també és poc explícit, insisteix només en l'obligatorietat d'envoltar la plaça d'uns porxos i obvia qualsevol connotació simbòlica. Només en el quart paràgraf s'indica lacònicament:

En el centro de la plaza se levantará un Monumento u obelisco con la idea del objeto y nombre a quien se dedique para su futura memoria. Este nombre lo dará cada opositor, tomándolo de un hecho histórico o de una persona que haya dejado recuerdos memorables y heroicos en el país.

El «tema» de la plaça, doncs, esdevé gairebé irrellevant.<sup>17</sup> Podem buscar l'explicació d'aquest desapassionament en un nou caire polític, arran de la majoria d'edat d'Isabel II (1844) i el seu suport als conservadors que elaboraren una nova constitució, cosa que va representar un veritable pas enrere, ja que es retornaven importants parcel·les de poder a la monarquia i a l'Església, amb la intenció de compensar-la per les desamortitzacions. Per això ja no interessa rememorar els herois espanyols de la Guerra del Francès, car la seva memòria estava lligada a la Constitució de 1812 i al liberalisme que n'havia fet bandera. Per aquest motiu, l'Ajuntament prefereix deixar en mans dels mateixos concursants l'elecció del personatge o fet històric a commemorar, obligant-los a buscar un equilibri entre les pròpies conviccions i la ideologia del règim.

15. AHCB, *Gràfics, Documents Visuals i Cartogràfics*, núm. 3094 i 3143.

16. *Noticia histórica del concurso público abierto por el Excmo. Ayuntamiento de Barcelona para la presentación del proyecto de una plaza en el local que fué de los PP. Capuchinos de la misma Ciudad*. Barcelona: Manuel Saurí, 1848, pàg. 55.

17. Coneixem el contingut del programa, atès que fou publicat per «*varios arquitectos*» al diari *El Barcelonés* per analitzar-lo críticament, paràgraf per paràgraf; VARIOS ARQUITECTOS, «Concurso público para la nueva plaza en el local que fue de Capuchinos», *El Barcelonés*, suplement del diari del 16 de juny de 1848, s/p.

## LES PROPOSTES DEL CONCURS DE 1848 ENTRE LA BARCELONA COMERCIAL, EL NACIONALISME ESPANYOL I ELS IDEALS DE LA RENAIXENÇA

Segons la documentació conservada es van presentar un total de quinze projectes, dels quals només coneixem l'autoria d'onze.<sup>18</sup> Entre els signants figuren F.D. Molina i M. Garriga i Roca, que ja havien pres part en el concurs fallit de 1841, circumstància que els afavorí i els va permetre elaborar més d'una proposta. Garriga, per exemple, va tornar a lliurar un projecte dedicat a Isabel II i a la seva mare, Maria Cristina, elaborat el 1841 i en el qual ja incloïa un basar, a banda de quatre nous dissenys en què se centrava en la idea de crear espais comercials, tot eliminant qual-sevol referència històrica.

Molina també segueix fidel a la seva idea comercial de la plaça, però la conjuga amb programes iconogràfics de més o menys volada, dos dels quals estan encaminats a l'exaltació de la *nació* espanyola: d'una banda, el que va obtenir el segon premi, en memòria de Blasco de Garay;<sup>19</sup> i de l'altra, el que commemora la figura dels Reis Catòlics com a artífexs de la unió dels regnes hispànics, que ostenta el nom de «*Plaza de España*» i en el qual

el monumento colocado en el centro de la plaza y en dirección a las cuatro calles, deberá recordar el

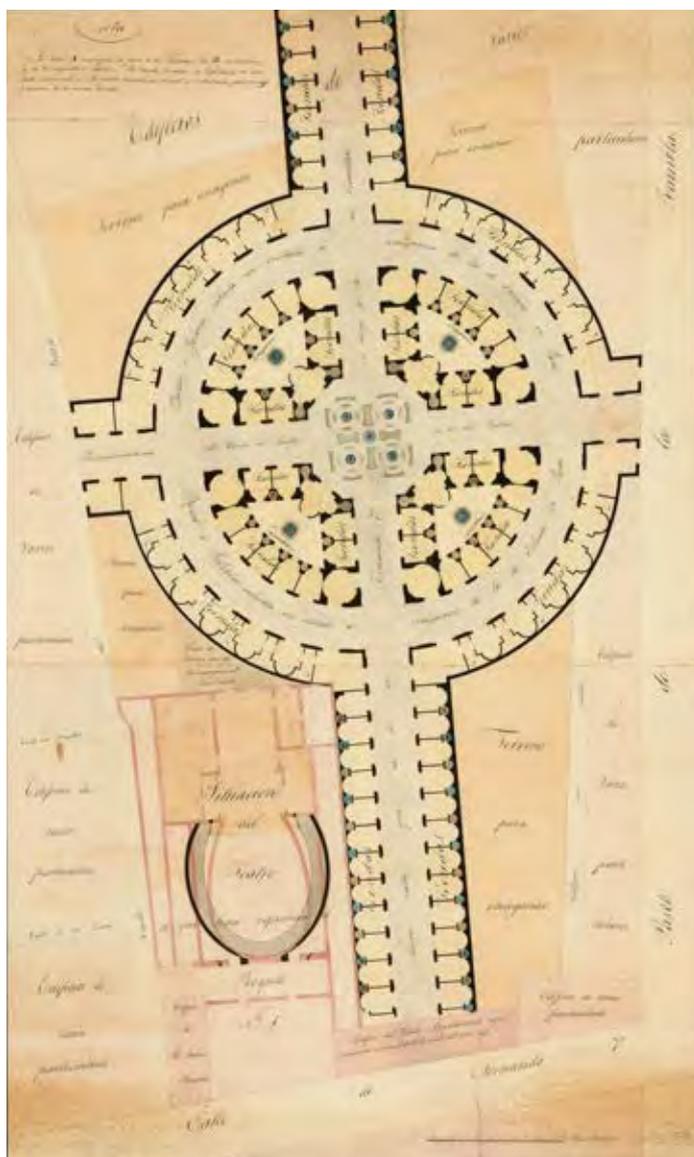
enlace de los dos monarcas, cuyas estatuas dándose la mano, serán coronadas por un genio que simbolizando la España, sostiene sobre sus cabezas la corona Real.

A partir d'aquest emblema central, la plaça havia d'esdevenir una gran lliçó d'història d'Espanya, amb dotze estàtues al seu voltant, «*insiguiendo la idea de unión nacional*», dedicades a «*aquellos príncipes que con sus matrimonios, sus adquisiciones o sus conquistas, agregaron a la Corona de España, los dominios que han formado esta vasta monarquía*», acompanyats de bustos als carcanyols del pòrtic, amb més personatges històrics, agrupats a l'entorn de quatre

18. Segons el costum de l'època, un cop designats els guanyadors del concurs de projectes es donava l'oportunitat a la resta de participants de donar a conèixer al públic les seves propostes; en el cas que ens ocupa, només quatre arquitectes —F.D. Molina, guanyador del primer i el segon premis, J.O. Mestres, guanyador del tercer; A. Rovira i Trias, i M. Garriga i Roca— van acceptar de desvelar els seus projectes; *Actas de la Junta...*, pàg. 13.

19. És inevitable relacionar aquest projecte amb la idea d'erigir un monument al mateix mariner inventor a la Plaça del Duc de Medinaceli, descartada a favor d'un personatge molt més en concordança amb els ideals de la Renaixença; vegeu SUBIRACHS BURGANYA, J., «Una obra progressista a la Barcelona del segle XIX. El monument a Galceran Marquet», *Espais*, 28, 1991, pàgs. 45-49.

2. Francesc-Daniel Molina  
Plànol del terreny de l'antic convent i hort dels Caputxins. Projecte de construcció d'una plaça amb galeries i un teatre. Zona de la Rambla, carrer del Vidre, Conde de Asalto i Ferran VII, 1844, plànol. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.



temes: el Regne de Navarra, l'ocupació d'Itàlia, la conquesta d'Amèrica i la conquesta d'Àfrica.<sup>20</sup> També fan esment d'aquests temes els noms dels carrers d'accés a la plaça: «Colón, Mendoza, Gran Capitán i Cisneros», o bé «Nuevo Mundo, África o Navarra, Granada e Italia», respectivament. Als extrems d'aquests carrers, Molina hi volia col·locar estàtues de «Carlos V, Felipe II, San Fernando y Jaime I», acompanyades dels relleus allusius a les batalles de «Pavia, San Quintín, la toma de Mallorca y la rendición de Sevilla». Com hem dit abans, era tota una lliçó d'història que posava l'èmfasi en la construcció de l'Imperi Espanyol, incloent-hi l'expansió catalana pel Mediterrani, per buscar la relació amb la ciutat de Barcelona, però també per destacar la contribució catalana a l'Espanya imperial.

Deixem de banda els altres dos dissenys de Molina, que reprendrem quan tractem de les propostes relacionades amb la història de Catalunya, i retornem a la plaça que Garriga volia dedicar a Isabel II per comprovar que en aquest cas el to del redactat i el mateix programa iconogràfic esdevenen molt més temperats, ja que només preveia «un sorprendente, elegante y rico monumento dedicado a perpetuar la memoria del feliz reinado de nuestra excelsa Reina», a més d'un «arco de triunfo que a la par que da entrada al bazar por la calle de Fernando, es otro testimonio del aprecio de los barceloneses hacia la augusta reina D<sup>a</sup> María Cristina» i l'homenatge «a la Serenísima Infanta doña Luisa Fernanda de Borbón», el nom de la qual havia d'ostentar «la otra puerta de entrada al bazar por la calle de Escudillers».<sup>21</sup>

En fort contrast amb el poc fervor patriòtic de Garriga destaca un projecte, malauradament d'autor desconegut, designat «Plaza de la Guerra de la Independencia» i que pel seu esperit, pel tema triat i per la seva intensitat simbòlica era el més proper a la idea inicial de la «Plaza de los Héroes Españoles». En la memòria adjunta s'afirma que s'ha triat aquest tema perquè és «el único que puede ser siempre grato a los partidos en que por desgracia está dividida España, [...] republicanos y progresistas, moderados y carlistas», perseguint una imatge d'Espanya unida per una causa comuna, dins la qual es vol recalcar «la gloriosa parte que les cúpo a los Catalanes en la defensa de su país pérfidamente invadido». De fet, la intenció és ressenyar l'aportació de tots els territoris a la Guerra del Francès, de manera que, a part de l'obligada referència al 2 de maig madrileny, simbolitzat per Daoiz i Velarde, també es rememora l'alçament asturià del 9 de maig, així com totes les batalles victorioses, de les quals s'inscriuen els noms dins de corones cíviques disposades cronològicament, acompanyades d'altres corones en què s'esmenten, una per una,

las antiguas provincias de España: Asturias, Galicia, Vascongadas, Castilla la Vieja, Castilla la Nueva, León, Extremadura, Andalucía, Murcia, Valencia, Cataluña, Aragón, Navarra é Islas Baleares y las de América Septentrional y América Meridional, para denotar que á la unidad de pensamiento de aquellas provincias [...] fue debido el triunfo de nuestra causa.

Dins de tot aquest desplegament destaca el nul protagonisme que s'atorga a un episodi cabdal com és la Constitució de 1812, sobre la qual es passa de puntetes mitjançant un baix relleu situat a un costat del pedestal del monument central de la plaça i que il·lustra «la apertura de las Cortes de Cádiz», a la qual acompanyen «la resistencia hecha por las Autoridades civiles de Barcelona á la prestación del juramento de fidelidad al rey intruso, José Bonaparte», el «alzamiento de las provincias» i «el sublime juramento de los soldados españoles en Lageland en Dinamarca, al mando del Marqués de la Romana». La resta d'aquest monument que pren la forma d'una columna rostral (il·lustració 3) presenta un sòcol, amb sengles al·legories «de la Religión, de la Justicia de la Causa Española, de la Constancia y del Valor», i un grup escultòric principal al capdamunt, consistent en una al·legoria de la

20. No podem reproduir la llarga llista de personatges retratats en aquests bustos; vegeu *Actas de la junta...*, pàgs. 46-50.

21. *Ibidem*, pàg. 64.



3. Josep-Oriol Mestres  
*Monument presentat al concurs de la Plaça Reial, possible avant-projecte de la columna rostral per al monument de la Plaça de la Guerra d'Independència, d'autor desconegut, 1848, plànol.*  
 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

El projecte guanyador del concurs encaixa perfectament en aquests paràmetres; recordem que és una altra de les quatre propostes de Molina, que, a l'hora de ressenyar la seva «*Plaza del Consulado*» (de Mar), perd l'apassionament demostrat en la memòria del projecte dels Reis Catòlics, tot i que no perd el to altisonant quan assenyala que aquest codi marítim fou «*el más grandioso monumento de la ilustración catalana, cuando todavía la Europa no había salido de las tinieblas de la barbarie*». Però l'exaltació patriòtica només és un punt de partida, ja que assenyala que el Consolat de Mar

nos recuerda nuestro dominio en el Mediterráneo en aquella época en que nuestro comercio llevaba al levante los productos de nuestra industria para cambiarlos con los ricos frutos del Oriente; llamaremos a las calles, del Comercio, de la Industria, de la Marina o del Mediterráneo.

És a dir, es passa per alt qualsevol connotació nacionalista de l'expansió catalana pel Mediterrani i es rebaixa fins i tot el que seria l'element central del projecte, que es redueix a una font (i no una estàtua) «*alegórica al comercio, industria, agricultura, marina y al hecho de dar al mundo su código marítimo*». Fins i tot les úniques estàtues previstes, adossades a la façana

España triunfante, ceñida en su sien una corona cívica, engalanada con el manto regio y apoyada sobre el escudo español, en actitud de reconocer en los designios de la Providencia el feliz desenlace de aquella asoladora guerra.

Per consegüent, la imatge que es dibuixa de la Guerra del Francès en aquest projecte de 1848 difereix en gran manera de la dibuixada en el projecte de 1822, en el qual la Constitució de 1812 esdevenia allò pel que havia pagat la pena sacrificar-se, mentre que ara el fruit d'aquesta lluita és l'Espanya unida, absolutista i catòlica de Ferran VII, reviscolada durant la Dècada Moderada.<sup>22</sup>

No obstant això, aquesta insistència en la unitat dels pobles d'Espanya es limita a les propostes que acabem d'examinar, car la resta se centren en els episodis propis de la història de Catalunya, això sí, dins del marc de la Corona d'Aragó. A més, tampoc no s'hi detecta la *intensitat patriòtica* que hem vist fins ara, atès que els programes iconogràfics o bé són molt simples o bé són descrits d'una manera molt succinta, a part que les referències històriques hi perden importància enfront dels motius relacionats, un cop més, amb el comerç i la indústria, com si fossin aquestes dues activitats les que realment es volen honorar com a motors de la prosperitat de Barcelona.

22. La memòria d'aquest projecte és molt extensa i s'hi dóna nom fins i tot a les entrades dels edificis que envolten la plaça i a les fonts que l'ornamenten; pel que fa a la iconografia, vegeu *Noticia histórica...*, pàgs. 17-41.

del cos central de l'edificació encarada a la Rambla, se centraven un cop més en «*los hombres más eminentes y que más hayan descollado en el comercio, industria, agricultura, artes y marina en nuestro país*».<sup>23</sup>

En el seu darrer projecte Molina insisteix en l'expansió catalana pel Mediterrani, evocada en aquest cas mitjançant la figura de «*Jaime I, el Conquistador*», que donaria nom a la plaça i quedaria representat per una estàtua eqüestre, ubicada a un costat de l'accés principal des de la Rambla, en paral·lel a una altra estàtua similar amb la figura de «*Dn. Pedro III que agregó la Sicilia a los estados de Aragón*». Els noms dels quatre carrers d'accés, «*Mallorca, Valencia, Murcia y Rosellón*», reforçaven aquesta idea d'engrandiment del territori català i les estàtues de «*nuestrros ilustres Condes y antiguos Concelleres*» haurien remarcat la pertinença dels dos herois a la Casa de Barcelona i, per tant, a la ciutat per a la qual es projectava la plaça.<sup>24</sup>

Josep Oriol Mestres, guanyador del tercer premi, també aprofità el recurs de relacionar l'expansió catalana pel Mediterrani amb el progrés econòmic de la Barcelona moderna i dedicà la plaça a Pere el Gran (il·lustració 4), personatge que mereix ser honorat perquè era «*amante del progreso científico, artístico, industrial y comercial*»,<sup>25</sup> motiu pel qual Mestres proposà erigir

ocho estatuas de mármol blanco que rematan las cuatro puertas de entrada, las cuales representarían las ciencias, las artes, la industria, el comercio, la agricultura, la marina, el honor y la virtud: dotes que han guiado siempre a los catalanes en sus empresas científicas, artísticas, industriales o mercantiles, y que poseía en alto grado el gran Rey a quien dedico la plaza.<sup>26</sup>

És a dir, un altre cop s'evitava alludir a l'expansió pel Mediterrani com a gesta militar, obviant el paper dels almogàvers o el de Roger de Llúria, i es contemplava Catalunya només com a base del comerç i la indústria.

Insisteix en aquesta idea de relacionar la riquesa moderna de la ciutat amb el seu passat medieval, el projecte de «*Plaza de los Condes de Barcelona*», d'autor desconegut, que concentra el programa iconogràfic a les façanes dels edificis, prioritzant la del cos central avançat que mira a la Rambla, que s'havia de rematar amb un frontó amb rellotge al timpà, coronat per una al·legoria de Barcelona, acompanyat de sengles representacions de l'arquitectura i l'escultura sobre els acroteris. En un nivell més baix, sobre la cornisa s'havien de disposar les estàtues dels comtes «*con exclusión de los que por sus malos hechos se hicieron indignos de loa y recuerdo eternos*»<sup>27</sup> i sota la cornisa, un fris «*que podrá contener algún hecho histórico de los de más nota*». No es diu ni quins comtes ni quins fets històrics s'havien de rememorar, però sí que s'indica clarament la presència de les inevitables al·legories del comerç, la indústria, l'agricultura, la marina i les ciències ornamentant els pavellons d'entrada a la plaça.

L'única de les propostes relacionades amb la història de Catalunya que presenta un tarannà clarament catalanista és la presentada per Antoni Rovira i Trias, que apel·lava clarament al patriotisme català a través del príncep de Viana. Recordar la figura del dissortat no esdevé una excusa més per lloar el caràcter emprenedor dels catalans, sinó que és un dels molts episodis amb què el nacionalisme català ha posat en relleu la necessitat de defensar la nostra idiosincràsia davant les *intrigues* de Castella, personificades en la figura de Juana Enríquez. Naturalment, aquest important canvi de registre es fa evident en el programa iconogràfic, desenvolupat a partir d'un monument central amb l'estàtua del príncep, que porta una espasa i una ploma, l'escut de Barcelona vora el cor i una corona partida als peus, travessada per una serp. Les quatre cares del pedestal ostenten relleus amb episodis històrics: l'empresonament del príncep, el

23. *Actas de la junta...*, pàgs. 28-29.

24. *Noticia histórica...*, pàgs. 83-84.

25. *Actas de la junta...*, pàg. 34.

26. Mestres no dissenyà cap monument amb la figura del rei «*por falta de tiempo*»; *Actas de la junta...*, pàg. 38.

27. *Memoria histórica...*, pàgs. 49-50.



4. Josep-Oriol  
Mestres  
*Plaça dedicada  
a Pere III d'Aragó.*  
*Detall d'una de  
les quatre portes  
d'entrada, 1854,*  
dibuix  
aquarellat.  
Còpia signada  
del projecte  
presentat al  
concurs de 1848,  
a la qual l'autor  
afegeix  
«Premiado  
por el Excmo.  
Ayuntamiento  
de esta Ciudad».  
Arxiu Històric  
de la Ciutat de  
Barcelona.

seu alliberament per part dels catalans capitanejats per Marimon, el setge a què fou sotmesa Barcelona per Joan II i els funerals del príncep en la nostra ciutat. Adossades a les façanes es proposen estàtues dels comtes de Barcelona i reis d'Aragó, situades en un lloc destacat les de Ramon Berenguer IV, Jaume I, Pere III i Pere IV, acompanyades dels escuts de les antigues possessions catalanes i de baixos relleus amb «*la expresión de algunas de nuestras glorias*».<sup>28</sup>

Amb aquest tema Rovira esdevé l'únic arquitecte que es posiciona clarament en l'àmbit ideològic de la Renaixença, car, més enllà de destacar la laboriositat dels catalans i la seva contribució a la grandesa d'Espanya, planteja un episodi històric que palesa un dels primers conflictes importants que enfronten el Principat amb Aragó i Castella, i remarca l'existència d'un tarannà propi de Catalunya dins la Corona d'Aragó i la seva determinació a defensar-lo.

## A MODE DE CONCLUSIÓ

L'anàlisi iconogràfica dels diferents projectes de la Plaça Reial actual ens ha permès dibuixar l'evolució del concepte de patriotisme en l'àmbit català durant l'època del Romanticisme tot partint de l'exaltació del constitucionalisme de Cadis, és a dir, de l'Espanya liberal, per acabar apuntant un nacionalisme català que, impulsat pels intel·lectuals de la Renaixença, si bé ja és prou evident en el camp de la pintura, el 1848 encara no té prou força en l'àmbit de l'arquitect-

<sup>28</sup>. *Actas de la junta...*, pàgs. 55-58.

1850-1868.-Projecte de monument a Ferràn II



S'alçà provisionalment en 1850, ab una estàtua de guix, en la plaça Reyal.  
La estàtua desaparegué abans del 1863, sense acabar la que feya la fundició Esparó.  
Lo pedestal subsistí fins 1868.

5. *Projecte de Monument a Ferran II*, reproduït per Francesc Carreras Candi, *Geografia General de Catalunya. Ciutat de Barcelona*. Barcelona: Albert Martin, 1916, pàg. 854.

tura, de manera que, a excepció de Rovira i Trias, la resta de professionals opten encara per rememorar o bé episodis històrics poc compromesos o bé conceptes clau de l'ideari burgès com ara les bondats del comerç i la indústria. Per la seva banda, l'Ajuntament, format en bona part per aquesta burgesia industrial i financera, però amb molt poc marge de maniobra respecte al govern espanyol, es decanta per una solució de compromís quan al final de tot el procés decideix triar el projecte arquitectònic que al·ludeix al Consolat de Mar, que recalca la nostra gran contribució al dret marítim i, per tant, al desenvolupament del comerç, però que inclou una estàtua eqüestre de Ferran el Catòlic (il·lustració 5), personatge que representa l'aliança entre els regnes d'Aragó i Castella i, per tant, el lligam entre Catalunya i Espanya.

Amb tot, les vicissituds del monument a Ferran II, comparables amb les dels nonats monuments al general Lacy o a Blasco de Garay, il·lustren molt bé aquest tomb ideològic i aquest despertament del nacionalisme català que anirà substituint els Mercuris i les Minerves pels Jaumes I i els Fivellers.



# La prensa francesa y el arte catalán en el París de principios del siglo XX

LAURA KARP LUGO

LA PRENSA FRANCESA Y EL ARTE CATALÁN EN EL PARÍS  
DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

## RESUMEN

En París, a principios del siglo XX, la mayoría de los artistas catalanes no se unieron a las vanguardias, sino que tuvieron que adaptarse a unos modelos determinados, según la demanda del mercado del arte francés. La representación de las tradiciones de España se adecuaba perfectamente a un público que, desconcertado por el progreso y la vanguardia artística, buscaba el sosiego en la evocación de un pasado folclórico e idealizado. Así, tal como la recepción crítica lo demuestra, el arte de los catalanes de París fue una respuesta a las expectativas de un público francés dispuesto a comprar este tipo de obra. Al mismo tiempo, aceptando doblegarse a las consignas del mercado del arte y apropiándose de los temas en boga, los artistas catalanes de París se alejaron de la innovación y de la originalidad, determinando irreparablemente el destino de su fortuna crítica.

THE FRENCH PRESS AND THE CATALAN ART IN THE PARIS  
OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

## ABSTRACT

Most Catalans artists in Paris at the beginning of the twentieth century did not join the avant-garde, but rather adapted to certain stereotypes in response to the demands of the French art market. Representations of Spanish traditions perfectly suited a public who, bewildered by progress and the artistic avant-garde, sought refuge in evocations of a folkloric and idealized past. Thus, as critical reception of the work shows, the art of the Catalans in Paris was largely shaped by the expectations of a French public willing to buy this kind of work. Ultimately, in bowing to the demands of the market and exploiting popular themes, the Catalan artists in Paris at the time distanced themselves from innovation and originality, irreparably determining the fate of their critical fortune.

KARP LUGO, L., «La prensa francesa y el arte catalán en el París de principios del siglo XX», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2017, págs. 163-169

PALABRAS CLAVE: artistas catalanes, siglo XX, recepción crítica, mercado del arte francés

KEYWORDS: Catalan artists, 20th century, critical reception, French art market

La historia de los artistas catalanes en París a principios del siglo xx<sup>1</sup> es la historia de unas transferencias transfronterizas artísticas y culturales:<sup>2</sup> el estudio de la adaptación de un proceso de trabajo a una nueva estructura. Tratando de escapar de los dogmas académicos españoles, la mayoría de los catalanes llegados a París —salvo casos aislados— no se unieron a las vanguardias artísticas, sino que acomodaron su producción a unos modelos determinados para satisfacer la demanda del público y del mercado del arte francés.<sup>3</sup> De hecho, en su obra se percibe menos el influjo de una cultura exterior que la adaptación estilística a los gustos de esta. En este sentido, la representación de las tradiciones de España, un país que a los franceses les parecía congelado en el tiempo, se adecuaba perfectamente a un público que, desconcertado por el progreso y la vanguardia artística, buscaba el sosiego en la evocación de un pasado atractivo e idealizado. Así, el arte de los catalanes de París fue una respuesta a las expectativas francesas —tal como la recepción crítica de la obra lo demuestra—. Al mismo tiempo, el retraso que parecía sufrir este tipo de arte se atenúa al constatar la existencia de un público en Francia dispuesto a comprar, e incluso a fomentar, este tipo de obra.

En el primer tercio del siglo xx, con el fin de alejarse del letargo que pesaba sobre la enseñanza, el mercado del arte y la vida cultural española de la época, los artistas catalanes seguían viajando a París motivados por la ambición de confrontarse al arte moderno y de hacerse un camino en el sistema parisino de los marchantes de arte. No es de extrañar que los catalanes hicieran suyos temas tratados por otros artistas activos en París. Sin embargo, en su producción parisina cabe constatar la abundancia de obras alabando el folclore español, que ponen en escena bailes flamencos, toreros y manolas, figuras arquetípicas que determinaban un tipo vestimentario e incluso físico. Esta producción, que de hecho proporcionaba una entrada fácil de dinero, debe ser estudiada a través del prisma de la recepción francesa: puesto que la temática folclórica se explica tanto por una tradición pictórica y literaria como por el gusto francés por el exotismo español, tal como sugiere el crítico Arsène Alexandre en 1900:

Il n'y a rien de nouveau à dire des nombreuses danseuses espagnoles qui, à la Feria, à l'Andalousie, au Tour du Monde etc., nous offrirent les attraits jamais épuisés du meneo, ce coup de reins, ce cambrement de jambes, ce lancement de têtes qui se tendent et s'étendent comme par des ressorts, dans un tourbillon rouge, noir ou bleu. [...] Une Exposition sans Espagnoles, au reste, n'eût pas été une vraie Exposition.<sup>4</sup>

Este contexto favoreció la producción de obras folclóricas más propensas a ser exhibidas y vendidas, ya que seducían al público francés evocando lo que este consideraba típicamente español. Al igual que en los textos literarios, la mujer española encarnaba unas características psicológicas estereotipadas y funcionaba como una alegoría del temperamento español que cautivaba y hechizaba al público francés, como lo había hecho Carmen en el poema de Théophile Gautier:

---

1. Los artistas estudiados son los que Francesc Fontbona llamó posmodernistas, como Joaquim Sunyer, Ricard Canals, Pau Roig y Ramon Pichot.

2. La historia de los «*transferts culturels*» entre Francia y Cataluña, o incluso entre Francia y España, no ha sido hasta el momento objeto de estudio en la historia del arte. Sí se ha trabajado abundantemente sobre las relaciones culturales entre Francia y Alemania, que cuentan con múltiples trabajos desde los escritos pioneros de Michel Espagne y de Michael Werner; ESPAGNE, M., «Approches anthropologiques et racines philologiques des transferts culturels», *Revue germanique internationale*, 21, 2004, págs. 213-226, publicación en formato electrónico, disponible en <http://rgi.revues.org/1014> [fecha de consulta: 30 de enero de 2014]; CHAUBET, F., «La notion de transfert culturel dans l'histoire culturelle», en PELLISTRANDI, B.; SIRINELLI, J.-F., (dirs.), *L'Histoire culturelle en France et en Espagne. Actes del V encuentro franco-español*, Madrid, 30 de mayo - 1 de junio de 2005. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, págs. 159-177; y JOYEUX-PRUNEL, B., «Les Transferts culturels. Un discours sur la méthode», *Hypothèses*, 1, 2002, págs. 151-161.

3. MICHAUD, É., *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*. París: Hazan, 2005, pág. 9.

4. ALEXANDRE, A., «Les femmes de l'Exposition», *L'Illustration*, 20 de octubre de 1900, pág. 242.

Carmen est maigre, un trait de bistre  
cerne son œil de gitana.  
Ses cheveux sont d'un noir sinistre.  
Sa peau, le Diable la tanna.<sup>5</sup>

Los textos críticos franceses ponen de manifiesto el interés por ver a los catalanes producir un arte heredero de la tradición clásica española, encarnada por Zurbarán, Velázquez o Goya, consagrados y popularizados en París tras haber sido expuestos en la galería española de Louis-Philippe.<sup>6</sup> Esta postura de la crítica francesa se hacía eco de los cuestionamientos raciales planteados desde la Ilustración y desarrollados durante el siglo XIX.<sup>7</sup> De hecho, la consideración de la noción de «raza», constantemente evocada en las críticas de la obra parisina de artistas catalanes, estaba relacionada con una concepción biológica de la nación, introducida por Arthur de Gobineau,<sup>8</sup> y reformulada luego por Hippolyte Taine, Maurice Barrès y más tarde por Charles Maurras. Sin embargo, aunque los críticos franceses, como Antonin Proust, Louis Vauxcelles, Arsène Alexandre o Camille Mauclair trataran de poner de relieve las diferencias entre catalanes y franceses, su propósito se basaba en realidad en diferenciar el francés del «otro». Al ser un Estado fuertemente centralizado, Francia reprobaba las intenciones separatistas que se expresaban cada vez con más fuerza en Cataluña. Esto llevó a que sus críticos de arte, con el propósito de consolidar una identidad francesa, redujeran a los artistas españoles al pasado pictórico (ciertamente glorioso) de la nación; lo que Antonin Proust llamó «el genio de la raza».<sup>9</sup>

Pasada la Gran Guerra, las concepciones raciales fueron reconsideradas tras las agitaciones sociales, como la que causó la presencia en suelo francés de soldados originarios de las colonias de África, de Asia y de las Antillas, que llegaron como refuerzo al ejército de esa República que gobernaba un «imperio».<sup>10</sup> La voluntad de unificar la nación francesa y su gente generó la necesidad de clasificar y categorizar al «otro». Como abogaba Gobineau, preocupado al ver mezclarse los pueblos, a cada nación, a cada raza, parecía deber corresponder un tipo de individuo, unas costumbres y un arte propios. Para el público francés los temas folclóricos revelaban las particularidades que distinguían claramente España de Francia, lo cual, implícitamente y por contraste, le ayudaba a consolidar la unidad de su nación. Así, la obra de temática española era percibida como un arte orgánico, venido de un territorio determinado, pero sobre todo diferente y distante. Muchas críticas de la época van en este sentido y, aun cuando son favorables, se aferran a subrayar la alteridad en estos artistas que consideraban de «raza», y calificaban su arte de «puro» y «español».

Aunque artistas de muchas nacionalidades hayan producido españoladas, ciertos críticos franceses consideraban que aquellos que venían de España eran los representantes más legítimos de esta iconografía. François Thiébaud-Sisson, fundador de la revista *Art et Décoration* en 1897, se basó en el trabajo de dos catalanes —Nonell y Canals— para afirmar que nadie que no fuera español podía sobresalir en obras de temática hispánica:

5. GAUTIER, T., *Émaux et camées*. París: Charpentier, 1911, pág. 136.

6. BATICLE, J.; MARINAS, C., *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*. París: Réunion des musées nationaux, 1981.

7. STOVALL, T., «Universalisme, différence et invisibilité. Essai sur la notion de race dans l'histoire de la France contemporaine», *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 96-97, 2005, págs. 63-90, publicación en formato electrónico, disponible en <http://chrhc.revues.org/956> [fecha de consulta: 10 de noviembre de 2013]; TAGUIEFF, P.-A., *La Couleur et le Sang. Doctrines racistes à la française*. París: Mille et une nuits, 2002.

8. GOBINEAU, A., «Essai sur l'inégalité des races humaines», en GOBINEAU, A. *Scaramouche; Mademoiselle Irnois; Essai sur l'inégalité des races humaines* [BOISSEL, J. (ed.)]. París: Gallimard, 1983, págs. 133-1174.

9. PROUST, A., «L'Espagne à l'Exposition», *Le Figaro illustré*, enero 1901, pág. 3.

10. STOVALL, T., «Universalisme, différence...», págs. 63-90.

Nonell et Canals nous ont rapporté de leur pays des dessins rehaussés dont l'accent personnel est très vif et l'exécution point banale. Je les signale avec d'autant plus de plaisir qu'ils ne ressemblent en rien à toutes les interprétations de la vie et des paysages espagnols exécutés par des artistes étrangers à l'Espagne. On a vu de M. Lunois, l'an dernier, des scènes de combat de taureaux composées avec une rare adresse, mises en place avec autant d'habileté que de justesse, et d'une couleur où les effets brutaux n'excluaient nullement le sentiment des nuances. On a vu également, de l'Américain Dannat, des intérieurs de gitanes et des danses sévillanes qui paraissaient fidèles, mais dont la crudité de ton était désespérante. Ni l'interprétation du Français, ni celle de l'Américain ne tiennent debout, comparées avec les croquis de Canals, où l'effet pittoresque est dû tout entier, non aux brillants oripeaux des picadors, des chulos et des toréadors, mais au réalisme fougueux et à la furie de mouvement dont ils sont animés.<sup>11</sup>

Por consiguiente, de los catalanes, como de cualquier artista venido del otro lado de los Pirineos, el público francés esperaba temas folclóricos. Esta realidad llevó al crítico español Miguel Sarmiento a lamentar el abuso de lo que llamó la «pintura de mercado» requerida por París:

Y yo creo que estamos abusando de la España Negra, que estamos haciendo ya sin advertirlo pintura para mercado. París nos exige hoy una España tétrica «inquisitorial», color ocre, en consonancia con el juicio que tiene de nosotros. O toros y sangre o miseria y tristeza. Para el francés no hay otra España.<sup>12</sup>

Sarmiento era hostil a la representación folclórica de España que proponían los artistas españoles de París, tanto en su versión ligera como en la más profunda. La acogida de estos dos tipos de representación, que el crítico parece amalgamar, fue sin embargo muy distinta. De hecho, si algunos artistas —como Nonell o Regoyos— proponían una visión pesimista de su país, oscuro, pobre y sufrido, las imágenes de España aceptadas por los Salones de París y publicadas en la prensa ilustrada eran la versión pintoresca y libertina. Arsène Alexandre animó la producción de estas escenas típicas, ligeras y agradables, consciente de que España y Francia representaban el uno para el otro una fuente de exotismo:

Oh! ce ne sont pas les aspects qui manquent à peindre en Espagne. Peut-être les peintres espagnols sont-ils un peu blasés sur ces sortes de beautés qui nous paraissent, à nous, éternellement neuves. Mais quoi! la France est pour eux, je suppose, le pays du romanesque, comme l'est pour nous l'Espagne.<sup>13</sup>

Para satisfacer las expectativas del público francés, los artistas catalanes acumularon en sus obras etnotipos<sup>14</sup> de efecto inmediato, embellecidos de intensos colores, capaces de exaltar los sentimientos. El público se mostró entusiasta, conquistado de antemano como estaba, puesto que España ya le había seducido a través de su propia literatura.

Para la crítica francesa, los catalanes parecían deber cumplir una doble función: revivir los clásicos del arte español y producir temas folclóricos. Aquellos que se salían de este molde —exponiendo una obra parisina de paisajes urbanos o cabarets— dieron lugar a polémica. Una parte de la crítica revela una buena recepción de los temas parisinos ilustrados por artistas ca-

---

11. THIÉBAULT-SISSON, F., «Choses d'art. MM. Nonell-Monturiol et Ricardo Canals», *Le Temps*, 9 de enero de 1898, pág. 3.

12. SARMIENTO SALOM, M., «Picasso», *La Tribuna*, 24 de marzo de 1904, pág. 1.

13. ALEXANDRE, A., «Les Beaux-arts à la section espagnole du Grand Palais», *Le Figaro illustré*, enero de 1901, pág. 18.

14. LAFONT, R., *La Geste de Roland*. París: L'Harmattan, 1991, pág. 152: «Cela signifie que les ethnotypes ne sont basés ni sur le cultus, ni sur les mores, pas plus que sur la lingua ou la religio. Ce sont des jugements moraux sur une échelle universalisée des valeurs».

talanes. Es el caso de Gustave Kahn, que, haciendo hincapié en el tipo «parisino» de las Gitanas de Torent, rinde homenaje a la capacidad de adaptación del artista:

Torent qui choisit parmi les gitanes de Séville, les plus gracieuses, les plus coquettes, j'ose à peine dire les plus Parisiennes, pour les présenter en un très agréable bouquet.<sup>15</sup>

Sobre Sunyer, que prefirió la gente y los paisajes que le rodeaban a los estereotipos españoles, Gustave Coquirot dijo que había «“descubierto” París mejor que cualquier parisino». <sup>16</sup> Para el escritor y crítico fue esta una manera de inscribir al catalán en el conjunto del arte contemporáneo francés. A su vez, Picasso y Pichot fueron calificados de ciudadanos de Montmartre por el escritor Charles Morice, en un artículo sobre su exposición en la galería Berthe Weill:

Exposition de MM. Picasso, Launay, Pichot et Girieud. [...] ces quatre artistes —deux Français, deux Espagnols— ont réuni leurs plus récentes œuvres. Français? Espagnols? Dis-je bien vrai? Non. Tous quatre, citoyens de Montmartre.<sup>17</sup>

Otros textos sugieren una recepción más hostil, que consideraba desfavorablemente aquellas obras que se alejaban del imaginario folclórico. Georges Riat, especialista en Courbet, lamentó el abandono por parte de estos artistas de lo que llamó sus «cualidades nacionales», en un artículo publicado en 1902:

On peut voir les œuvres de R. Canals, impressionniste espagnol, dont la Promenade dans le parc est fort intéressante. [...] Certaines de ces productions pourraient être signées par des Français, non des moindres, et obtiendraient du succès, par contraste, dans une exposition madrilène. Ici elles passent inaperçues, parce que l'assimilation de ces artistes a été trop complète, et leur a fait perdre quelques-unes de leurs qualités nationales. [...] Quelle que soit la sympathie qu'émeuvent les efforts des Espagnols, qui essaient de se faire une vision française, force est bien de constater que ceux-là seuls seront intéressants, qui continueront les traditions nationales de Zurbaran, de Velazquez, maître de Manet, et de Goya.<sup>18</sup>

Del mismo modo, Jean Causse, quien reconoció cualidades en obras de artistas catalanes típicamente parisinas, les animó a volver a un arte nacional, como lo expresó en una nota sobre Xavier Gosé, publicada en *L'Art et les Artistes* en 1914:

Ses silhouettes de Parisiennes témoignent d'une grande habilité, mais d'une habilité d'adaptation, c'est-à-dire de dénationalisation artistique, à un point que le seul type d'Espagnole qu'il présente est le moins bien saisi. C'est un exemple dangereux, car Paris possède assez d'excellents dessinateurs du genre «boulevardier» ou «montmartrois» pour qu'on doive souhaiter qu'il ne s'en recrute pas ici, au détriment de la savoureuse originalité qu'a su heureusement conserver l'école espagnole.<sup>19</sup>

Sin embargo, si analizamos las trayectorias y la producción de la época de juventud pasada en Barcelona, los catalanes no parecen haberse bañado en un clima artístico particularmente folclórico ni hispánico. Tampoco parecen haber adquirido un carácter racial o cultural que los distinguiera artísticamente de los franceses, sino que buscaron muy pronto modelos parisinos en la prensa ilustrada que llegaba a Barcelona a finales del siglo XIX y en las obras que

15. KAHN, G., «L'exposition des Indépendants», *L'Aurore*, 20 de marzo de 1907, pág. 1.

16. COQUIROT, G., *Cubistes, Futuristes, Passésistes. Essai sur la jeune peinture et la jeune sculpture*. París: Ollendorff, 1914, pág. 172.

17. MORICE, C., «Art moderne», *Mercure de France*, diciembre 1902, págs. 804-805; GISPERT, M. (ed.), *La critique d'art au Mercure de France (1890-1914)*. París: Rue d'Ulm, 2003, pág. 185.

18. RIAT, G., «Expositions d'artistes espagnols», *La Chronique des arts et de la curiosité*, 19 de abril de 1902, pág. 123.

19. CAUSSE, J., «Exposition particulière du Catalan: Xavier Gosé», *L'Art et les Artistes*, marzo 1914.

los primeros modernistas traían de su estancia en París. La lectura predominante de los críticos parece haberse impregnado de la psicología de las razas,<sup>20</sup> que revela un esfuerzo, a menudo inconsciente, por amalgamar un estilo determinado con unas características étnicas. Esta interpretación, que fue decisiva para la recepción de la obra de los catalanes en Francia, orientó a su vez la producción. El arraigo creciente de los franceses a los valores nacionalistas los disponía a interesarse por otras naciones desde el punto de vista de la diferencia de identidad. Fue lógicamente esta alteridad la que se apresuraron a realzar en sus escritos.

Es lógico que los catalanes se plegaran a la producción de temas que interesaran al mercado francés del arte y que pudieran proporcionarles una entrada económica. De hecho fue el gusto francés el que perpetuó las españoladas en el arte, como lo demuestran el discurso crítico, los encargos de ilustraciones y la aceptación de este tipo de obra en los salones. Así, aunque estaban familiarizados con las experiencias cubistas de su compatriota Picasso, los catalanes produjeron una obra que al no mezclarse con las vanguardias artísticas no chocaba al público francés. Esto explica el apoyo que tuvieron de críticos conservadores como Vauxcelles, Alexandre, Mauclair o Bénédite, algunos de ellos principales detractores de las vanguardias. En un artículo dedicado al Salón de Otoño de 1905, Vauxcelles hace hincapié en la adaptación de los catalanes a la demanda del público. Cardona y Sunyer expusieron en la sala XIV, que Vauxcelles describió como una «honesta sala de interés medio». Sus obras —de temática parisina las de Sunyer y española las de Cardona— no molestaron al crítico salvo por el carácter excesivamente comercial de las manolas de Cardona.<sup>21</sup> En la sala IX, había un cuadro de Torent también de tema folclórico que atrajo la pluma de Vauxcelles.<sup>22</sup> Asimismo, Pichot, cuya obra fue expuesta en la famosa sala VII —la Cage aux fauves— junto a Matisse, Marquet, Manguin, Camoin, Derain y Girieud, no se vio afectado por el escándalo.

Si los artistas catalanes escaparon a la crítica xenófoba, principalmente a aquella que se desencadenó tras la inauguración del Salón de Otoño de 1912,<sup>23</sup> fue porque supieron integrarse —por gusto o estrategia— en una tendencia artística francesa que se mantuvo ligada a una estética tradicionalista. De hecho, los críticos que siguieron a estos artistas también apoyaron a los pintores franceses llamados regionalistas, como Charles Cottet y Lucien Simon, y, en general, a la pintura tradicional y figurativa. Generalmente, las críticas consolidaban los estereotipos<sup>24</sup> e ideas que los franceses se hacían de España, y que los catalanes, con su obra folclórica, acababan contribuyendo a popularizar. Debido a esta demanda y al peso de la crítica, los catalanes, que pasaban entonces por un proceso de aculturación, se vieron artísticamente constreñidos y confinados a su país de origen —y en cierta forma obligados a autoproclamarse artísticamente extranjeros, como indica Julia Kristeva—<sup>25</sup> precisamente en el momento en que trataban de hacerse un lugar en las redes artísticas parisinas. Cuando lograron ser reconocidos, fue en gran parte gracias a la crítica francesa, que se había esforzado en exaltar sus diferencias —lo que resultó provechoso para su reputación—. Por otra parte, al tratar de reunirlos dentro de un carácter nacional específico, estos artistas sufrieron de una «desindividualización»<sup>26</sup>

---

20. Sobre este concepto véase LE BON, G., *Lois psychologiques de l'évolution des peuples*. París: F. Alcan, 1894; *idem*, *Psychologie des foules*. París: F. Alcan, 1895; y RIBOT, T., *La psychologie allemande contemporaine*. Edición facsímil. París-Budapest-Turín: L'Harmattan, 2003 (París: Librairie Germer Baillière, 1879).

21. VAUXCELLES, L., «Le Salon d'automne», *Gil Blas*, 17 de octubre de 1905, págs. 5-6.

22. *Ibidem*.

23. JOYEUX-PRUNEL, B., «L'Art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française», *Histoire & Mesure*, XXII, 1, 2007, págs. 157-169, publicación en formato electrónico, disponible en <http://histoire mesure.revues.org/2333> [fecha de consulta: 23 de febrero de 2013].

24. AMOSSY, R., *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. París: Nathan, 1991. El autor del libro propone definir los estereotipos como «construcciones de lectura», a menudo vinculadas a la nacionalidad.

25. KRISTEVA, J., *Étrangers à nous-mêmes*. París: Librairie Arthème Fayard, 1988.

26. MONTANDON, A., «Les caractères nationaux dans la littérature française: problèmes de méthode», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 54, 2002, págs. 251-269.

que, al mismo tiempo, consolidó su cohesión como grupo. En este sentido, la antinomia identidad/alteridad, que es la base de la recepción francesa de estos artistas, revela más la ideología de los críticos que las convicciones de los propios artistas; como ha escrito Tzvetan Todorov, «las opiniones que las naciones tienen unas de otras nos informan sobre los que hablan, y no sobre aquellos de los que se habla».<sup>27</sup> En este sentido, más que en la práctica artística, fue en la manera en que la crítica francesa consideró a los artistas catalanes y sus orígenes donde residía su especificidad.

Por lo tanto, tratando de escapar del conservadurismo artístico de su país, los artistas catalanes terminaron produciendo en Francia una obra folclórica que, aunque alejada de la modernidad que parecían buscar al principio, poco se distinguía de la de muchos otros artistas que trabajaban entonces en París. ¿Fue la existencia de un mercado para ese tipo de obra folclórica la que mantuvo a la mayoría de los catalanes de París lejos del arte de vanguardia? Sus obras, como las de sus pares franceses preocupados por vivir de su arte, denotan más los gustos de la época que una evolución artística propia, que no puede apreciarse a través de estas opciones estratégicas. La profusión de temas folclóricos en la obra de los catalanes de París tiene un paralelo en la estética regionalista que se había desarrollado desde finales del siglo XIX en Francia y que había orientado a los artistas hacia una pintura figurativa. En este sentido, los catalanes produjeron un arte regional, tal como la crítica francesa lo entendía y tal como se practicaba entonces en Francia, y no un arte específicamente catalán ni incluso español. Alentados por una recepción favorable, los catalanes se inspiraron en Andalucía como los franceses se apasionaron por la Bretaña; dos regiones que carecían de poder político a nivel nacional pero que atraían el imaginario colectivo. Esta opción artística les permitió entrar en un molde estético preexistente y validado de antemano por la crítica y el público franceses. En ese periodo de indiscutible modernidad que fue el comienzo del siglo XX en París, ¿qué modernidad podía esperarse de unos artistas que se vieron obligados a producir escenas ficticias y frívolas, y que funcionaban como subterfugios para la fabricación de una supuesta identidad? Aceptando plegarse a las consignas del mercado del arte y apropiándose de los temas en boga, la gran mayoría de los artistas catalanes de París se alejaron de la innovación y de la originalidad, determinando irreparablemente el destino de su fortuna crítica.

---

27. TODOROV, T., *Nous et les autres*. París: Seuil, 1989, pág. 28.



# «Por Dios y por España». La decoración del salón Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Catalunya (1925-1927)

ADELA LABORDA\*

«POR DIOS Y POR ESPAÑA». LA DECORACIÓN DEL SALÓN SANT JORDI  
DEL PALAU DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA (1925-1927)

## RESUMEN

El salón Sant Jordi o San Jorge del Palau de la Generalitat (Barcelona) proporciona un ejemplo destacado de la instrumentalización del arte por parte del poder. En las primeras décadas del siglo XX acogió dos series pictóricas opuestas plásticamente e ideológicamente. La primera (1913-1917), inacabada, ilustraba un programa nacionalista catalán. La segunda (1925-1927) tradujo en imágenes un compendio de nacionalismo español que se conserva *in situ*. Nos proponemos ofrecer aquí una aproximación breve a las circunstancias que propiciaron la formalización de este último ciclo, haciendo hincapié en el ideario de los promotores y el perfil de los artistas encargados de su realización.

«POR DIOS Y POR ESPAÑA». THE DECORATION OF ST. GEORGE HALL  
IN THE PALACE OF THE GENERALITAT DE CATALUNYA (1925-1927)

## ABSTRACT

The decoration of St. George Hall in the Palace of the Generalitat (Barcelona) provides an outstanding example of the instrumentalisation of art by power. In the early twentieth century, the hall hosted two pictorial series that were opposed in terms of both content and ideology. The first (1913-1917), unfinished, illustrated a Catalan nationalist agenda, while the second (1925-1927) rendered in images a compendium of Spanish nationalism, and remains in the hall to this day. This paper offers a brief look at the circumstances that led to the formalization of the latter, underlining the ideology of its promoters and the profiles of the artists commissioned to produce it.

LABORDA, A., «“Por Dios y por España” La decoración del salón Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Catalunya (1925-1927)», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2017, págs. 171-187

PALABRAS CLAVE: salón Sant Jordi (o San Jorge), Diputación, Generalitat, Joaquín Torres García, Miguel Primo de Rivera, Josep Maria Milà i Camps

KEYWORDS: St. George Hall, Diputación, Generalitat, Joaquín Torres García, Miguel Primo de Rivera, Josep Maria Milà i Camps

\* Este trabajo, que está dedicado al Dr. Felip Domínguez, se enmarca en el proyecto de investigación ACAF/ART IV «Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna» (HAR2015-66579-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

## LA PRIMERA DECORACIÓN DEL SALÓN SANT JORDI (1913-1917)

Esta primera decoración es debida a un referente del arte del siglo xx, Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949),<sup>1</sup> artista de profunda originalidad y coherencia que entrelazó clasicismo y modernidad a lo largo de su trayectoria.

En torno a 1913, Torres era un pintor, grabador, teórico y pedagogo fascinado por la idea del retorno a la tradición mediterránea como vía de creación de un arte universal. No hay que olvidar que la recuperación del ideal clásico fue el eje vertebrador del denominado Noucentisme catalán, un movimiento global promovido desde la esfera del poder que se propuso la creación de infraestructuras culturales, científicas y técnicas para edificar una Cataluña moderna y dotada de conciencia nacional.

El liderazgo político del Noucentisme correspondió al gran teórico del nacionalismo catalán Enric Prat de la Riba, presidente de la Diputación de Barcelona (1907-1917) y de la Mancomunitat de Catalunya (1914-1917), organismos con sede entonces en el Palau de la Generalitat. Fue Prat quien acabó confiando a Torres García uno de los encargos más prestigiosos que podía satisfacer un pintor en la Barcelona de la época, puesto que iba a suponer la presentación oficial del arte catalán de los nuevos tiempos en la antigua capilla mayor de la Generalitat, institución de autogobierno suprimida en 1714 (restaurada en 1931) y símbolo de la Cataluña que había que revitalizar.

Entre 1913 y 1917, Torres García ejecutó cuatro pinturas al fresco y los bocetos de otras dos.<sup>2</sup> Como demostró el profesor Sureda, las escenas alegóricas de Torres responden a la intencionalidad nacionalista del programa noucentista defendido por Prat de la Riba. Torres García siempre contó con el apoyo de Prat, incluso cuando al terminar la primera obra de la serie, *La Cataluña eterna*, fue objeto de una dura campaña periodística en la que se le cuestionó casi todo: desde sus orígenes sudamericanos —Torres era hijo de padre catalán—, a la manera de conseguir el encargo —sin concurso público— y lo que se interpretó como una falta de destreza en la definición artística de la nueva Cataluña, cuando era en realidad una apuesta clásica por una severidad formal absolutamente moderna.

Entre quienes se resistieron a aceptar el arte de Torres García figuró el sucesor de Enric Prat de la Riba a la presidencia de la Mancomunitat entre 1917 y 1923, el famoso arquitecto modernista y estudioso de la arquitectura románica Josep Puig i Cadafalch. De talante menos conciliador y mucho más conservador que Prat, a Puig se debe, según Torres García, la resolución de suspender, en 1918, los trabajos de decoración del salón Sant Jordi.<sup>3</sup> En la decisión del político pesaron, sin duda, argumentos extraartísticos, en especial, si se tiene en cuenta que Puig i Cadafalch fue el principal responsable del apartamiento de otros dos puntales de la configuración del Noucentisme: Josep Pijoan, formulador de sus bases,<sup>4</sup> y Eugeni d'Ors, teórico oficial del movimiento.<sup>5</sup>

---

1. Este apartado se basa en el estudio fundamental del profesor Sureda en torno a la etapa catalana del pintor nacido en Uruguay, SUREDA PONS, J., *Torres García. Pasión clásica*. Madrid: Akal, 1998 (versión revisada y aumentada de *Torres García. La fascinació del clàssic*. Barcelona: Caixa de Terrassa - Lunweg, 1993).

2. *La Cataluña eterna* (1913), *La edad de oro de la humanidad* (1915), *Las artes* (1916), *Lo temporal no es más que símbolo* (1916), ubicadas en la Sala Torres García del Palau de la Generalitat, Barcelona. Los estudios preparatorios son *La cerámica* (1917, colección particular) y *La Cataluña industrial* (1917, Sala Torres García, Palau de la Generalitat, Barcelona).

3. TORRES GARCÍA, J., *Historia de mi vida*. Barcelona - Buenos Aires - México: Paidós, 1990 [1934], págs. 139-142.

4. Véase CASTELLANOS, J., «Josep Pijoan i els orígens del Noucentisme», *Els Marges*, 14, 1978, págs. 31-49.

5. Véase MURGADES, J., «Eugeni d'Ors, verbalitzador del Noucentisme», *El Noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució Cultural del CIC de Terrassa, curs 1984-1985*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1987, págs. 59-77; ALBERTÍ I ORIOL, J., «La primera defenestració d'Eugeni d'Ors, I», *Revista de Catalunya*, 208, 2005, págs. 85-102; *idem*, «La primera defenestració d'Eugeni d'Ors, II», *Revista de Catalunya*, 209, 2005, págs. 111-127.

Lo cierto es que el cese de la decoración del salón supuso el fin de la estancia de Torres García en Cataluña. Ya no regresó más, excepto unos días del verano de 1926, por cuestiones familiares.<sup>6</sup> Sus frescos quedaron cubiertos por la segunda decoración mural durante cuatro décadas. Arrancados a partir de 1968, aún hoy se exponen de manera poco adecuada en una sala del Palau de la Generalitat.

## LA SEGUNDA DECORACIÓN DEL SALÓN SANT JORDI (1925-1927)

Ejecutada en tiempos de la dictadura del general Miguel Primo de Rivera (1923-1930), fue dirigida por el presidente de la Diputación de Barcelona, Josep Maria Milà i Camps (1925-1930 y 1939), conde de Montseny, y confiada a veintiséis pintores activos en Barcelona.<sup>7</sup> Consta de pinturas al óleo sobre tela, referentes principalmente a grandes gestas de la historia de España relacionadas con Cataluña, retratos de personajes ilustres de las artes y las ciencias; las letras, la jurisprudencia o la guerra, y escenas alegóricas.<sup>8</sup>

Se trata de una serie que apenas ha sido estudiada, probablemente a causa del mensaje político que transmite y del escaso interés que ha despertado la dictadura de Primo de Rivera en Cataluña. Con todo, creímos que la relevancia de orden artístico e histórico del salón exigía una investigación que tuviera como objetivo el conocimiento de la política cultural de la dictadura primorriverista y aportara una visión más completa del panorama artístico del primer tercio del siglo xx. El estudio se enmarca en el fenómeno del retorno al orden surgido en la Europa de entreguerras y la cuestión de la exaltación del arte del pasado para justificar el presente llevada a cabo por los poderes autocráticos desde la Antigüedad.

### *Cambios estructurales*

Ante un programa pictórico de significación nacionalista combatido desde el propio poder catalán, cupo a Milà i Camps la tarea de sustituirlo por otro que expresara la vocación españolista de la dictadura de Primo de Rivera. Y lo hizo con gran celeridad. En efecto, el 4 de diciembre de 1925, cinco días después de ser elegido presidente de la nueva Diputación, Milà expuso la necesidad urgente de remodelar el edificio debido a las necesidades impuestas por el Estatuto Provincial,<sup>9</sup> y antes de un año y medio inauguró las obras.

Cabe recordar que el Estatuto Provincial dispuso la disolución de la Mancomunitat y los esfuerzos realizados en pro de la autonomía catalana.<sup>10</sup> El propio general Primo de Rivera, mar-

---

6. Acompañado por su esposa e hijo, estuvo en Barcelona entre el 27 de julio y el 4 de agosto para asistir a la maternidad de su hermana Inés; AROCENA ARMAS, N., «Joaquim Torres-García. Vida i obra. Biografía cronológica», en LLORENS, T. (coord.), *Torres-García a les seves cruïlles*, cat. exp., 15 de mayo - 11 de septiembre de 2011, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2011, pág. 193. No tuvo tiempo de visitar el salón Sant Jordi (carta de Torres a Pere Corominas desde París, 26 de diciembre de 1926); GARCÍA-SEDAS, P., *Joaquim Torres-García. Epistolari català, 1909-1936*. Barcelona: Curial - Abadia de Montserrat, 1997, pág. 108.

7. Véase el apartado «Relación de autores, obras y leyendas de la decoración primorriverista del salón Sant Jordi».

8. *Idem*.

9. Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona (AHDB), *Libro de actas*, vol. 491, Sesión ordinaria de la Comisión Provincial Permanente, 4 de diciembre de 1925.

10. Para lo referente a las bases de nuevo estado y el proceso de disolución de la Mancomunitat de Catalunya, véase ROIG I ROSICH, J.M., *La dictadura de Primo de Rivera a Catalunya: un assaig de repressió cultural*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1992, págs. 11-142.

qués de Estella, reconoció que después de haber creído que el regionalismo histórico iba a estrechar los lazos de la unidad nacional, vio que la Mancomunitat había arrancado el sentimiento de amor a España y favorecido un impulso regional que avanzaba sin freno hacia el separatismo,<sup>11</sup> es decir, hacia uno de los argumentos esgrimidos como causa del pronunciamiento militar de 1923.

### *Una nueva campaña periodística*

A principios de 1925 se empezaron a publicar en la prensa local una serie de rumores sobre la desaparición de las pinturas de Torres García. Seguramente alentados por Milà i Camps a fin de calibrar la reacción de la opinión pública, dieron paso a una nueva campaña, esta vez en defensa del pintor.<sup>12</sup>

En general, las intervenciones de los partidarios de Torres<sup>13</sup> —en su mayoría artistas, escritores y críticos con los que había entablado amistad a lo largo de los casi treinta años en los que residió en Cataluña—<sup>14</sup> coincidieron en subrayar el respeto que merecía la decoración del salón, un respeto que no reflejaba tanto la admiración por la modernidad clásica del pintor como por el proyecto noucentista liderado por Prat de la Riba, su principal valedor.

Ante la evidencia de que los hombres del régimen no iban a dar marcha atrás, la polémica se extinguió prácticamente un año después.<sup>15</sup> A partir de la inauguración de la nueva serie en la primavera de 1927, fueron los críticos y la prensa afines a la dictadura los que hicieron oír su voz, sin que se produjeran enfrentamientos entre los partidarios de una y otra decoración. Añadiremos que no hubo tantos comentarios elogiosos —algunos de ellos anónimos y financiados por la propia Diputación—<sup>16</sup> como se podía esperar de las necesidades propagandísticas de un régimen dictatorial.

---

11. «Información nacional. Madrid. Sobre el Estatuto Provincial. Confesiones del marqués de Estella. El presidente reconoce que en año y medio ha rectificado totalmente sus juicios», *La Vanguardia*, 22 de marzo de 1925, pág. 16.

12. La campaña se desarrolló inicialmente en las páginas de *La Veu de Catalunya* y *La Publicitat*, los dos únicos periódicos de gran audiencia escritos entonces en catalán. Sus principales instigadores fueron Josep F. Ràfols, Jaume Busquets, Rafael Benet y José Francés. El debate se abrió cronológicamente con los siguientes artículos: FRANCÉS, J., «El perfil de los días. Otra vez el “senyor Esteve”», *Nuevo Mundo*, 11 de diciembre de 1925, s/p.; BUSQUETS, J., «Les pintures d'en Torres-García», *La Publicitat*, 23 de diciembre de 1925, pág. 10; RÀFOLS, J.F., «Torres-García», *La Veu de Catalunya*, 30 de diciembre de 1925, pág. 3.

13. Aunque el artista —con cincuenta años cumplidos y residente en Villefranche-sur-Mer— tuvo conocimiento de la polémica, solo intervino públicamente para ofrecerse a completar la decoración del salón «*amb el mateix caràcter i procediment que les pintures ja fetes [...] puix que no voldria que la meua absència fos interpretada com un abandó de la meua obra, ja que l'hauria acabada si se m'hagués permès d'acabar-la*»; TORRES-GARCÍA, J., «Les pintures d'En Torres-García. Una lletra oberta», *La Publicitat*, 3 de enero de 1926, pág. 1.

14. Además de Ràfols, Busquets y Benet, se pronunciaron a favor del pintor en la prensa, entre otros, Sebastià Gasch, J.V. Foix, Antoni Fisas, Martí Casanovas y Feliu Elias.

15. Antes de que esto sucediera, el testigo crítico fue recogido por publicaciones barcelonesas como *L'Esquella de la Torratxa*, *El Borinot* y *Revista de Catalunya* o *El Dia* de Tarrasa. Aun así, la campaña fracasó, tal y como admitió el propio Ràfols en una carta dirigida a Torres García el 2 de junio de 1926: «*No estarà satisfet, com jo tampoc, de la ineficàcia que ha tingut la campanya que nosaltres i bon nombre d'amics nostres hem sostingut [...]. Això és agros, però creguim que en el moment present a Catalunya no hi ha raons que valguin, primer, per la desconeixença de l'art i de l'esperit de la raça de part d'aquells que manegen la cosa pública, i segon per la manca de delicadesa d'esperit i de germanor artística de nombrosos pintors*»; GARCÍA-SEDAS, P., *Joaquim Torres-García...*, pág. 102.

16. Por ejemplo, el artículo profusamente ilustrado «La Diputación de Barcelona. La nueva y admirable decoración del salón de San Jorge», aparecido el 18 de junio de 1927 en la revista madrileña *La Esfera*, 702, s/p. En vistas del acuerdo adoptado en la sesión de 26 de abril de 1927 relativo a dar la mayor publicidad a la decoración del salón Sant Jordi, la Comisión Provincial de la Diputación de Barcelona concedió a Prensa Gráfica de Madrid, editora de *La Esfera*, una subvención de ocho mil pesetas por publicar un artículo de catorce páginas que, sin duda, es el que acabamos de citar, pese a que cuenta con trece; AHDB, *Libro de actas*, vol. 494, Sesión de la Comisión Provincial Permanente, 3 de mayo de 1927, fols. 240v-241r.

Milà i Camps —que había sido el director de la Comisión Liquidadora de la Mancomunitat y pudo costear la decoración del salón gracias al presupuesto extra proporcionado por la institución extinta—<sup>17</sup> se atribuyó la autoría del programa decorativo primorriverista, reconociendo únicamente la ayuda prestada por el arquitecto provincial Joan Rubió.<sup>18</sup> No obstante, la selección de autores, temas, contenido, composición e iconografía de las cerca de cincuenta pinturas que integran la serie o la determinación del orden de las escenas, son aspectos lo bastante complejos para pensar que Milà —que, a la manera de un gran comitente, dispuso su escudo heráldico en el techo de la cabecera— contó con asesores aún desconocidos.

Según sus palabras, los muros del salón se refieren a «la colaboración estrecha [...] a través de la historia [...] de Cataluña con los demás pueblos españoles»,<sup>19</sup> es decir, a la contribución catalana a la unidad de España plasmada mediante «motivos [...] de entre los de más vulgarizado conocimiento y los de más tradición local»<sup>20</sup> de los siglos XIII al XX.

Es sabido que la época de esplendor de la pintura de historia española, la segunda mitad del siglo XIX, proporcionó un amplio repertorio de asuntos que suelen ser expresión del nacionalismo que la historiografía fue gestando desde principios de dicha centuria. De hecho, la obra que supone la culminación de este esfuerzo, la *Historia general de España* de Modesto Lafuente (1850-1867), fue la principal mina de aquellas grandes composiciones que pretendían evocar fielmente episodios trascendentes del pasado para explicar el presente. Que la pintura de historia contara con una presencia discreta en la tradición pictórica catalana o mostrara signos de agotamiento a finales del siglo XIX<sup>21</sup> no fue un obstáculo para Milà i Camps. Lo que se valoró no fue el arraigo o la actualidad del género, sino su capacidad para comunicar un pensamiento político, el de la dictadura primorriverista, en este caso.

17. AHDB, *Libro de actas*, vol. 491, Sesión ordinaria de la Comisión Provincial Permanente, 16 de enero de 1926, fol. 124r. Se concedió un total de trescientas cuarenta mil pesetas a repartir entre los autores de las pinturas alegóricas y de historia; AHDB, *Libro de actas*, vol. 491, Sesión ordinaria de la Comisión Provincial Permanente, 27 de marzo de 1926, fols. 314r-315v; AHDB, Relación mecanografiada de artistas, B-876, s/fol.; AHDB, *Contratos*, B-876, s/fol. Los retratos se pagaron a mil quinientas o dos mil pesetas; AHDB, *Libro de actas*, vol. 494, Sesión ordinaria de la Comisión Provincial Permanente, 3 de mayo de 1927, fols. 248v-249v; AHDB, *Libro de actas*, vol. 495, Sesión ordinaria de la Comisión Provincial Permanente, 9 de agosto de 1927, fols. 165v-166r. Por lo que respecta a los honorarios de los pintores del salón, Fred Pujulà escribió: «La dictadura pagó espléndidamente el trabajo, y si no pagó con ello la villanía artística, demostró tener un mejor concepto de los artistas que los Prat, los Puig y compañía, que iban a cubrirse de gloria (así creían ellos) por doscientas cincuenta pesetas mensuales echadas en el bolsillo de un artista que solo vivía por su obra»; PUJULÀ, F., «El calvario de un artista. Torres-García, II», *El Diluvio*, 14 de mayo de 1930, pág. 4. Efectivamente, entre el 30 de abril de 1912 y el 24 de diciembre de 1918, Torres fue retribuido con doscientas cincuenta pesetas mensuales; AHDB, Q-674, exp. 2. Nóminas, s/fol.

18. BOHIGAS TARRAGÓ, P., *El Palacio de la Excma. Diputación Provincial de Barcelona*. Barcelona: Diputación de Barcelona, 1929, pág. 46, texto reproducido como anónimo en *El Palacio de la Diputación Provincial de Barcelona*. Barcelona: Librería Francisco Puig, 1929; «La Diputación de Barcelona. La nueva y admirable decoración...», s/p.

19. MILÀ I CAMPS, J.M., *La Publicidad*, 12 de enero de 1926, pág. 7.

20. AHDB, *Libro de actas*, vol. 491, Sesión ordinaria de la Comisión Provincial Permanente, 16 de enero de 1926, fol. 124r.

21. Para el tema de la pintura de historia española del siglo XIX, véanse los trabajos de REYERO, C., *Imagen histórica de España, 1850-1900*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987; *idem*, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1989; Díez, J.L. (dir.), *La pintura de historia del siglo XIX en España*, cat. exp., octubre de 1992 – enero de 1993, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid. Madrid: Museo del Prado – Consorcio Madrid'92, 1992; CALVO SERRALLER, F., *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus, 2005; PÉREZ VEJO, T., *Pintura de historia e identidad nacional en España*, tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III, Universidad Complutense de Madrid, 2001, disponible en <http://eprints.ucm.es/2451/1/AH0029901.pdf> [fecha de consulta: 26 de marzo de 2016]. En cuanto a la pintura de historia en Cataluña, véase FONTBONA, F., «La història de Catalunya en l'art romàntic», en FONTBONA, F.; JORBA, M. (eds.), *El Romanticisme a Catalunya, 1820-1874*. Barcelona: Generalitat de Catalunya – Pòrtic, 1999, págs. 21-25; BARRAL I ALTET, X., «Aspectes de la pintura d'història del segle XIX a Catalunya», *Revista de Catalunya*, 95, abril de 1995, págs. 91-106; FONTBONA, F., «La pintura d'història a Catalunya», en FAXEDAS, M.L. (coord.), *El gran dia de Girona: anatomia d'un quadre*, cat. exp., 23 de octubre de 2010 – 29 de mayo de 2011, Museu d'Art de Girona. Girona-Barcelona: Museu d'Art de Girona – Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, págs. 78-95.

Hay que recordar que a finales de 1925 se efectuó el paso del Directorio militar a otro civil que necesitaba una doctrina oficial.<sup>22</sup> Los ideólogos del régimen hallaron en la historia de España unas esencias, unos valores constantes que forjaron los principios de la dictadura de Primo de Rivera. Estos valores eran religión, patria y monarquía. La religión que bendice la patria y la monarquía; la patria incuestionable que se sitúa por encima de la voluntad individual y colectiva; la monarquía garante de la unidad de la patria, y base legal de la dictadura, por lo que respecta al rey Alfonso XIII.

Las pinturas del salón Sant Jordi se pueden interpretar como ilustraciones de esta trilogía que, superando el lema de la Revolución francesa,<sup>23</sup> enlazaba con el ideario nacionalista español del siglo XIX y pasó al credo de la dictadura del general Franco. Corroboran este extremo las leyendas que exhibían en origen algunas escenas del salón,<sup>24</sup> tal vez porque ya no eran de tan «vulgarizado conocimiento» como supuso Milà, o bien porque necesitaban un refuerzo para ser leídas conforme a los nuevos parámetros ideológicos. Quizá la más relevante sea la que figuraba en la base de la cúpula —«Por Dios y por España, un alma sola, un solo corazón»—, tanto por el lugar que ocupaba y la inmediatez del mensaje,<sup>25</sup> como por ser la única de autor conocido: Milà i Camps.<sup>26</sup>

## ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE

Entre los vínculos que las pinturas podían establecer con la realidad del momento, pocos son tan claros como la relación entre la lucha contra los musulmanes y el fin de la guerra de Marruecos, en julio de 1926, que muestran las escenas de la *Batalla de las Navas de Tolosa*, la *Ba-*

---

22. El partido único del régimen, la Unión Patriótica, fundada en 1923, dio el contenido programático del ideario primorriverista. Sus inspiradores principales fueron José Pemartín y José María Pemán, autores de sendos libros apologeticos: PEMARTÍN, J., *Los valores históricos de la dictadura española*. Madrid: Arte y Ciencia, 1928; y PEMÁN, J.M., *El hecho y la idea de la Unión Patriótica*. Madrid: Imprenta Artística Sáez, 1929, donde citan historiadores y pensadores como Modesto Lafuente, Jaime Balmes, Joaquín Costa, Marcelino Menéndez y Pelayo, Juan Vázquez de Mella, Ángel Ganivet, Ramiro de Maeztu o José Ortega y Gasset. La influencia del fascismo italiano en la dictadura de Primo de Rivera ha sido tema de controversia. Destacan dos notables contribuciones, opuestas en este aspecto: GARCÍA QUEIPO DE LLANO, G., «Los ideólogos de la Unión Patriótica», en *Estudios históricos: homenajes a los profesores José M<sup>a</sup> Jover Zamora y Vicente Palacio Atard*, 2 vols. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Contemporánea, 1990, vol. I, págs. 227-230, que interpretó que los discursos de Pemán y Pemartín eran los propios de una derecha tradicional alejada del fascismo; y QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, A., «La idea de España en los ideólogos de la dictadura de Primo de Rivera. El discurso católico-fascista de José Pemartín», *Revista de Estudios Políticos*, 108, abril-junio de 2000, págs. 220-224. Volviendo a la ideología de la Unión Patriótica, entre los deberes religiosos, sociales, políticos y patrióticos que tenían que cumplir sus miembros, figuraba la santidad de la familia, la defensa de la monarquía, el acatamiento de la autoridad y de la disciplina, la prestación personal para el mantenimiento del orden, el conocimiento y difusión de las glorias y el valor histórico de España o la defensa de la unidad nacional; ÁLVAREZ REY, L., *Bajo el fuero militar. La dictadura de Primo de Rivera en sus documentos, 1923-1930*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2006, documento 44, «Cartilla de la Unión Patriótica, 1 de abril de 1928».

23. PEMÁN, J.M., *El hecho y la idea...*, pág. 119.

24. Tales leyendas se encuentran hoy cubiertas por una capa de pintura; RUBIO Y CAMBRONERO, I., *El palacio de la Diputación Provincial de Barcelona*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1972 [1952], págs. 101-103 y 107, ofrece una transcripción de las mismas que reproducimos en el apartado «Relación de autores, obras y leyendas de la decoración del salón Sant Jordi» (1925-1927).

25. La falta de referencia a la monarquía hay que entenderla en función de la escena que ilustra, *La espiritualidad catalana en relación con Dios y la Patria*, donde aparecen santos catalanes identificados por inscripciones. El lema remite a Hechos de los Apóstoles 4, 32: «La multitud de los creyentes no tenía sino un solo corazón y una sola alma. Nadie llamaba suyos a sus bienes, sino que todo lo tenían en común».

26. «La Diputación recupera sus centros culturales. Una leyenda profética en el techo del salón de San Jorge», *La Vanguardia*, 19 de febrero de 1939, pág. 3.



1. Josep Maria Xiró  
*Batalla de Lepanto*, 1927,  
 óleo sobre tela.  
 Salón Sant Jordi,  
 Palau de la Generalitat,  
 Barcelona.

*talla de Lepanto* (ilustración 1) y la *Primera misa después del desembarco de la hueste del rey Jaime I el Conquistador en Mallorca*. O bien la asociación entre el *Recibimiento de Cristóbal Colón por los Reyes Católicos* en la plaza del Rey de Barcelona (ilustración 2) y la política hispanoamericana del Directorio, rubricada con la proeza del hidroavión español Plus Ultra.<sup>27</sup>

27. Considerado el primer vuelo que cruzó el Atlántico Sur con un solo avión, despegó de Palos de la Frontera el 22 de enero de 1926 y aterrizó en Buenos Aires el 10 de febrero. A propósito de la política exterior de la dictadura de Primo de Rivera, PEMÁN, J.M., *El hecho y la idea...*, pág. 254, apunta: «El sueño de una Cataluña mediterránea es la regresión a un tipo de vida viejo e insuficiente, que sólo pudo bastar en una época de lentas comunicaciones. Basta que la política central haga activamente una intensa política internacional, hispanoamericana, trasatlántica, para que en seguida, automáticamente, Barcelona se olvide un poco de ese sueño arcaico y azul del *Mare nostrum*, y sienta la necesidad de solidarizarse con España, para solidarizarse con el mundo. ¿Es posible, por ejemplo, que la Venecia de Mussolini sienta la pequeña y arcaica aspiración de ser otra vez la república señora del Adriático, cuando el *duce* todos los días presenta, con vistoso aparato, ante sus ojos, amplios objetivos romanos y nacionales, llenos de un clásico prestigio imperial?».

2. Francesc Galofre Oller y Francesc Galofre Surís *Recibimiento de Cristóbal Colón por los Reyes Católicos*, 1927, óleo sobre tela. Salón Sant Jordi, Palau de la Generalitat, Barcelona.



Los conceptos de religión, patria y monarquía del pensamiento primorriverista se exaltan sin cesar. En el techo aparecen dos de sus inspiradores, el catalán *Jaume Balmes* (ilustración 3) y el santanderino formado en la Universidad de Barcelona, *Marcelino Menéndez Pelayo*. Entre las imágenes de un pasado espejo del presente se encuentra la *Virgen de Montserrat rodeada de los santos y reyes que han visitado su santuario* (ilustración 4),<sup>28</sup> donde figuran, entre otros,

28. Es la única pintura de la serie que consta documentalmente que fue retirada del salón. En 1930, durante el gobierno del general Dámaso Berenguer, la Diputación de Barcelona encargó un informe sobre el ciclo primorriverista al Institut d'Estudis Catalans, el Foment de les Arts Decoratives y a los Amics de l'Art Vell. Estas entidades delegaron, respectivamente, en las personas de Francesc Martorell, Santiago Marco y Feliu Elias, los cuales, muy críticos con la decoración, aconsejaron trasladar las pinturas al museo: «*La decoració del saló va ésser encarregada a artistes diversos, molts dels quals segurament han hagut de treballar amb poc temps i potser sense conèixer quines pintures haurien d'anar al costat de la seva pròpia. Això ha donat com a resultat fatal una desharmonia absoluta de conjunt a la qual s'ha d'afegir una quantitat d'errors i impropietats de caràcter arqueològic i històric, defectes tots ells avui impossibles de salvar, ni tan sols d'aminorar. Cal afegir que la decoració d'arcs i voltes, acaba de donar a l'incongruent conjunt un aspecte aclaparador. No té això, al nostre entendre, adob possi-*



los retratos de *María Cristina* y *Alfonso XIII*, y la aparición de la Virgen remite a su condición de patrona del Somatén, institución catalana de protección social que Primo de Rivera extendió a toda España y de la que Milà i Camps fue director.<sup>29</sup>

La representación del *Monasterio de Poblet* parece reflejar un interés personal de Milà, autor del prólogo de la versión castellana de la historia de Poblet escrita por Domènech i Montaner,<sup>30</sup> en el que ensalzó la visita real rendida en octubre de 1926.

De las *Cortes de Monzón* diremos que la representación anacrónica del ábside de Sant Climent de Taüll en lo alto de la composición se podría llegar a considerar la apropiación de un esfuerzo anterior, puesto que si bien el acuerdo fundamental de arrancar e instalar las pinturas románicas del Pirineo en el museo de la Ciutadella data de 1919 y se inscribe, por lo tanto, dentro de la política cultural de la Mancomunitat, la inauguración oficial de las salas tuvo lugar en 1924, ya en época de la dictadura.<sup>31</sup>

En cuanto a las escenas alegóricas de la *Glorificación de la Inteligencia* y la *Glorificación de la Voluntad* (ilustración 5) que decoran las bóvedas laterales, responden a conceptos deudores de la obra *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer.<sup>32</sup> El pensamiento del «dulcemente pesimista filósofo de Danzig»<sup>33</sup> fue utilizado por los ideólogos de la dictadura a fin de

3. En el sentido de las agujas del reloj: Fèlix Mestres, *Retrato de Jaume Balmes*; Modest Teixidor, *Retrato de Manuel Milà i Fontanals*; Lluís Muntané, *Retrato de Josep Torras i Bages*; Lluís Muntané, *Retrato de Ramon Llull*, 1927, óleos sobre tela. Decoración del techo (detalle), Salón Sant Jordi, Palau de la Generalitat, Barcelona.

ble: hi cap, només, arrencar les pintures i cedir-les al Museu d'Art Modern per evitar-ne la innecessària destrucció», «L'obra "artística" de la Diputació de la dictadura», *La Veu de Catalunya*, 5 de diciembre de 1930, pág. 1. El asunto se reanuda durante la Segunda República. En 1932, el Consell de la Generalitat aprobó la entrega de la *Virgen de Montserrat* a la Junta de Museus (AHDB, *Obres al Palau de la Diputació*, B- 878, carpeta 5 bis, recibo del director general de Museus d'Art, Joaquim Folch i Torres, 13 de abril de 1932, s/p.). Otro ejemplar del documento se conserva en el Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), *Junta de Museus de Catalunya. Dipòsits. Anys 1931-1934*, ANCI-715-T-2539, pág. 41. El lienzo se volvió a colocar en la cabecera del salón Sant Jordi en 1939 (ANGULO, E. DE, «Al cerrar la edición. ABC en Barcelona. Barcelona, a las siete semanas de su liberación», *ABC*, 16 de marzo de 1939, pág. 20).

29. «No figura al pie de este cuadro ninguna leyenda [pero] una observación atenta, a poco conocimiento histórico que sea propio del visitante, le revela, clarísimamente, quiénes han sido esos santos y esos reyes que han ascendido al Monasterio de Montserrat, a rezar ante la Patrona de Cataluña, ante la Reina de los Cielos, que es Patrona de los Somatenes de Cataluña y de todo el Somatén español», «El palacio de la Diputación Provincial de Barcelona», *Hoja Oficial de la Provincia de Barcelona*, 25 de abril de 1927, pág. 11.

30. DOMÈNECH I MONTANER, L., *Historia y arquitectura del monasterio de Poblet*. Barcelona: Montaner y Simon, 1927 (1925, edición en catalán).

31. MARCH, E., *Els Museus d'Art i Arqueologia de Barcelona durant la dictadura de Primo de Rivera, 1923-1930*. Barcelona: Abadía de Montserrat, 2011, págs. 38-42 y 69.

32. SCHOPENHAUER, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: Brockhaus, 1819.

33. PEMARTÍN, J., *Los valores históricos...*, pág. 589. El mismo autor prosigue: «La Dictadura utilizó la voluntad colectiva española, pero contrariando sus defectos, poniendo remedio a sus males anteriores. A la intermitencia, al decaimiento momentáneo,



4. Josep Mongrell  
*Virgen de Montserrat rodeada de los santos y reyes que han visitado su santuario*, 1927, óleo sobre tela. Salón Sant Jordi, Palau de la Generalitat, Barcelona.

defender el futuro del régimen, unido a esencias nacionales como la voluntad y la inteligencia colectivas de España. Pero en lo que nos concierne, creemos que se adornó de un simbolismo religioso impropio del pensador alemán para insistir en conceptos como el engaño de la razón (*Glorificación de la Inteligencia*) y la necesidad del orden establecido (*Glorificación de la Voluntad*).

#### *Veintiséis pintores*

Frente al trabajo individual de Torres García, Milà i Camps —quien en más de una ocasión dijo que el salón debía mostrar la diversidad de la pintura barcelonesa del momento— optó por dirigir una gran empresa colectiva, la única solución para la recuperación de la patria en sentido unitario, según el Directorio.

La mayoría de los pintores del salón Sant Jordi —en general, poco reconocidos hoy— se formaron en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, donde adquirieron conocimientos técnicos para el ejercicio de la profesión y la enseñanza, actividad desempeñada por un número considerable de artífices. Arcadi Mas i Fondevila, Laureà Barrau y Mateu Balasch aún fueron pensionados a Roma.<sup>34</sup> Carmel Davalillo y Josep Vinyals visitaron los palacios Vaticanos para tomar apuntes de motivos ornamentales.<sup>35</sup> Dionís Baixeras, Lluís Muntané y Josep Maria Vidal-Quadras efectuaron el clásico viaje a Italia.

---

remedió con la fuerza tensa, continua, impulsadora, de una voluntad superior, tendida —como un arco que empuñara Briareo, el de las cien manos— por las cien manos consecutivas y angustiadas de los problemas urgentes españoles, sin que la tensión continuada y extrema haya podido vencer su recia y vieja contextura. Y por eso España, cual otra Penélope [...], ha reconocido a su salvador, al hombre del Destino, al nuevo Ulises, en el que ha sabido tender como un arco su voluntad con energía irresistible, dirigiendo su flecha vencedora con impulso lleno de todas las esperanzas hacia los lejanos límites del porvenir», págs. 602-603.

34. En 1875 y con la obra *Vestir al desnudo* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona), Mas i Fondevila ganó la primera beca otorgada por el ayuntamiento de la ciudad en honor de Marià Fortuny, fallecido el año anterior en Roma en el ápice de su fama.

35. Se resuelve librar mil seiscientos cincuenta pesetas para los gastos del viaje; AHDB, *Libro de actas*, Sesión de la Comisión Provincial Permanente, 10 de agosto de 1926, B-876, s/fol.



Sin embargo, la atracción por los museos, exposiciones y Salones de París,<sup>36</sup> y el ambiente cosmopolita que se vivía en la ciudad desde los inicios de la Tercera República, debieron de hacer que buena parte de estos artistas se desplazaran a la nueva capital del arte.<sup>37</sup> Ahora bien, si las estancias realizadas les proporcionaron experiencias de modernidad, estas no prevalecieron en sus orientaciones posteriores. Quizá porque, tal como pudo constatar Carles Pellicer, «*mentre els seguidors de l'escola realista podien viure a cos de rei, els impressionistes de més talent [...] es morien de fam*».<sup>38</sup>

5. Fèlix Mestres  
*Glorificación  
de la Voluntad*,  
1927, óleo sobre  
tela. Salón Sant  
Jordi, Palau  
de la Generalitat,  
Barcelona.

Por lo común, los autores del salón Sant Jordi se dieron a conocer en exposiciones celebradas en el paso del siglo XIX al XX, y, de hecho, el principal rasgo que les une es su fidelidad a la tradición académica ochocentista. El grueso de sus producciones lo constituyen vistas rurales y marineras, escenas anecdóticas y de la vida cotidiana, interiores de iglesias y de residencias lujosas, episodios de inspiración andaluza y castellana, manolas, retratos o pintura religiosa y decorativa, géneros con los que complacieron el gusto convencional de una burguesía no solo local sino internacional, en especial de las repúblicas del Plata.

La entrega al cultivo de la pintura de historia no debió de ser, pues, un factor determinante en la elección de los artistas del salón Sant Jordi. Por más que la decoración del paraninfo de la Universitat de Barcelona, ejecutada por Baixeras en los comienzos de su carrera, se erija en un referente del género (1883-1885, *in situ*) y que los lienzos históricos de los jóvenes Barrau (*Capi-*

36. Modest Teixidor, Baixeras, Barrau, Carles Pellicer, Carlos Vázquez y Josep Maria Xiró participaron en diversas ediciones de esta cita oficial que a finales del siglo XIX constituía el acontecimiento europeo más concurrido; véase FLAQUER I REVAUD, S.; PAGÈS I GILIBETS, M.T., *Inventari d'artistes catalans que participen als salons de París fins l'any 1914*. Barcelona: Diputació de Barcelona - Biblioteca de Catalunya, 1986.

37. Por lo que sabemos, quienes estudiaron allí lo hicieron con pintores académicos. Teixidor amplió su formación con Carolus-Duran y Jules Bastien-Lepage; Barrau, con Jean-Léon Gérôme; Pellicer, con William Bouguereau; Antoni Utrillo, con Gustave Courtois; Vázquez, con Léon Bonnat; Balasch, con Enric Serra, y Martí Garcés, con René Prinet.

38. ABELLÓ, J., *L'hora del te*. Barcelona: Joan Abelló Prat, 1961, pág. 54.

*tulaci3n de Gerona*, 1886-1888, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona) y Mongrell (*Batalla de Las Navas de Tolosa*, 1890, colecci3n particular) alcanzaran cierta resonancia, solamente Galofre Oller y Juli Borrell se dedicaron a la especialidad de manera continuada, aunque no exclusiva. Consta que Mongrell mantuvo amistad con el presidente de la Diputaci3n,<sup>39</sup> y se sabe de la relaci3n de Teixidor con Milà.<sup>40</sup> Conocemos la afinidad de Dionís Baixeras para con los ideales primorrveristas.<sup>41</sup> Por su parte, Baixeras, Cabanyes, Galofre Oller, Martí Garcés, Julio Moisés, Mongrell, Vázquez, Vidal-Quadras y Xiró fueron socios de la Societat Artística i Literària de Catalunya, agrupaci3n de alma conservadora en cuyo seno pudieron estrechar lazos con personalidades del momento.<sup>42</sup> Al mismo tiempo, se debieron de atender las recomendaciones de ciertos maestros. Nos referimos a Fèlix Mestres, profesor de la Escuela de Bellas Artes, quien al parecer intercedió en favor de su alumno Josep Maria Vidal-Quadras, autor del *Matrimonio de los Reyes Cat3licos*.<sup>43</sup>

Por ahora solo hemos citado algunos de los pintores que aceptaron colaborar en el proyecto de Milà i Camps. Pero pese al personalismo con que dirigi3 los trabajos, en 1926 tuvo que encajar la negativa de Joan Llimona,<sup>44</sup> gloria del Modernismo; de Lluís Masriera<sup>45</sup> y Ricard Canals,<sup>46</sup> destacados posmodernistas; del academizante Fèlix Mestres<sup>47</sup> —que acab3 aceptando la comisi3n—,<sup>48</sup> y de Joaquim Sunyer, el pintor mäs ortodoxo del Noucentisme.<sup>49</sup> No hay que insistir en que las corrientes artísticas que acabamos de mencionar no eran entonces ninguna novedad, pero son significativas del tipo de diversidad que Milà tenía previsto ofrecer.

39. PÉREZ ROJAS, F.J., «José Mongrell. Claroscuro y luminismo en la pintura valenciana fin de siglo, 1870-1937», en PÉREZ ROJAS, F.J. (coord.), *José Mongrell, 1870-1937*, cat. exp., diciembre de 2001 - marzo de 2002, Museo de Bellas Artes, Valencia. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, págs. 167-169 y 173.

40. Se conserva una carta del presidente de la Diputaci3n en la que este da la enhorabuena al pintor por la realizaci3n de un retrato de Alfonso XIII y se excusa por no haber podido ir a su casa para ver un retrato del gobernador civil, el general Milans del Bosch; en ANC, *Fons llinatge Milà, comtes del Montseny*, 697, UC 45, caja 37. La carta, fechada el 5 de mayo de 1926, responde a una invitaci3n de Teixidor cursada el 26 de abril del mismo año. Según inform3 *La Vanguardia*, 13 de diciembre de 1927, pág. 12, Milans del Bosch presidi3 el entierro del artista.

41. Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (ARACBASJ), *Experiencias y recuerdos autobiogràficos de un pintor octogenario, 1942*, copia mecanografiada del manuscrito de Dionís Baixeras, 1942, cap. XLI, s/p.

42. El pintor Enric Galwey se refiri3 a esta sociedad, fundada por Modest Urgell en 1901 como sigue: «*En fundar-se el Círcol de Sant Lluc, i les revifalles del Círcol Artístic atraient molts de socis, va determinar a don Modest de crear una societat artística, però amb molts pocs pintors i amb homes d'altres activitats com advocats, i sobretot financers perquè compressin quadres, escriptors castellans, i militars, però aquests havien d'ésser de coronels per amunt, és a dir, generals [...]. A mi em van treure per indesitjable [...] no em podia barrejar amb gent tan alta... Però en tinc molt bons records*»; GALWEY, E., *El que he vist a Can Parés en els darrers quaranta anys. Memòries d'Enric Galwey*. Barcelona: Sala Parés, 1934, págs. 70-71.

43. Lo afirma su hijo José Antonio en VIDAL-QUADRAS, J.A., «Biografía de José María Vidal-Quadras», en COLL, I.; VIDAL-QUADRAS, J.A., *José María Vidal-Quadras, poeta del contrallum*. Barcelona: Bustamante, 2007, n. 7, pág. 12.

44. AHDB, *Libro de actas*, vol. 491, Sesi3n ordinaria de la Comisi3n Provincial Permanente, 25 de enero de 1926, fols. 140v-141v.

45. *Ibidem*.

46. *Ibidem*, 16 de enero de 1926, fol. 125v.

47. *Ibidem*, 25 de enero de 1926, fols. 140v-141v. En el documento se indica que las vagas excusas alegadas por Llimona, Mestres y Masriera no permitían coleccionar las causas verdaderas de la declinaci3n del encargo. También se recoge que algunos diputados notaron que «la pasi3n política de algunos extremistas» podía haber influido en que se atribuyera cierta dimensi3n política a la iniciativa de la Corporaci3n, desvirtuando así la «finalidad puramente artística» asignada desde el principio a la decoraci3n, «obra comùn de los pintores de nuestro tiempo, sin distinci3n de bandos, de tendencias, ni de partidos». La continuaci3n del proyecto se supedit3 a una nueva respuesta de los tres artistas. En la sesi3n de 6 de febrero, Milà i Camps inform3 que solo había recibido contestaci3n —de naturaleza artística— de Masriera, pero contaba con la adhesi3n incondicional de los diez artistas a quienes ya había confiado las pinturas. Sin lugar para las suspicacias políticas, el proyecto debía seguir adelante. El presidente de la Diputaci3n decía respetar la decisi3n de Masriera, aunque quedaba «a reserva de resolver lo que proceda respecto de los plafones que se había pensado confiar a quienes no acepten intervenir en la obra»; AHDB, *Libro de actas*, vol. 491, Sesi3n ordinaria de la Comisi3n Provincial Permanente, 6 de febrero de 1926, fol. 185v.

48. *Ibidem*, 25 de enero de 1926, fols. 140v-141v.

49. En abril de 1926, Sunyer expresa su pesar por no poder corresponder al honor de firmar el contrato —ofrecido el día anterior— para la realizaci3n de una pintura del salón. Aduce que a sus reparos de orden artístico se suman otros de tipo económico, ya que los gastos del lienzo, el enorme bastidor y el andamiaje transportable, así como el coste de colores, trajes y modelos, arrojarían una cantidad próxima a la mitad del precio total de la obra; AHDB, carta de Sunyer sin destinatario desde Sitges, 20 de abril de 1926, B-876, s/ fol. Diez días después, Milà i Camps responde al artista con amabilidad exquisita, comprendiendo que «hallándose V. en pleno auge de su trabajo profesional, tan favorablemente acogido y celebrado, no le resultara práctico aceptar nuestra propuesta»; AHDB, Carta de Milà i Camps a Sunyer, sin lugar, 30 de abril de 1926, B-876, s/ fol.

## *Una gran obra*

El 23 de abril —día de sant Jordi, patrón de Cataluña— de 1927, durante su discurso inaugural, Milà i Camps felicitó a los autores del salón<sup>50</sup> y expresó su satisfacción por la unidad decorativa lograda, un éxito —afirmó— que estaba calculado de antemano y era símbolo de la práctica del Directorio en la renovación de España.<sup>51</sup>

Creemos que el gran número de pintores seleccionados respondió, por una parte, al deseo de ofrecer un amplio abanico de firmas tradicionales que devolvieran la ilusión de un pasado artístico que debía guiar el presente. Por otra, a la voluntad de presentar con la mayor rapidez posible un ciclo decorativo que puede considerarse una aportación de primer orden al pensamiento de la dictadura de Primo de Rivera, así como la principal manifestación del arte oficial del régimen en Cataluña.

## RELACIÓN DE AUTORES, OBRAS Y LEYENDAS DE LA DECORACIÓN DEL SALÓN SANT JORDI (1925-1927)<sup>52</sup>

Dionís Baixeras Verdaguer (Barcelona, 1862-1943)

*La espiritualidad catalana en relación con Dios y la Patria*  
*Las cuatro virtudes cardinales*

«Por Dios y por España, un alma sola, un solo corazón.»

Mateu Balasch Mateu (Barcelona, 1870 o 1872-1936 o 1938)

*Retrato de Joan Prim*

Laureà Barrau Bunyol (Barcelona, 1863 - Ibiza, 1957)

*Batalla de Las Navas de Tolosa*

«Unidos por primera vez en ideal común de independencia, los reyes de Aragón, de Castilla y de Navarra, cobraron señaladísima victoria contra los moros invasores, en 16 de julio de 1912, en las Navas de Tolosa.

Dalmau de Creixell, noble prócer catalán que con su valor y su astucia contribuyó por mucho al éxito alcanzado, murió en la batalla al frente de las tropas.»

Juli Borrell Pla (Barcelona, 1877-1957)

*Batalla del Bruc*

«En los días 8 y 9 de junio de 1808, en las hondonadas del Bruch, al pie de la montaña de Montserrat, los Somatenes de Manresa, Igualada y San Pedor, y con ellos el pueblo en masa, opusieron tenaz resistencia al paso de las tropas de Napoleón, haciéndolas retroceder. Fue aquél el primer éxito

---

50. En esa fecha aún faltaba colocar la leyenda de las *Cortes de Monzón*; «El palacio de la Diputación Provincial...», pág. 11. El lienzo de Mas i Fondevila y los plafones de Mestres estaban incompletos, y la composición de Baixeras todavía no decoraba la cúpula; «Las obras de restauración del palacio de la Diputación. El salón de San Jorge», *Barcelona Atracción*, 197, noviembre de 1927, pág. 337.

51. *El Noticiero Universal*, 23 de abril de 1927, pág. 9.

52. Véase n. 24.

obtenido por el espíritu nacional que había brillado ya en la jornada del 2 de Mayo, en Madrid, contra el ejército invasor y a él siguieron los mil hechos gloriosos con que los valerosos hijos de España escribieron la epopeya de su independencia.»

Ramon Borrell Pla (Barcelona, 1876-1963)

*Retrato de Galcerà Marquet*

*Retrato de Roger de Llúria*

*Retratos de Francesc Oliver de Boteller, Lluís de Tamarit y Jaume Riu*

Alexandre de Cabanyes Marquès (Barcelona, 1877 – Vilanova i la Geltrú, 1972)

*Primera misa después del desembarco de la hueste del rey Jaime I en Mallorca*

«El 12 de septiembre de 1229, realizado ya el desembarco por el rey Don Jaime I, en la bahía de Santa Ponsa, reuniéronse en el Pabellón Real los magnates todos al apuntar el alba para oír la misa celebrada por el obispo de Barcelona a impetrar auxilio divino.

Aquel mismo día, y tras desigual combate en el que murieron los dos hermanos Moncada, se afianzó la conquista con el primer triunfo sobre el ejército moro. En recuerdo de tan señalada victoria prometió el rey erigir la Catedral de Palma en honor de Nuestra Señora la Virgen María.»

Carmel Davalillo Artigas (Barcelona, 1903-1980)

*Retrato de Miguel Servet*

Motivos ornamentales del techo

Julio Moisés Fernández de Villasante, conocido como Julio Moisés

(Tortosa, 1888 – Suances, 1968)

*Retrato de Josep Finestres*

*Retrato de Lluís Vives*

Francesc Galofre Oller (Valls, 1864 – Barcelona, 1942)

y Francesc Galofre Surís<sup>53</sup> (Barcelona, 1900 – Les Borges del Camp, 1956)

*Recibimiento de Cristóbal Colón por los Reyes Católicos*

«El día 3 de marzo de 1493, hallándose en la ciudad de Barcelona los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel, llegó a ella procedente de Sevilla y Palos el navegante Cristóbal Colón después de haber descubierto, en arriesgada travesía, las tierras del Nuevo Mundo.

La Corte le acogió con grandes demostraciones de júbilo y los monarcas, haciéndole objeto de inusitadas preferencias, ordenaron poner en público su estrado y solio real para recibirle, escuchando el pintoresco relato que Colón les hiciera de su viaje.»

Antoni Gelabert Alart (? – Barcelona, 1930)

*Retrato de Vergós*

*Retrato de Jaume Ferrer de Blanes*

Josep Maria de Martí Garcés de Marcilla, conocido como Martí Garcés

(Lérida, 1880 – Barcelona, 1932)

*La Cultura y la Religión sosteniendo el escudo de Poblet*

*Monasterio de Poblet*

---

53. Hijo de Galofre Oller, dispuso su firma en la parte inferior derecha de la composición. No obstante, su nombre no aparece en el contrato de realización de la obra; AHDB, B-876, contrato de 31 de marzo de 1926, s/ fol.

«El Real Monasterio de Poblet, fundado por Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona y príncipe de Aragón, a 18 de junio de 1149, y servido por monjes del Císter, fue durante la Edad Media, el centro cultural de mayor esplendor en nuestro país y gozó de enorme influencia política y social. Convertido en Panteón Real, custodió por espacio de varios siglos los sepulcros de reyes, príncipes y magnates de la Corona de Aragón, que con sus legados y donativos, convirtieron aquel cenobio en un grandioso monumento de inestimable valor. En 1835, abandonado el monasterio por los monjes ante los disturbios político-religiosos que perturbaban entonces a nuestra Nación, las turbas incendiaron y saquearon el edificio. Después de casi un siglo de general abandono, sus principales elementos, aún en pie, demuestran hoy todavía la suprema elegancia y grandiosidad de aquella hermosa fábrica y despiertan en todo recto espíritu ansias de renovación.»

Arcadi Mas i Fondevila (Barcelona, 1852 – Sitges, 1934)

*Reunión del capítulo del Toisón de oro en la catedral de Barcelona*

«En los días 5, 6, 7 y 8 de marzo del año 1519 se reunió en el Coro de nuestra Catedral, y bajo la presidencia del Emperador Carlos V, recién elevado entonces al trono de España, el Capítulo General de la Orden del Toisón de Oro. En él recibieron el augusto collar: Cristemo, rey de Dinamarca; Segismundo, rey de Polonia; don Fadrique de Toledo, duque de Alba; don Diego de Pacheco, duque de Escalona; don Diego Hurtado de Mendoza, duque del Infantado; don Íñigo Fernández de Velasco, duque de Frías y condestable de Castilla; don Álvaro de Zúñiga, duque de Béjar; don Antonio Manrique, duque de Nájera; don Fadrique Enríquez, almirante de Castilla; don Fernando Folch, duque de Cardona; don Esteban Álvarez; Pedro Antonio, duque de Saint Myr; Adriano Grey, Señor de Beavraing; Jacobo de Lusinburgo, conde de Gaure; y Filiberto de Chalos, príncipe de Orange.»

Frederic Masriera Vila, conocido como Frederic Masvila (Barcelona, 1890 – París, 1943)

*Retrato de Marià Fortuny*

*Retrato de los hermanos Montcada*

*Retrato de Ausiàs March*

Fèlix Mestres Borrell (Barcelona, 1872-1933)

*Glorificación de la Inteligencia*

*Glorificación de la Voluntad*

*Retrato de Jaume Balmes*

Josep Mongrell Torrent (Valencia, 1870 – Barcelona, 1937)

*La Virgen de Montserrat rodeada de los santos y reyes que han visitado su santuario*

*Cronos sosteniendo el libro de la Historia y la Buena Fama, El origen de la Verdad, Euro y*

*Terpsícore*

Cristòfol Montserrat [o Monserrat] Jorba (Barcelona, 1869-1935)

*Retrato de Marcelino Menéndez Pelayo*

*Retrato de Bonaventura Carles Aribau*

*Retrato de Antoni de Capmany*

Lluís Muntané Muns (Mataró, 1899 – Barcelona, 1987)

*Retrato de Damià Campeny*

*Retrato de Guillem Sagrera*

*Retrato de Ramon Llull*

*Retrato de Josep Torras i Bages*

Carles Pellicer Rouvière (Barcelona, 1865-1959)

*Retrato de Jacint Verdaguer*

Modest Teixidor [o Texidor] Torres (Barcelona, 1854-1927)

*Retrato de Narcís Monturiol*

*Retrato de Francesc Xavier Llorens Barba*

*Retrato de Manuel Milà i Fontanals*

Josep Triadó Mayol (Barcelona, 1870-1929)

*La Justicia, la Voluntad y la Libertad*

*Cortes de Monzón*

«La organización representativa que con el nombre de Cortes nació en los diversos reinos de España en los siglos XI y XII, para fundir en una acción común los prestigios de la realeza con la voluntad popular, tuvo en Cataluña hondo arraigo y tradición gloriosa.

Como evocación enaltecedora de su recuerdo se representan aquí las reunidas con carácter de Cortes Generales en la Villa de Monzón, donde los aragoneses, catalanes y valencianos dieron en diversas ocasiones asistencia a sus Reyes, contribuyendo a consagrar la institución como una de las de más rancio abolengo nacional.»

Antoni Utrillo Viadera (Barcelona, 1867-1944)

*Consolat de mar*

«La reglamentación de la vida marítima y mercantil de la ciudad de Barcelona que Don Jaime I iniciara, dando intervención al cuerpo de mercaderes en el Consejo Municipal por él establecido en febrero de 1257, tuvo una más concreta manifestación en el Privilegio de Pedro III de 13 de julio de 1279, en que sentó las bases de lo que luego fue el gloriosísimo “Consulat de Mar”. La tradición y patrióticas y sabias finalidades que éste encarna, fueron recogidas por los reyes Don Fernando VI y Don Carlos III, los cuales, por reales cédulas de 17 de marzo de 1758 y de 24 de febrero de 1763, restablecieron en la Casa Lonja de Mar, modernizándolas, las antiguas instituciones bajo el nombre de Real Junta Particular de Comercio de Barcelona, que tan altos prestigios supo conquistar y tan cumplidamente demostró el singular acierto de los monarcas que le dieron vida.»

Carlos Vázquez Úbeda (Ciudad Real, 1869 – Barcelona, 1944)

*Compromiso de Caspe*

«Al morir sin sucesión el rey Martín el Humano y para evitar los horrores de una guerra civil, a iniciativa de los catalanes, se sometió al fallo de amigables componedores la decisión del pleito entablado entre los seis pretendientes a la corona.

El fallo fue favorable a Don Fernando de Antequera, infante de Castilla y nieto materno de Don Pedro IV de Aragón, siendo aquel acto providencial prelude de la Unidad de España.»

Josep Maria Vidal-Quadras Villavecchia (Barcelona, 1891-1977)

*Matrimonio de los Reyes Católicos*

«El 19 de octubre de 1469, en el Palacio que Juan de Vivero poseía en la ciudad de Valladolid, contrajeron matrimonio, tras novelescos amores, la princesa Doña Isabel de Castilla y el príncipe Don Fernando de Aragón. Al poco tiempo heredaron la corona de ambos países, simbolizándose, por providencial designio en aquella sagrada unión, la de todos los reinos de España.»

Josep Vinyals<sup>54</sup>

*Retrato de Arnau de Vilanova*

Motivos ornamentales del techo

---

54. No hemos podido identificar a este artista.

Josep Maria Xiró Taltabull (Barcelona, 1878-1937)

*Batalla de Lepanto*

«La batalla de Lepanto tuvo lugar el día 7 de octubre de 1571, en la que lucharon frente a frente, de una parte, el poderío turco, que amenazaba dominar al mundo, sostenido por Alí Bajá, con una escuadra de doscientos cincuenta barcos y ciento veinte mil hombres, y de otro, las fuerzas cristianas libertadoras, dirigidas por Don Juan de Austria, que había reunido bajo los auspicios de la Liga Santa, fundada por el Papa Pío V, de acuerdo con el Rey de España, Don Felipe II y la República de Venecia, unas trescientas naves y ochenta mil hombres.

Tras largo y rudo combate, al que puso fin una horrible tempestad sobrevenida al anochecer, sufrieron los turcos la más espantosa derrota, que despertó inmensa alegría en toda la cristiandad. En tan memorable hecho actuó de lugarteniente del de Austria, el almirante Luis de Requesens, catalán comendador mayor de Castilla, y es tradición que ostentaba en la proa de su galera el Santo Cristo de Lepanto, tan popularmente venerado en nuestra Catedral.»



# Entre hospitalidad y propaganda. *La Exposició d'Art Francès* en la Barcelona de la Primera Guerra Mundial

ISABEL VALVERDE\*

ENTRE HOSPITALIDAD Y PROPAGANDA. LA «EXPOSICIÓ D'ART FRANCÈS»  
EN LA BARCELONA DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

## RESUMEN

En 1917, durante la Primera Guerra Mundial, se celebró en Barcelona la *Exposició d'Art Francès*, tras la invitación cursada por un grupo de artistas catalanes a las principales sociedades artísticas francesas. El resultado fue, sin embargo, un acontecimiento fuertemente institucionalizado en el que estuvieron implicados, por un lado, el Ayuntamiento de Barcelona y la Junta de Museus —en constante tensión con el gobierno español—, y por el otro, la Administración francesa de Bellas Artes y su Ministerio de Asuntos Exteriores a través del Servicio de Propaganda.

Una exposición como la de Barcelona remite a la cuestión eminentemente política del «arte nacional», debatida en los años previos a la Primera Guerra Mundial y radicalizada durante la contienda en forma de «nacionalismo artístico». La concepción de un arte nacional como encarnación de la nación subyace en el título de la exposición, abstracto y atemporal, que la convierte en una manifestación del espíritu francés, del genio de la nación. Desde esta perspectiva, la promoción de este «arte francés» debe ser controlada desde estamentos oficiales, con objetivos netamente propagandistas y con orientaciones políticas precisas. Este proceso coincide con la consolidación de la «diplomacia cultural» en los estados europeos, en particular Francia. Por otro lado, en la recepción catalana de la exposición están en juego mecanismos de identificación y la proyección de expectativas de orden ideológico como la reflexión en torno a la identidad catalana.

BETWEEN HOSPITALITY AND PROPAGANDA. THE “EXHIBITION OF FRENCH ART”  
IN THE BARCELONA OF THE FIRST WORLD WAR

## ABSTRACT

In 1917, during the First World War, took place in Barcelona the *Exposició d'Art Francès* following an invitation extended by a group of Catalan artists to the main French artistic organizations. The result was, however, a strongly institutionalized event involving, on the one hand, the City Council of Barcelona and the Board of Museums—in constant tension with the Spanish government—and, on the other, the French administration of Fine Arts and its Ministry of Foreign Affairs through the Service of Propaganda.

Such an exhibition points to the highly political issue of “national art”, which was discussed during the years prior to the First World War and radicalized during its course as “artistic na-

\* Trabajo desarrollado en el marco del proyecto de investigación HAR2013-42987-P. La autora desea expresar su agradecimiento por su ayuda y sus comentarios a Frédérique Desbuissons, Robert Lubar, Susana Narotzky, Bertrand Tillier, Eliseu Trenc y Enric Ucelay Da Cal.

tionalism". The conception of a national art as the embodiment of the nation underlies the title of the exhibition, abstract and timeless, which turns it into a manifestation of the French spirit, that is, the genius of the nation. From this point of view, the promotion of this "French art" must be controlled by official institutions, with purely propagandistic purposes and precise political guidelines. This process coincided with the consolidation of "cultural diplomacy" in the European states, particularly in France. At the same time, reception of the exhibition in Catalonia involved mechanisms of self-definition, together with the projection of ideological expectations, such as considerations of the Catalan (and Spanish) identity.

VALVERDE, I., «Entre hospitalidad y propaganda. La *Exposició d'Art Francès* en la Barcelona de la Primera Guerra Mundial», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2017, págs. 189-203

PALABRAS CLAVE: Barcelona, exposición, nacionalismo, propaganda, Primera Guerra Mundial, identidad

KEYWORDS: Barcelona, art exhibition, nationalism, propaganda, First World War, identity

Il faut donc que l'art entre à son tour dans la bataille et que nous nous attachions à voir en lui, non le domaine des voluptés ou des tristesses éternelles, mais le programme d'une race et le résumé de ses instincts.

HENRI FOCILLON, *L'art allemand depuis 1870*, 1915

Aquesta no es una exposició com les altres, hont los artistes van en busca d'una distinció honorífica o del preu d'una venda. En aquesta, l'artista desapareix y es l'art d'un poble que's dona a la contemplació d'un altre poble; es una gran nació que fa mostra de sa potencia artística a un'altre nació amiga [...]. Aquesta exposició té un sentit més transcendental que totes les altres: un sentit de confraternitat, d'estimació pel nostre poble, d'una alta consideració per la nostra Ciutat

«L'exposició d'art francès», *Il·lustració Catalana*, 20 de mayo de 1917

La primavera de 1917 en Barcelona fue un auténtico festival francés que giraba en torno a la *Exposició d'Art Francès*. Rehabilitado para la ocasión, el Palau de les Belles Arts acogía casi mil quinientas obras de artistas franceses en una muestra de envergadura sin precedentes en la ciudad; en el Palau de la Música se daban conciertos de música francesa, y en el Ateneu pronunciaban conferencias personalidades del mundo cultural francés. A pesar de inaudita visibilidad del evento y de sus repercusiones internas y externas, la *Exposició d'Art Francès* está poco estudiada.<sup>1</sup> Si no esquivada, es abordada casi de refilón por los historiadores del arte que

1. Mencionaremos los siguientes estudios que hasta el momento se han centrado en la exposición: TRENC, E.; RAILLARD, E., «Les relations franco-espagnoles pendant la guerre. La question catalane vue à travers les activités culturelles françaises à Barcelone», en *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX*. Madrid: CSIC - Centro de Estudios Históricos, 1986, págs. 129-150; CASAMARTINA I PARRAROLS, J., «La "Exposition d'Art Français" (1917) en Barcelona», en LUCBERT, F. (dir.), *Roger de la Fresnaye, 1885-1925. Cubismo y tradición*, cat. exp., 1 de marzo - 5 de junio de 2006, Museu Picasso, Barcelona. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona - Somogy Éditions d'Art - Musées du Mans, 2005, págs. 164-171; VIDAL OLIVERAS, J., «"Une très belle affaire": L'exposició d'Art Francès de Barcelona de 1917», en FANÉS, F.; MINGUET, J.M. (eds.), *Barcelona zona neutral, 1914-1918*, cat. exp., 25 de octubre de 2014 - 15 de febrero de 2015, Fundació Joan Miró, Barcelona. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2014, págs. 154-171; VALVERDE, I., «Quan Barcelona era París: l'Exposició d'Art Francès

han centrado su atención en la colonia de artistas refugiados en Barcelona en torno a la figura tutelar del galerista Josep Dalmau y en la presencia, más estimulante, de la vanguardia cosmopolita en los años de la Primera Guerra Mundial, más que en un acontecimiento oficial, celebrado con pompa y solemnidad por las instituciones locales aunque controlado, en última instancia, por las autoridades francesas.

La recepción catalana del arte francés y las influencias artísticas entre Barcelona y París, tanto a nivel individual como colectivo, han sido ampliamente estudiadas hasta la fecha.<sup>2</sup> Por lo tanto, más que los artistas y las obras expuestas en Barcelona en 1917, es la exposición en sí lo que constituye el objeto del presente estudio. Desde principios del siglo XXI, y como antes lo estuviera el museo, la exposición está en el centro de la reflexión teórica y de la revisión histórica en su condición de práctica cultural de extrema complejidad. Ni la noción de transparencia ni la de neutralidad son adecuadas al abordar la discusión sobre la exposición, que ha sido caracterizada como una entidad a la vez material e inmaterial.<sup>3</sup> En ella estarían implícitas tanto una presentación singular y contextual de objetos como las relaciones de los objetos entre ellos, y entre estos y un público y un lugar. De forma inmediata, la exposición sería el lugar de y para la apreciación estética, pero más allá de ello se constituye también en dispositivo de mediación, en gesto de enunciación, en texto y forma de ficción. Toda exposición inscribe y orienta la obra de arte que acoge en una narrativa, en la que los sentidos se producen sobre una escena específica y se transforman, en la que se negocia la visibilidad y la ocultación. Mucho de ello puede retrazarse en la exposición francesa de Barcelona de 1917.

En las páginas que siguen, la *Exposició d'Art Francès* será abordada como un «dispositivo ideológico» y situada en el marco de la constitución de una diplomacia artística que estaba precisamente emergiendo en los años de la Primera Guerra Mundial, un dispositivo cuya instrumentalidad demostraría su eficacia en la diseminación de discursos de especies distintas, de lo estético a lo ideológico. Con ello, la exposición de Barcelona se inscribe en un doble registro, el de un reforzamiento del nacionalismo catalán, por un lado, y el de la promoción de un arte francés que representaría a la nación ungida en torno a la *Union sacrée* con una finalidad explícitamente propagandística, por el otro. Para su interpretación se recurrirá al concepto antropológico de «reciprocidad» y a las teorías del don y el contra-don elaboradas a partir del pensamiento de Marcel Mauss.

Esa exposición en la que «el arte de un pueblo se ofrece a la contemplación de otro pueblo», en la que una nación se muestra a una nación amiga, como reza el artículo de la *Il·lustració Catalana*, tiene su origen en la petición para celebrar una exposición de artistas franceses que un grupo de artistas y de personalidades del mundo cultural catalán elevaron al Ayuntamiento de Barcelona, la Mancomunitat de Catalunya y la Junta de Museus en la primavera de 1916.<sup>4</sup> Los destinatarios de la invitación eran las sociedades artísticas francesas cuyos Salones estaban paralizados desde el inicio de la guerra. En efecto, si la vida cultural en París ya era limitada al menos en aquellos primeros años de la contienda, las Sociétés ya no disponían de su sede en el Grand Palais, entonces afectado al Ministerio de la Guerra.

Los artistas firmantes de la petición remitían a una deuda de hospitalidad que habrían contraído y afirmaban su «obligació honrosíssima» de retornarla en aras de una «justa recipro-

---

de 1917 i la ideologia de la reciprocitat», *Catalonia Revue du CRIMIC-SEC*, 14, 2014, págs. 1-18, disponible en <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/publication-crimic/catalonia-14/>.

2. Una de las publicaciones más recientes en este sentido es LÉAL, B.; OCAÑA, T. (coords.), *París-Barcelona, 1888-1937*, cat. exp., 27 de febrero - 26 de mayo de 2002, Museu Picasso, Barcelona. París-Barcelona: Museu Picasso - Institut de Cultura de Barcelona - Réunion des Musées Nationaux, 2002.

3. Para esto y lo siguiente, véase GLICENSTEIN, J., *L'Art: une histoire d'expositions*. París: Presses Universitaires de France, 2009, págs. 9-14.

4. En la documentación conservada en el Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya y en el Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona, la petición enviada por Mariano Andreu con la firma de los artistas catalanes está fechada el 11 de abril de 1916.

*citat del molt que'ls artistes catalans deuen a les entitats artístiques».*<sup>5</sup> Quienes elevaban la petición a las autoridades barcelonesas y catalanas eran una serie de personalidades

tots ells espanyols, fils o residents a Barcelona o a París, [que] creurien faltar als deures de cortesia i a les obligacions dictades per la sang de la raça, si no demanessin als poders públics de la més gran i culta ciutat mediterrània [...] l'execució de la noble acció que pot realitzar, acullint i ensenyant, mentres la guerra continua la seva obra de ruina, les obres de aquells que aculliren i ensenyaren al món en plena i llarga pau, les obres dels nostres artistes.<sup>6</sup>

A principios de marzo la carta fue ampliamente difundida en la prensa catalana, política y cultural, retomando en algunos casos un despacho de París donde la noticia había aparecido en distintos medios, desde *Le Temps* hasta *L'Humanité*, en los días anteriores a su publicación en Barcelona.<sup>7</sup>

Los peticionarios, en su mayoría pintores, pero también escultores, críticos de arte como Romà Jori y Folch i Torres, coleccionistas como Lluís Plandiura, junto a escritores, poetas y músicos, conformaban un conjunto hartamente heterogéneo que reunía a diferentes generaciones y escuelas del arte catalán. La firma de Josep Maria Sert aparecía en primer lugar en la lista publicada en la prensa, e iba acompañada por las de Rusiñol, Casas, Utrillo, Clarà, Anglada Camarasa, Torres García y Sunyer, entre otros. En un estado oficialmente neutral, solo desde la sociedad cultural catalana —desde la esfera privada, por tanto— podía proponerse la iniciativa de un acontecimiento que delataba simpatías hacia uno de los bandos contendientes.

A principios de julio el alcalde de Barcelona enviaba las invitaciones a tres de las sociedades artísticas activas en la Francia de la Tercera República con Salones en París: la Société des Artistes Français, la Nationale des Beaux-Arts y la del Salon d'Automne, que en Barcelona expondrían unidas. Muy significativamente la invitación no se hacía extensiva al Salón más díscolo o incómodo, el de los Indépendants, entonces presidido por Paul Signac. A lo largo del otoño la invitación barcelonesa era aceptada con muestras de satisfacción, en particular por la Nationale y el Salón de Otoño.

Prevista inicialmente para finales de aquel mismo año 1916, motivos prácticos, pero también políticos, obligaron a retrasar la inauguración hasta la primavera de 1917. En primer lugar, era efectivamente preteritoria la necesidad de rehabilitar el Palau de les Belles Arts, edificio ya vetusto, construido para la Exposición Universal de 1888 y sede de las exposiciones internacionales celebradas en Barcelona hasta 1911. Los acuerdos a los que se llegaría con el Ayuntamiento de Barcelona fijaban en cien mil pesetas su hartamente generosa contribución a tan señalado acontecimiento, mientras que Francia, por su parte, pagaba lo relativo al transporte y al seguro de las obras.<sup>8</sup>

Además de las dificultades de los artistas franceses —incluso los que no habían sido movilizados— para ultimar sus envíos con tal premura,<sup>9</sup> al retraso contribuyeron cuestiones de orden político, desde la oposición de los germanófilos, para quienes la exposición era un aten-

5. «Exposició d'artistes francesos», *Iberia*, 2 (49), 11 de marzo de 1916, pág. 7. Respetamos la ortografía del original.

6. *Idem*.

7. Véase VALVERDE, I., «Quan Barcelona...», págs. 2-4. La nota «Una exposición de arte francés en Barcelona», publicada en *La Vanguardia* el 12 de marzo de 1916, remite a un despacho de la agencia Havas, citando al crítico Pascal Fortuny y su artículo «Invitación de Barcelona a los artistas franceses» aparecido en el diario parisino *Excelsior*, que también fue publicado en la revista *Iberia* el 18 de marzo. En algunos medios de París la noticia es anterior: por ejemplo, en *Le Temps*, «Les artistes de Barcelone demandent une exposition française», 7 de marzo; y en *L'Humanité*, «Les sympathies des Artistes Espagnols. Pour une exposition d'artistes français à Barcelone», 9 de marzo.

8. Véase «Ayuntamiento de Barcelona. Sobre la mesa», *La Vanguardia*, 29 de diciembre de 1916.

9. Son estos los argumentos esgrimidos por el subsecretario francés de Bellas Artes, Albert Dalimier, en su respuesta a la invitación del alcalde de Barcelona, publicada en «Ayuntamiento de Barcelona. El salón de artistas franceses», *La Vanguardia*, 8 de septiembre de 1916.

tado flagrante a la neutralidad oficial, hasta la resistencia del gobierno español sobre todo.<sup>10</sup> El tira y afloja diplomático entre Madrid y París entorpeció, y mucho, una preparación más fluida de la exposición, como remarca el cronista de *Vell i Nou*:

Sembla que de primer moment, el Govern d'Espanya veia amb no molt bons ulls la celebració d'aquesta exposició a Barcelona; es diu que's van fer gestions per a que es traslladés el lloc i tingués cabuda en el Palau del Retiro de Madrid. Però sembla també que a França van contestar dient que, havent sortit l'invitació de Barcelona, la exposició tenia de fer-se a la capital catalana o enlloc d'Espanya.<sup>11</sup>

Entre julio y noviembre de 1916 se constituyeron las comisiones ejecutivas y se nombraron los delegados responsables de la exposición tanto en Barcelona como en París. En esos momentos el proyecto ya había pasado a gestionarse desde las instituciones: era un proyecto del gobierno de la ciudad que tenía como interlocutor no ya a las sociedades invitadas —destinatarias originales—, sino a la administración de Bellas Artes, es decir, el gobierno francés, a través de la figura de un delegado nombrado *ad hoc*.

Por parte catalana, el pintor Josep Maria Sert y el escultor Josep Clarà fueron designados representantes en París del comité ejecutivo de la exposición, sobre todo dados sus fuertes vínculos con la ciudad, en la que habían decidido permanecer a pesar de la guerra. La presencia de Sert en el proceso ligado a la exposición es extraordinariamente significativa. Se ha llegado a afirmar que la idea de organizar una exposición de artistas franceses en Barcelona bien podría haber partido de él, aunque faltan pruebas documentales. Sea como fuere, no cabe negar su papel de impulsor infatigable de la iniciativa y su labor de mediación entre las autoridades españolas, en Barcelona y ciertamente en Madrid, y el gobierno francés y sus servicios de propaganda con los que colaboró.<sup>12</sup> En este sentido, las excelentes relaciones de Sert y su compañera Misia con miembros del gobierno francés, políticos, diplomáticos y altos funcionarios, así como con figuras del mundo de la cultura, eran inmejorables.<sup>13</sup> A estas se les añadían las propias de Sert, no únicamente en Cataluña, sino también en el entorno de la corte en Madrid. La guerra y sus circunstancias brindaron al pintor una ocasión para la puesta en práctica de su talento diplomático, y sería difícil negar que para promover la exposición, e incluso reconducirla cuando fue preciso, Sert usó brillantemente sus conexiones a ambos lados de los Pirineos. En comparación, el papel de Clarà se antoja más difuso.

---

10. Véase TRENC, E.; RAILLARD, E., «Les relations franco-espagnoles...»; Trenc y Raillard son quienes han estudiado más detenidamente las reservas del gobierno español y los impedimentos que puso hasta casi suspender la celebración, a partir de la documentación diplomática conservada en los archivos en París y Madrid.

11. «M.A. Saglio - L'Exposició d'Artistes Francesos», *Vell i Nou*, II, 38, 1 de diciembre de 1916. Otros hablarán de «*entrebanchs*»: «L'Exposició d'art francès a Barcelona», *Il·lustració Catalana*, 29 de abril de 1917. O de «*pedretes d'imbecilitat*»: «Barcelona, capital del món artístich», *Il·lustració Catalana*, 22 de abril de 1917. Véase también el artículo de ALEXANDRE, A., «Une manifestation pour la France», *Le Figaro*, 5 de marzo de 1917, en el que el autor afirma, entre otras cosas, que «*après diverses vicissitudes, cette proposition finit par être acceptée du gouvernement espagnol*».

12. Según Trenc y Raillard, Miquel Utrillo también desempeñó un papel determinante en la concepción de la exposición junto a Sert, y también los diputados Jules Pams y Émile Brousse. El estudio más reciente y exhaustivo sobre Josep M. Sert es la tesis doctoral de Pilar Sáez, *José María Sert y Badia (1874-1945), peintre Catalan, entre tradition et modernité*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2007; a este respecto, véanse las págs. 154 y siguientes. En una carta a la que adjuntaba copia de las invitaciones a las tres *Sociétés*, el alcalde de Barcelona agradecía a Sert «el interés que se ha tomado para que muy pronto podamos tener el honor de albergar en nuestro palacio municipal de bellas artes las obras de los más eminentes artistas franceses»; Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Documentació Exposició d'Art Francès, Barcelona 1917*, 2 de julio de 1916. El subsecretario francés A. Dalimier, por su parte, se refiere a «la invitación que D. José María Sert nos ha transmitido en su nombre», *La Vanguardia*, 8 de septiembre de 1916.

13. Una lectura instructiva a este efecto, a la vez que fascinante por el mundo que evoca, es la de MORAND, P., *Journal d'un attaché d'ambassade, 1916-1917*. París: Gallimard, 1996 [1948]. Desde su oficina en el servicio exterior, Morand recuerda sus relaciones con Misia y Josep M. Sert, Philippe Berthelot y su esposa, el propio Saglio, Jules Pams, Auguste Bréal, Aristide Briand, Cocteau y Marcel Proust, entre muchos otros en los años de guerra en París.

El pintor y decorador André Saglio, conocido como Jacques Drésa, fue nombrado delegado para la exposición por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes francés hacia noviembre de 1916 —un nombramiento que coincide, o acaso motiva, su desmovilización del frente donde se encontraba todavía en julio—. <sup>14</sup> Saglio-Drésa era sin duda un hombre polifacético: artista especializado en las artes decorativas y escenógrafo de talento, miembro del Salon d'Automne, donde exponía regularmente, en 1916 ya tenía a sus espaldas un recorrido sólido en las instituciones artísticas galas como funcionario de prestigio reconocido. Conservador del Grand Palais, Saglio había sido nombrado hacia 1910 commissaire général des expositions à l'étranger y había participado en la organización de numerosas exposiciones de arte francés en manifestaciones internacionales en Saint Louis, Bruselas, Gante o Montreal. Recordando el respeto que gozaba «desde el Estado, siempre académico en cuestiones de arte hasta los artistas más revolucionarios», Feliu Elias señalaba que

Drésa ha venido a Barcelona, *a poner un marco francés al arte francés*, [la cursiva es nuestra] a realzar el esfuerzo de los artistas de Francia y a hacer resplandecer una vez más la gloria de la República en nuestra ciudad modesta y placentera.<sup>15</sup>

La primera visita de Saglio a Barcelona a finales de noviembre de 1916 fue extensamente seguida por la prensa con sus banquetes oficiales e incluso una exposición de artistas catalanes —muchos de los signatarios de la petición— que inauguraba el «Saloncillo» del diario *La Publicidad*. Lo que ha pasado más desapercibido es la presencia en la comitiva de Saglio de Auguste Bréal, identificado por error como «director de la Maison de la Presse» y, en realidad, director de su Servicio de Propaganda, acompañado de Pierre-Marcel Lévi, un historiador del arte cercano al Service de Propagande de l'Armée.<sup>16</sup>

La *Exposició d'Art Francès* se inauguró en una fecha tan connotada como la del 23 de abril de 1917, *diada* de Sant Jordi. La muestra ocupaba el vestíbulo, las galerías y las salas del Palau de les Belles Arts, donde se exponían casi mil quinientas obras. Saglio y Gustave-Louis Jaulmes, un pintor y arquitecto también socio del Salon d'Automne que por entonces trabajaba en el Servicio de la Propaganda, fueron los responsables de la decoración de las salas y de un muy alabado montaje.<sup>17</sup> La exposición de las obras de la Société des Artistes français, de la Nationale des Beaux-Arts y el Salon d'Automne se completaba con una brillante selección de artes decorativas y de libros de artista publicados por galeristas como Ambroise Vollard y Bernheim-Jeune. Por último, se reservó un espacio a una muestra de juguetes artesanales realizados por mutilados de guerra, siguiendo una iniciativa de la Union Centrale des Arts Décoratifs que había sido presentada con gran éxito en París,<sup>18</sup> lo que en realidad era un modo indirecto de hacer entrar a la guerra en la exposición.

La Sala de la Reina Regente acogía una selección de obras de los maestros del siglo XIX, en su mayoría impresionistas, pero también realistas y posimpresionistas, procedentes del Musée du Luxembourg y de colecciones privadas —por ejemplo, la de Durand-Ruel o del propio Vollard, que colaboró generosamente con el Servicio de Propaganda prestando obras para exposiciones en distintos países neutrales—. <sup>19</sup> El público barcelonés pudo admirar en las salas

14. Véase la carta que dirige desde el frente en Versalles para el *Bulletin du Salon d'Automne*, 3, julio-agosto de 1916, s.p.

15. ELIAS I BRACONS, F. (SACS, J.), «André Saglio», *La Publicidad*, 29 de noviembre de 1916.

16. «Notícies», *Vell i Nou*, 1 de diciembre de 1916: «Junt amb el delegat dels artistes francesos, M. André Saglio, varen venir a Barcelona M. Bréal, director de la Maison de la Presse, i M. Marcel, professor d'Historia de les Belles Arts, a París».

17. Por ejemplo J.M., «L'Exposició d'Art Francès», *Vell i Nou*, 1 de abril de 1917; RUSIÑOL, S. (XARAU), «Glosa. Espurnes de la guerra», *La Campana de Gràcia*, 28 de abril de 1917.

18. Véase JEAN, R., «Jouets artistiques», *Bulletin du Salon d'Automne*, 2, 1916, págs. 11-12. Los juguetes también se mostraron en otras exposiciones internacionales organizadas por las autoridades francesas en países neutrales.

19. Véase RABINOW, R.A. (ed.), *Cézanne to Picasso. Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, cat. exp., 14 de septiembre de 2006 - 7 de enero de 2007, Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Nueva York - New Haven: Metropolitan Museum of Art - Yale University Press, 2006, pág. 287.

obras de Manet, Morisot, Degas, Renoir y Cézanne —algunas habían estado en la *Exposición Internacional de 1907*— acompañadas por otras de Toulouse-Lautrec, Courbet, Rodin, Puvis de Chavannes y Jules Dalou. Con el Salon d'Automne, esta fue la sección de la exposición más apreciada por la prensa y particularmente entre los artistas. Por último, el Mobilier National había prestado una serie de tapices de la Manufacture des Gobelins que incluía varios de la *Histoire du roi* de Charles Le Brun.

Lo que diferencia a la exposición de Barcelona es la conjunción, no prevista inicialmente, de dos tipos de exposiciones: una de orden retrospectivo que agrupaba pintura francesa del siglo XIX en torno al impresionismo (además de los tapices del siglo XVII), y otra consagrada a la producción contemporánea, representando a las sociedades mencionadas, que sí respondía a la iniciativa original tal como se manifestaba en la invitación de los artistas catalanes. La presencia de esta parcela importante del arte contemporáneo, agrupada bajo el formato «Salón», no se produce en otras muestras de arte francés celebradas en aquellos años de la guerra. La intervención en un mismo acontecimiento de entidades de carácter distinto —por un lado, instituciones oficiales de la administración del Estado, por el otro, las sociedades de artistas más relevantes a finales de siglo—, que respondían a intereses y a expectativas distintas y en ocasiones encontrados, y la participación de agentes privados y estatales en su concepción y organización, hacen de la iniciativa de Barcelona algo mucho más complejo que otras exposiciones de propaganda.

La cuestión que se plantea es cómo interpretar un acontecimiento de esta complejidad y alcance que se desarrolla en una ciudad que reivindica —frente a España— su resonancia con Francia, por su cercanía geográfica y sus afinidades culturales —y de raza, por supuesto latina, por seguir la retórica del momento—. Como se afirmaba en el diario *Excelsior*, «la iniciativa de una Exposición en Barcelona, de obra de pintores y escultores franceses [...] es la expresión de esa comunidad de ideas y aspiraciones que existe desde hace siglos entre Francia y Cataluña».<sup>20</sup> En la *Exposició d'Art Francès* se da una transferencia en dos direcciones, una transacción de carácter a la vez simbólico y político. Es esencial indagar sobre la naturaleza y el alcance de este intercambio, esclarecer qué se ofrece, quién lo hace y quién lo recibe. Importa, para ello, recordar que el enunciado de la petición de los artistas catalanes se basa en la «justa reciprocidad». Honrar obligaciones, retornar deudas contraídas, la cortesía, la gratitud y el honor son ideas que retornan explícitamente como *leitmotiv* en los discursos generados en torno a la exposición, sobre todo por sus protagonistas catalanes.

«Reciprocidad» no es un término cualquiera, sus connotaciones remiten de forma automática o casi al campo de la antropología, y es pertinente mencionar en este sentido el *Essai sur le don*, el ensayo que Marcel Mauss publicaría pocos años después, en 1924.<sup>21</sup> Aun a riesgo de simplificar en extremo su argumentación, recordaremos que Mauss caracteriza este modo de intercambio y de circulación de bienes como una constante de la vida social. En este marco teórico, el don, aparentemente espontáneo y desinteresado, constituye en realidad una transacción que responde al interés y genera obligaciones. Los obsequios —los dones— comportan una significación precisa tanto para quien los recibe como para quien los ofrece: para este último son signos de distinción, afecto o respeto; quien los recibe debe aceptarlos con expresiones de alegría, satisfacción y gratitud. Obsequiar es, por tanto, una práctica que crea lazos entre donante y receptor, y esos vínculos deben ser reforzados con dones de retorno, según la idea del don y el contra-don. Es así como el don crea redes de obligaciones mutuas: obsequiar es una transacción en la cual el retorno es esperado y obligado. El mecanismo implícito en el don puede caracterizarse como dar-recibir-retornar. La reciprocidad es una obligación que se

20. «Una exposición de arte francés...», *La Vanguardia*, 12 de marzo de 1916.

21. MAUSS, M., *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. París: Presses Universitaires de France, 2012.

camufla bajo las reglas de la cortesía, en la que se hace patente la tensión entre interés y generosidad, ya que, en la lógica del don, las transacciones deben parecer realizadas por generosidad aun cuando el interés siempre esté presente. Y a ello se le añadiría la dimensión política de la práctica del don en la medida en que esta remite al poder y su visibilización. La reciprocidad, pues, produciría obligaciones en dos registros, el material y el simbólico, y el vínculo que crea es de carácter inherentemente político.

Aplicar las nociones antropológicas de don y reciprocidad a la *Exposició d'Art Francès* de 1917 permite desvelar e interpretar la agenda oculta de la exposición, y con ello entender el empeño de un sector importante de la sociedad catalana y sus autoridades en llevar a buen puerto el proyecto. Al promocionar la exposición según la mecánica de la reciprocidad, la obligación moral de retornar un don era reiteradamente invocada. Así, artistas y autoridades en Barcelona ofrecían su hospitalidad en un momento de adversidad honrando una deuda y retornando la generosidad recibida de las instituciones francesas. Entendiendo la *Exposició d'Art Francès* como don de retorno, se genera un ciclo de nuevas obligaciones engendradas por la satisfacción de las antiguas, ateniéndose siempre a los dictados de la deferencia y la cortesía. Las palabras de Saglio en una visita oficial son suficientemente elocuentes:

ens haveu ofert un palau [...]. Haveu fet més encara, heu portat la delicadesa fins l'intent d'evitar-nos el reconeixement, ja que la vostra invitació deia que no fèieu sinó pagar una obligació, de llarga contreta, pels vostres artistes [catalans] amb el nostre país. El pervindre s'encarregarà de demostrar-vos que sabem recordar.<sup>22</sup>

Aparte de proporcionar a los artistas una visibilidad de la que se veían privados en su país, la *Exposició d'Art Francès* fue obviamente algo más que la celebración de su potencia artística y el reconocimiento de su influencia en el arte catalán. En 1917 Francia era una nación en guerra que necesitaba hacer presente su causa por todos los medios a su alcance y en todos los frentes, incluido el de la cultura. Por un lado, en la *Exposició d'Art Francès* afloraban las discusiones entonces candentes en el escenario artístico francés, en particular el enfrentamiento entre vanguardia cosmopolita y nacionalismo xenófobo. Por el otro, los años de la guerra veían emerger dos fenómenos complementarios, la diplomacia cultural y la instrumentalización de las artes por la propaganda.

Una de las cuestiones nucleares de la exposición era la de la representación, en concreto cómo representar a la nación en guerra. En este sentido, son significativas, y en ningún caso neutras, las variaciones en la nomenclatura, y sería relevante el paso de una exposición de artistas franceses a una de arte francés. Cuando *La Vanguardia* anunciaba la exposición en septiembre de 1916, ponía en boca del crítico Pascal Forthuny la afirmación de que este sería «un salón de unión sagrada. No se hará en él diferencia alguna de escuelas, entre los pintores del Instituto y los revolucionarios, cuyos dos polos estéticos son Bonnat y Matisse».<sup>23</sup> Pocos meses más tarde, en su visita al Saloncillo del periódico *La Publicidad*, Saglio insistía:

Yo represento en París las tendencias más avanzadas [...]. No obstante, os equivocaríais si creyeseis que la Exposición citada va a ser exclusivamente una Exposición de arte revolucionario. Muy al contrario: nuestra Exposición será integrada en su mayor parte por elementos académicos y en una parte menor por las obras de los grandes maestros modernos. Y esto será así ante todo, porque el arte moderno es menos asequible al gran público y sobre todo porque nuestro propósito, así como también el vuestro, fue el de que la «unión sagrada» no fuese quebrantada por una cuestión

22. «Exposició d'artistes francesos. Discurs de Mr. Saglio», *El Poble Català*, 22 de abril de 1917.

23. «Una exposición de arte francés...», *La Vanguardia*, 12 de marzo de 1916.

artística, cuando ha sido por tan largo tiempo mantenida en arduas y apasionadoras cuestiones de todo género.<sup>24</sup>

La mención repetida de la *Union sacrée*, la unión sagrada no exenta de resonancias espirituales, es significativa. En su versión francesa, la fórmula fue difundida al inicio de la guerra en un mensaje del presidente Poincaré ante la Cámara de los Diputados.<sup>25</sup> Concedida cuando todavía resultaba creíble una «guerra corta», la unión sagrada constituía una llamada a la defensa de la patria, como la obra común, necesaria y sin fisuras, de la nación entera. Tal como es formulada al principio, la unión sagrada evoca la excepcionalidad, la urgencia por preservar la existencia misma de la patria, lo que la convertiría en un principio de extraordinaria eficacia ante la sociedad francesa. En un Estado en el que eran profundas las fracturas políticas y divisiones sociales arrastradas sobre todo desde la derrota ante Prusia, la Comuna y el caso Dreyfus, la unión sagrada significaba —o a ello aspiraba— el hermanamiento de los enemigos de ayer en una adhesión unánime a Francia, trascendiendo divergencias ideológicas, conflictos de clase e intereses sociales contrapuestos. Esta superación de las diferencias constituía una tregua política que mucho tenía en común con un pacto de unidad, con un contrato al que la sociedad francesa en su conjunto se adhería, con una movilización general de los espíritus y de manera muy particular el de los intelectuales. De la unión sagrada la nación salía fortalecida, no solo en una dimensión interna a los ojos de sus ciudadanos, sino también en la proyección al exterior de la imagen de una Francia cohesionada en y por su lucha contra el enemigo.

Con la apropiación del concepto en el discurso oficial de las instituciones artísticas, la expresión de una «exposición de unión sagrada» no puede ser casual y viene a desvelar la dimensión política de la muestra. La escenificación de la *Union sacrée* que se daba en la Asamblea entre antiguos (y no tan antiguos) adversarios, debía darse también bajo el techo del Palau de les Belles Arts, donde artistas académicos y artistas «revolucionarios» deberían participar en la promoción del arte francés y, por ende, de Francia. Las condiciones requerían una exposición sin sectarismos ni radicalismos que fragilizaran la imagen de un «arte francés» que vendría a representar no solo la esencia de la nación —lo «francés»— sino a una nación unida. La exposición se entendía como un espacio de concordia, acaso simplemente de tolerancia, donde acoger a unos y otros. Por sí sola, la presencia del Salon d'Automne, encarnación de la alternativa al arte oficial desde su fundación en 1903 y todavía no reconocido por el Estado, junto a sus recelosos, y ellos sí oficiales, hermanos mayores «de primavera» vendría a corroborarlo.<sup>26</sup>

Difícilmente puede ponerse en duda la ambición programática de la administración francesa de que la muestra fuera recibida como una exposición de unión sagrada. En el Palau de les Belles Arts, un conjunto ecléctico —casi ecuménico— de obras de arte conjugando todas las tendencias participarían en la promoción de la imagen de la nación francesa. Tal alianza, señalada y celebrada, era un objetivo cumplido a decir del cronista de la *Il·lustració Catalana* en la clausura de la exposición: «*hem admirat [...] los actuals [artistes], qu'en diversitat d'estils y*

---

24. «El Saloncillo de "La Publicidad". Exposición de Artistas Catalanes en honor de M. Saglio», *La Publicidad*, 3 de diciembre de 1916.

25. La expresión figuraba en el mensaje leído el 4 de agosto de 1914 ante la Cámara de los Diputados por el primer ministro Viviani: «*dans la guerre qui s'engage, la France [...] sera héroïquement défendue par tous ses fils, dont rien ne brisera devant l'ennemi l'Union sacrée et qui sont aujourd'hui fraternellement assemblés dans une même indignation contre l'agresseur et dans une même foi patriotique*». Para una visión general sobre el tema, véase BECKER, J.-J., «Unions sacrées et sentiment des responsabilités», en AUDOUIN-ROUZEAU, S.; BECKER, J.-J. (dirs.), *Encyclopédie de la Grande Guerre*, 2 vols. París: Perrin, 2012 (2004), vol. 1, págs. 263-279, en particular págs. 274-278.

26. Sobre los Salones durante y después de la Primera Guerra Mundial, véase MAINGON, C., *L'âge critique des Salons: 1914-1925. L'école française, la tradition et l'art moderne*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

de valors, però representant el moment, ens han portat la visió d'un art nacional plè de força i de voluntat».<sup>27</sup>

Sin embargo, era el propio Saglio quien parecía aludir a una difusa amenaza a la unión sagrada y es determinante el empleo del término «revolucionario» como criterio de exclusión del arte más escorado hacia la vanguardia, un «arte revolucionario» que se quiere relegar frente al académico en aras de preservar la unión sagrada de la quiebra «por una cuestión artística».

Desde una perspectiva modernista, es conspicua la ausencia de los «revolucionarios», entre quienes se contarían en primer lugar aquellos representantes de la vanguardia refugiados en la propia Barcelona y que Saglio no podía ignorar —su primera visita a la ciudad coincidió con la exposición de Albert Gleizes en las galerías Dalmau—. Francis Picabia, uno de ellos, en una invectiva contra las élites culturales barcelonesas —esa «ville de mauvaise vie [...] pleine de morpions et d'intellectuels»— lamentaba la invisibilización de los artistas vanguardistas: «[les artistes] comptent si peu dans le temps, que M. Saglio, traversant Barcelone, les aperçoit à peine».<sup>28</sup> Por su parte, Apollinaire, al escribir una breve nota sobre la muestra, critica el desdibujamiento de la Société des Artistes Indépendants —en efecto, vetado por la administración de Bellas Artes— en estos términos:

les organisateurs des expositions de propagande, ceux de Barcelone en tête, semblent oublier que c'est aux Indépendants que se sont révélés les noms qui s'imposent dans le monde entier de Seurat, Van Gogh, Cézanne, Henri Rousseau, Maurice Denis, Signac, Henri Matisse, Braque, Derain et Maurice de Vlaminck, dont certains sont représentés à Barcelone au titre du Salon d'automne et un vraiment trop petit nombre au titre des Indépendants.<sup>29</sup>

En la prensa barcelonesa Torres García y Togores echaban a faltar, incluso para el Salón de Otoño, un arte auténticamente actual que señalara el camino del porvenir en lugar de mirar al pasado.<sup>30</sup> Togores aludía al fauve Matisse y —casi el único en hacerlo— a Roger de La Fresnaye, un cubista «de salón» que presentaba su *Cuirassier* (1910-1911), una revisitación de Géricault de grandes dimensiones, que no figura en el catálogo.<sup>31</sup> Ambos, «mal representados» según el artista, parecían marcar el límite que no había que transgredir. Y el punto sensible era el «kubismo», es decir, lo que en la exacerbación nacionalista y xenófoba propiciada por la guerra significaba un arte antipatriótico, la claudicación de la tradición francesa ante la quintaesencia de la barbarie germana.<sup>32</sup> La asimilación de la innovación artística, y de su epítome cubista, a la influencia corruptora extranjera era un fantasma esgrimido incluso antes de 1914. De hecho, llegó a acusarse al Salon d'Automne de colaboracionismo y de estar subvencionado por el enemigo.<sup>33</sup> Personalidades no sospechosas de simpatías hacia las vanguardias salieron a defender la innovación moderna en el arte por ser precisamente francesa, y a negar categóricamente que el cubismo fuera arte «boche».<sup>34</sup> Lo que subyace en estas querellas es el debate en torno a la

27. «Clausura de l'exposició d'Art Francès», *Il·lustració Catalana*, 15 de julio de 1917.

28. PICABIA, F. (PHARAMOUSSE), «Barcelone», 391, 5, 1917, pág. 6.

29. APOLLINAIRE, G., «"The Blindman", gazette américaine», *Mercur de France*, CXXI, 455, 1 de junio de 1917.

30. «La Exposició d'Art Francès», *La Revista*, III (42), 16 de junio de 1917, pág. 234.

31. Véase CASAMARTINA I PARRAROLS, J., «La "Exposition d'Art Français" (1917)...», págs. 164-166.

32. Para lo que sigue, véase la publicación reciente de JOYEUX-PRUNEL, B., *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale*. París: Gallimard, 2015, en especial el capítulo «Entre le feu et l'ordre. L'épreuve de la Grande Guerre», págs. 537-592. Los estudios clásicos son SILVER, K., *Esprit de corps: the Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton University, 1989; y COTTINGTON, D., *Cubism in the Shadow of War*. New Haven - Londres: Yale University Press, 1998.

33. Véase JOURDAIN, F.; REY, R., *Le Salon d'Automne*. París: Les Arts et le Livre, 1926.

34. Véase a título de ejemplo KOEHLIN, R., «L'art français moderne n'est pas "muniquois"», *L'art français moderne*, enero de 1916, págs. 1-37; VAUXCELLES, L., «Bilan», *Bulletin du Salon d'Automne*, 6, 1917, s.p.; PIOT, R., «À propos des cubistes», *Bulletin du Salon d'Automne*, 5, 1917, s.p.

existencia de un arte nacional ligado a una tradición esencialmente francesa, una discusión que había arrancado en los primeros años de la Tercera República, y que se manifestaba entonces tanto en el discurso crítico como en el de la historia del arte.<sup>35</sup> En este marco debe situarse la crisis centrada en cómo definir un arte francés —es decir, nacional— de vanguardia, o, lo que es lo mismo, cómo asimilar la vanguardia a un linaje artístico y de valores estéticos que se pretendían propiamente franceses. Todo ello permite interpretar la posición apenas ambigua de los organizadores franceses frente a las corrientes más «modernas» —el cubismo, el futurismo, los fauves—, la conciencia del límite que no debían cruzar, y la invisibilización de la vanguardia, incluyendo, por supuesto, los refugiados en Barcelona.

La *Union sacrée* fue el argumento implícito para controlar la exposición en detrimento de las Sociétés, un proceso que se dibuja claramente en las discusiones con la Société des Artistes Français, la más oficial de las tres presentes en Barcelona y acaso la más reticente ante la influencia de la administración. Desde el momento en que Albert Dalimier, subsecretario de Bellas Artes, transmitió la invitación de celebrar los Salones en el Palau de les Belles Arts hasta pocas semanas antes de la inauguración, las fricciones entre la Société des Artistes Français y los responsables del ministerio fueron constantes. Las discrepancias tenían por objeto las exigencias por parte de la Sociedad de control exclusivo en la selección de obras de sus miembros, la proporción de su participación en el jurado, la adjudicación de espacios en la exposición y la supervisión del montaje final en las salas. De hecho, la subsecretaría de Bellas Artes forzó su intervención en las condiciones de participación de las Sociétés, amparándose en la excepcionalidad de las circunstancias que se daban en las manifestaciones francesas en países neutrales, con el fin de evitar incidentes diplomáticos.<sup>36</sup> Así, un *jury d'État* con fuerte presencia de altos funcionarios ministeriales, directores de los museos nacionales —entre ellos Léonce Bénédite, entonces conservador del Musée du Luxembourg—, y políticos como Emmanuel Brousse, diputado de la Catalunya Nord comprometido desde el origen en el proyecto de la exposición, fue el encargado de seleccionar las obras.<sup>37</sup> En marzo de 1917, siguiendo una orden del Ministerio de Asuntos Exteriores, se concedía la responsabilidad exclusiva a André Saglio del montaje en Barcelona.<sup>38</sup> Quedaba claro que, en definitiva, eran los responsables diplomáticos y de Bellas Artes, a través de sus respectivos servicios de propaganda, quienes ejercían el control real de la exposición de Barcelona.

Lo que en un principio había surgido de una invitación a sociedades artísticas lanzada por un grupo de artistas ajenos a cualquier institución, asumida luego por las autoridades locales, acabó siendo un acontecimiento oficial negociado con la administración del Estado que, en nombre de una unión sagrada y de la defensa de la patria, pasó a convertirse en interlocutor privilegiado y, finalmente, único. Todo ello vuelve a remitir al núcleo de las tensiones, que no es otro que la cuestión de la representación y su corolario, el de una identidad nacional expresada a través de la producción artística. La intención primera del proyecto consistía en representar a las tres sociedades y sus Salones, como figura explícitamente tanto en el cartel de la muestra como en la portada del catálogo, mientras que el título remitía a una exposición de un arte francés que representaba a la nación y, obviamente, a su causa.

La *Union sacrée* mostró su eficacia más allá del registro estrictamente político al impulsar una movilización cultural de un alcance sin precedentes: intelectuales —escritores, historiadores,

---

35. Véase PASSINI, M., *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*. París: Maison des Sciences de l'Homme, 2013.

36. Sobre estas discusiones, véanse, por ejemplo, las actas de las reuniones de la Société des Artistes Français en *Compte rendu mensuel des travaux de la Société des Artistes Français*, 210, marzo de 1916 - marzo de 1917, págs. 377-379.

37. La composición del jurado es citada en una única ocasión por COMBE, E., «La Exposición francesa de Barcelona», *La Publicidad*, 3 de marzo de 1917.

38. Véase «Comité des 90. Séance du 5 mars 1917», *Compte rendu mensuel des travaux de la Société des Artistes Français*, 210, marzo de 1916 - marzo de 1917, pág. 400.

poetas, filósofos, el caso de Henri Bergson es emblemático— se adhirieron masivamente y con entusiasmo a la defensa nacional. Les siguieron numerosos artistas para quienes la nación devino casi una categoría estética.<sup>39</sup> Uno de los medios de colaboración activa eran las misiones de propaganda, especialmente en el exterior. En este ámbito de acción el arte —incluso el moderno— y las exposiciones podían desempeñar un papel esencial a un nivel simbólico: de ahí su instrumentalización en el esfuerzo de propaganda, que entenderemos, más que como mensaje controlado y distorsionado destinado al enemigo, como empresa de convicción destinada a los países neutrales y en general a las sociedades enfrentadas a la guerra.<sup>40</sup> Y aunque tarde, la idea de la propaganda artística, en todas sus declinaciones, también cuajó en Francia, y la ocasión brindada desde Barcelona no podía ser desaprovechada. Esta constelación permite interpretar con una mirada nueva la *Exposició d'Art Francès* y a la vez integrarla en una secuencia más amplia que implica a otros países neutrales —sobre todo Suiza, Escandinavia y Estados Unidos—. <sup>41</sup> Esta serie de exposiciones —en las que el impresionismo tenía un protagonismo significativo al ser objeto de una apropiación nacionalista— debe entenderse en el marco de la diplomacia cultural emergente que integraba las artes plásticas, además de las habituales manifestaciones literarias, teatrales o científicas, en el gran diseño de irradiación nacionalista de la cultura francesa.

El Servicio de Propaganda artística creado a finales de 1916 por la subsecretaría de Bellas Artes fue confiado al músico Alfred Cortot. En una nota confidencial, sin fechar y dirigida a su superior, Cortot esbozaba un programa de «saisons françaises» a celebrar en grandes ciudades extranjeras en coordinación con el Ministerio de Asuntos Exteriores, cuyo contenido ayuda a vislumbrar la clave de lo que estaría en juego en Barcelona en 1917 y que merece ser citada in extenso:

des manifestations artistiques françaises comprenant: représentations, concerts, expositions, d'œuvres et d'ouvrages d'art, conférences etc. [...], dont l'opportunité sera approuvée par le ministère des Affaires Étrangères, offriront un tableau aussi exact que possible de notre art classique et des tendances si fécondes du mouvement artistique moderne dont la propagande est indispensable au maintien et à l'augmentation de notre influence à l'étranger. Par conséquent, les principes régissant les programmes des spectacles et concerts, les plans d'expositions, les arguments des conférences devront être soumis suivant chaque pays à des directions différentes sous l'impulsion du service de la propagande et suivant avis des Affaires Étrangères. [...] Les saisons françaises seront *apparemment* [sic] organisées dans chaque ville ou pays par un comité de notabilités locales dont le dévouement à la cause française est connu et dont l'influence sera assez grande pour créer le mouvement d'opinion populaire ou mondain nécessaire. Ce comité sera placé d'office sous le patronage d'honneur de notre représentant diplomatique.<sup>42</sup>

Como no podía ser de otro modo, en Barcelona la exposición consagró la superioridad de Francia. Era indiscutible en el mundo del arte, como lo repetía machaconamente la prensa, una superioridad tan apabullante que hasta los alemanes preferían comprar arte francés en las subastas, según ironizaba la prensa. Además Francia, potencia internacional en lo político como

39. Véase a este respecto el estudio clásico de PROCHASSON, C.; RASMUSSEN, A., *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la première guerre mondiale (1910-1919)*. París: La Découverte, 1996, y en castellano: PROCHASSON, C., «Los intelectuales franceses y la Gran Guerra. Las nuevas formas del compromiso», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 91, 2013, págs. 33-62.

40. PROCHASSON, C.; RASMUSSEN, A., «La guerre incertaine», en PROCHASSON, C.; RASMUSSEN, A. (eds.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*. París: La Découverte, 2004, págs. 9-33 (pág. 17).

41. Véase VALVERDE, I., «Quan Barcelona...», págs. 10-11. Sobre la propaganda francesa en España véase, asimismo, TRENC, E., «La propaganda francesa a Barcelona durant la Primera Guerra Mundial», *Locus Amoenus*, 13, 2015, págs. 187-196; y AUBERT, P., «La propagande étrangère en Espagne dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle», *Mélanges de la Casa Velázquez*, 1995, XXXI (3), págs. 103-176.

42. Ministère des Affaires Étrangères, *Archives Diplomatiques*, Papiers d'agents. Berthelot, Philippe. Dossiers II Propagande août 1916-1917.

patria de la libertad y los derechos humanos, se erigía en el vencedor moral de la guerra a un nivel simbólico.

Con la confrontación entre la claridad y la lógica de la cultura latina y la confusión y la pesadez del espíritu germánico, Francia se promovía como la heredera de Grecia y Roma, como una nación capaz de instilar su amor por la belleza al resto del mundo latino, en el que Cataluña tenía, o quería tener, un lugar preeminente.

Paralelamente a la exaltación de Francia como nación de cultura y custodia de la civilización, Alemania aparecía como su antítesis rendida a la barbarie. El concepto de «cultura de guerra» remite, entre otras cosas, a la construcción ideológica y discursiva de la guerra como la lucha entre civilización y barbarie, a la consolidación de una serie de estereotipos del enemigo dirigidos al conjunto de la nación con el fin de cimentar el sentimiento de su unidad, pero también a la generación de un discurso militante dirigido hacia el exterior.<sup>43</sup> La movilización masiva de intelectuales y artistas fue instrumental en la descalificación sistemática de los alemanes, en su demonización como bárbaros destructores —de la que los aliadófilos españoles se hacen eco al tildarlos de «trogloditas»—, e incluso de su criminalización. De ahí la *boutade* de Santiago Rusiñol, en una de las recepciones de la exposición, al enfrentar a los franceses que llevaban libros y cuadros a Barcelona a los alemanes que enviaban torpedos. Parte de la construcción ideológica de la superioridad francesa se basaba en la diseminación nacional e internacional de la imagen de los alemanes como vándalos destructores del patrimonio identitario y, en este sentido, la cultura de guerra y la propaganda francesa sacaron partido al bombardeo de las catedrales góticas, unos hechos ampliamente mediatizados y difundidos por la prensa aliadófila. La insistencia de la prensa catalana sobre la cortesía y generosidad de Francia en su aceptación de la invitación de Barcelona, su civilidad y *politesse*, debe ser leída por oposición al «trogloditismo» germano.

¿Cuál es la contrapartida a esta consagración de Francia de acuerdo con la lógica de la cultura de guerra y, más generalmente, cuáles son los términos de la transacción realizada según la mecánica de la reciprocidad?

En primer lugar, se dio una transferencia de capitalidad artística: de ser un centro periférico, Barcelona pasó a ser un *Ersatz* de París, la metrópolis del arte, como los títulos de varias crónicas proclamaban altamente: «Barcelona, capital del món artístich» (*Il·lustració Catalana*) o «Barcelona, capital de l'art» (*La Veu de Catalunya*). Según Joaquim Folch i Torres, Barcelona a todas luces ganaba

la seva internacionalitat en el món de l'art [atès que] tot un segle, els artistes de la terra tota han sospirat per París. I avui, París ve a Barcelona, i avui Barcelona, gràcies a París, gràcies a França, rep la consagració, per un bell moment, de capital del món artístich.<sup>44</sup>

Y la *Il·lustració Catalana* recordaba cuán honroso resultaba para Barcelona

acullir la manifestació artística de un gran poble com el francès. Axó sense comptar que en l'aculliment hi guanyem més nosaltres que no pas els nostres hostes, els quals a cambi d'un ambient de simpatia —¿què menys els podem donar?— erigeixen per un moment a Barcelona en capitalitat del món artístich.<sup>45</sup>

Y Barcelona era París: la centralidad como capital artística, transferida excepcionalmente a Barcelona, era el capital simbólica objeto de la transacción.

43. Véase AUDOUIN-ROUZEAU, S.; BECKER, A., 14-18. *Retrouver la Guerre*. París: Gallimard, 2000.

44. FOLCH I TORRES, J. (FLAMA), «L'Exposició dels artistes francesos a Barcelona», *La Veu de Catalunya*, 24 de julio de 1916.

45. «Barcelona, capital del món artístich», *Il·lustració Catalana*, 22 de abril de 1917.

Barcelona pudo beneficiarse del acontecimiento en otro nivel: pasar de ser una capital artística a ser una capital *tout court*. Durante la preparación y la celebración de la *Exposició d'Art Francès*, Barcelona vivió la poderosa fantasía de ser un interlocutor en las negociaciones con las autoridades francesas, lo más autónomamente posible de los canales oficiales del gobierno español, en ocasiones eludiéndolos o transgrediéndolos con la complicidad de figuras como los parlamentarios franceses Jules Pams y Emmanuel Brousse. Las tensiones con el gobierno español fueron constantes desde el principio, ya que en Madrid la exposición se veía como una iniciativa inequívocamente catalana, si no catalanista. La celebración de la exposición no pudo impedirse, pero Madrid quería su propia exposición a cualquier precio. En 1918, efectivamente, se abrió una *exposición de arte contemporáneo francés* que fue un tibio remedo de la de Barcelona.

Como para la parte francesa, en Barcelona la inversión material y simbólica desbordaba los límites del campo artístico: la voluntad de invitar y acoger con extrema generosidad tiene un doble registro, o un registro oculto. Para una gran parte de los nacionalistas aliadófilos, junto a republicanos y socialistas, la victoria aliada brindaría la oportunidad de resolver una candente «cuestión catalana», ya fuera a través del reconocimiento de su especificidad por el autogobierno o la autodeterminación, o de la renegociación de su lugar en España, todo ello junto a unas reformas democráticas o, incluso para algunos, la proclamación de la república. En un número extraordinario de *La Revista*, Josep Carner, en el artículo «La França Universal» escribía:

Pels nacionalistes catalans, l'orientació de la nostra cordialitat vers la França ha d'esser aquesta: fer de la França el tornaveu de la nostra causa ideològica. La nostra causa no pot ésser, espiritualment, una qüestió interior de l'Estat espanyol. En sobreix. Necessitem un crèdit exterior per les contingències de la nostra vida llegítimament ambiciosa. Necessitem que la França, que ha creat la visió que el mon té de l'Espanya [...] creï la imatge, per a ús de les nacions, de la nostra fesomia peculiar, trasmetent a la consciència universal la nostra idealitat i la nostra protesta.<sup>46</sup>

Los aliados, y los franceses en particular, se quedaron lejos de cumplir las expectativas y con ello comprometer su relación con la monarquía española, menos aún en momentos potencialmente revolucionarios como dejaba presagiar la radicalización política española y catalana. Poco puede dudarse que los francófilos que habían impulsado la exposición francesa esperaran un gesto proporcionado al que aquella había significado. En la lógica del don y la reciprocidad obligada, se esperaba un don de retorno adecuado. Este podría haber sido el apoyo a un cambio político significativo para la causa catalana o simplemente el reconocimiento de la existencia de una «cuestión nacional» por resolver, un contra-don que nunca llegó.

«El porvenir se encargará de demostrar que sabemos recordar», había anunciado André Saglio al agradecer el gesto de Barcelona.<sup>47</sup> La deuda contraída esta vez por la parte francesa fue honrada con un gesto simbólico que apenas guardaba relación con las expectativas invertidas y se mantuvo en el ámbito estrictamente artístico. En 1917, el artista Géo Weiss, tesorero del Salon d'Automne, informaba desde Barcelona para el boletín de la Sociedad sobre la inauguración de la *Exposició d'Art Francès* expresando este deseo:

La joie du succès, la vibrante émotion des discours prononcés à la gloire de la France, de notre art et de nos artistes, me fait souhaiter que le Salon d'Automne, pour sa première exposition à venir, se réserve le grand plaisir de faire une section espagnole en l'honneur des artistes catalans.

46. CARNER, J., «La França Universal», *La Revista*, 23 de abril de 1917, pág. 161.

47. Véase más arriba.

El Salon d'Automne de 1920, el primero en celebrarse después de la guerra, además de una sección dedicada a la Alsacia rescatada de los alemanes, dedicó una sala a una *Exposition des Artistes Catalans*.<sup>48</sup> Pero tal vez, y eso nos llevaría demasiado lejos en todos los sentidos, el auténtico *don de retour* de la *Exposició d'Art Francès* fuera la exposición consagrada a los primitivos catalanes que, con el título de *L'Art Catalan. Du x<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle*, se abrió en el Musée du Jeu de Paume en 1937, también durante una guerra, aquella vez la Guerra Civil española.<sup>49</sup>

---

48. Sobre ello, véase RODRÍGUEZ SAMANIEGO, C., «Artistes espagnols au Salon d'automne de 1920», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 4, 2009, disponible en <http://ccec.revues.org/2711>.

49. Véase en este mismo número el artículo de Eva March, «Guerra, propaganda y nacionalismo catalán en el París de 1937».



# Guerra, propaganda y nacionalismo catalán en el París de 1937

EVA MARCH\*

GUERRA, PROPAGANDA Y NACIONALISMO CATALÁN EN EL PARÍS DE 1937

## RESUMEN

Durante los meses de marzo y abril de 1937 el Musée du Jeu de Paume de París acogió la exposición más importante que nunca se haya hecho en el extranjero del legado artístico de Cataluña: *L'Art Catalan. Du x<sup>e</sup> siècle au xv<sup>e</sup> siècle*. Que en plena Guerra Civil los gobiernos catalán, francés y en menor medida el español negociaran arduamente para poder trasladar a la capital francesa una selección de obras de arte con la finalidad de alejarlas de los peligros de la guerra y poder probar, al mismo tiempo, que el patrimonio artístico de Cataluña estaba a salvo hace difícilmente explicable, por sí solo, el alcance de tales negociaciones. En realidad, como este artículo trata de demostrar, el objetivo de la exposición fue mucho más complejo; desde el primer momento se concibió como un artefacto ideológico que la convirtió en un instrumento más de la Guerra Civil española.

WAR, PROPAGANDA AND CATALAN NATIONALISM IN THE PARIS OF 1937

## ABSTRACT

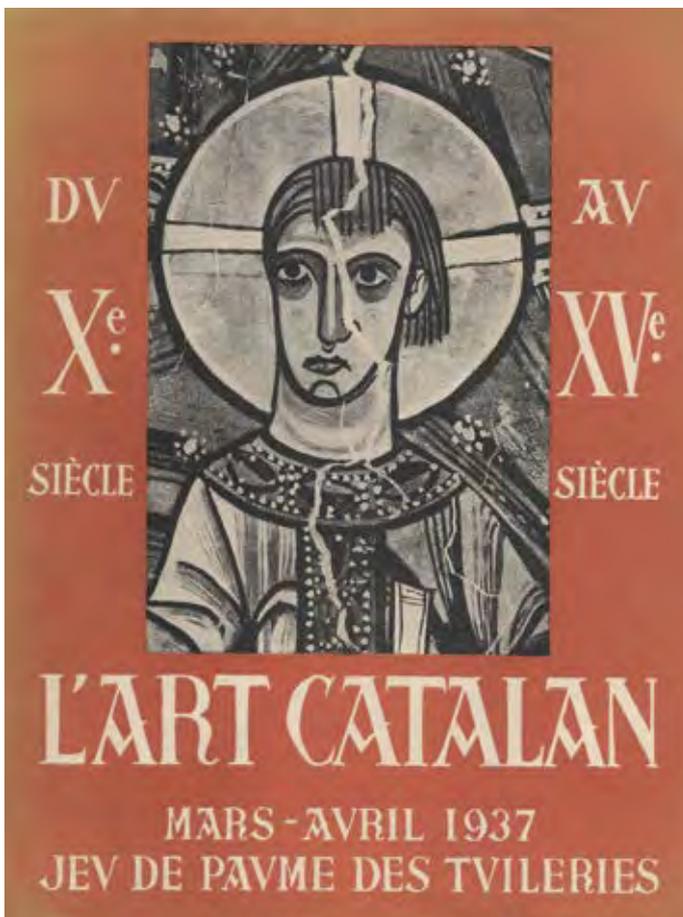
The Musée du Jeu de Paume in Paris hosted during March and April of 1937 the most important exhibition on the artistic heritage of Catalonia ever shown abroad: *L'Art Catalan. Du x<sup>e</sup> siècle au xv<sup>e</sup> siècle*. In the middle of the Civil War the Catalan, the French and, to a lesser extent, the Spanish governments had negotiated arduously in order to transfer a selection of the works to the French capital removing them from the dangers of this conflict. But saving the artistic heritage of Catalonia can hardly explain alone why the enormous amount of negotiations and the efforts involved in the organisation of this event. This article wants to show that the aim of the exhibition was much more complex. Actually, the event was conceived from the beginning as an ideological tool and as such it can be interpreted as a further propaganda instrument in the struggle of the Spanish Civil War.

MARCH, E., «Guerra, propaganda y nacionalismo catalán en el París de 1937», *Acta / Artis. Estudis d'Art Modern*, 4-5, 2016-2107, págs. 205-237

PALABRAS CLAVE: arte catalán, exposiciones, Guerra Civil española, nacionalismo, propaganda

KEYWORDS: catalan art, exhibitions, Spanish Civil War, nationalism, propaganda

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación ACAF/ART IV «Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna» (HAR2015-66579-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.



El 9 de enero de 1937, casi medio año después de iniciarse la Guerra Civil, el Consejo de Ministros de la República española autorizaba al gobierno de la Generalitat de Catalunya a celebrar, en París, *L'Art Catalan*, la exposición más importante dedicada al patrimonio artístico de Cataluña que nunca se haya hecho en el extranjero. Albergada en el Musée du Jeu de Paume durante los meses de marzo y abril de 1937, en ella se reunieron las obras seminales del legado artístico catalán (ilustración 1). Como indica su subtítulo *Du x<sup>e</sup> siècle au xv<sup>e</sup> siècle*, la acotación cronológica de las piezas expuestas se ciñó a los seis siglos que se correspondían con el periodo histórico de la vida nacional de Cataluña —según rezan las primeras líneas del catálogo de la exposición—,<sup>1</sup> por este motivo, el discurso expositivo asumía que el cénit artístico de aquel territorio solo se habría alcanzado en los momentos de su plenitud nacional, con lo cual, el significado político de la exposición trascendió el meramente artístico, y más todavía cuando en 1937 se estaba librando una guerra de desenlace incierto que podía comprometer la identidad catalana.

1. *L'Art Catalan. Du x<sup>e</sup> siècle au xv<sup>e</sup> siècle*, catálogo de la exposición, Jeu de Paume des Tuileries. París: Gauthier-Villars, 1937, cubierta.

ralitat de Catalunya que reglamentaba la organización de la exposición,<sup>2</sup> la cuestión de la afirmación de la personalidad nacional a través del arte catalán aparece mencionada, pero es otro aspecto, el de la conservación de los bienes artísticos, el que se prioriza. Las palabras iniciales del mismo así lo sugieren: «*El poble que va saber fer front a la insurrecció i que defensà amb les armes les seves llibertats, ha sabut guardar el patrimoni històric, artístic i científic*».<sup>3</sup> Un patrimonio, una cultura, como se dice más adelante, que los horrores de la guerra no habían podido desvanecer. Con esta doble constatación se estaba aludiendo, muy directamente, a los episodios sucedidos en Cataluña —especialmente en Barcelona— durante los primeros días de la Guerra Civil, cuando numerosos conventos e iglesias fueron atacados y ultrajados por los mismos revolucionarios que habían conseguido aplacar la sublevación militar que la inició. Una «victoria» rápida y violenta que cargó contra todo aquello que los revolucionarios, mayoritariamente anarquistas pero no solo, consideraban que representaba el poder opresor de las clases obreras y populares: los militares fascistas que se habían revelado contra el gobierno legítimo de la República, las clases ricas y la Iglesia; por este motivo mataron indiscriminadamente a sus sacerdotes y destruyeron las obras de arte religioso atesoradas en los templos.<sup>4</sup>

1. COROMINES, P. [Introducción], en *L'Art Catalan. Du x<sup>e</sup> siècle au xv<sup>e</sup> siècle*, cat. exp., marzo-abril de 1937, Jeu de Paume des Tuileries, París. París: Gauthier-Villars, pág. 9.

2. Decreto del 26 de enero de 1937 firmado por Josep Tarradellas, consejero primero de la Generalitat de Catalunya, y Antoni Maria Sbert, consejero de Cultura. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 28 de enero de 1937, pág. 424.

3. *Idem*.

4. La destrucción del patrimonio religioso no tanto por lo que era sino por lo que simbolizaba —la tiranía de las clases privilegiadas—, se justificó desde el principio de la Guerra Civil en los principales medios anarquistas. Así, en *Solidaridad Obrera* («Corolarios de la revolución», 25 de julio de 1936), uno de los periódicos de mayor tirada en España durante la

No es ahora el momento de calibrar hasta qué punto fue mermado el patrimonio artístico catalán en manos de los revolucionarios,<sup>5</sup> pero tan incierto es afirmar que quedó intacto como que pereció en su práctica totalidad, como así lo afirmó determinada prensa internacional. En este sentido, las declaraciones del historiador del arte, y especialista en arte medieval español, Walter W.S. Cook, quien se encontraba en la capital catalana en el momento de producirse la sublevación que daría inicio a la guerra,<sup>6</sup> no podían ser más taxativas. Fueron recogidas, entre otros medios, por *Le Figaro*:

M. Walter W.S. Cook [...] a fourni quelques renseignements sur les pertes artistiques irréparables subies au cours des récents événements de Catalogne. A l'exception de la cathédrale et du couvent de Pedralbes, tout a été détruit.<sup>7</sup>

De manera similar se manifestaba el parisino *Le Journal* —cuyo enviado especial a Barcelona suscribía, el 24 de julio de 1936, que tras haberse saqueado iglesias, conventos y el arzobispado, solo la catedral se había respetado—,<sup>8</sup> o la internacionalmente difundida *L'illustration*, que el 15 de agosto siguiente publicaba un reportaje gráfico sobre los destrozos que habían sufrido las iglesias españolas, el cual estaba monopolizado por los templos barceloneses.<sup>9</sup> El periódico *The New York Times*, por su parte, no se quedaba a la zaga, y afirmaba, como reza uno de sus titulares del 9 de agosto de 1936: «Church Art Gone in Barcelona area. Only Cathedral Remains».

Las alarmantes noticias aparecidas en la prensa ocasionaron que la dirección de la Office International des Musées (OIM) se reuniera en París —los días 12 y 13 de octubre de 1936— con el objetivo de estudiar qué medidas podrían tomarse para minimizar el impacto de la Guerra Civil sobre el patrimonio artístico no solo catalán sino español; resolviendo, a la par, publicar, en la ampliamente difundida revista *Museion*, su órgano de expresión, un informe sobre la protección del patrimonio en tiempos de guerra.<sup>10</sup> Un informe, dicho sea de paso, y como se

---

Guerra Civil, podía leerse: «¿Obras de arte? En primer lugar, las obras de arte las quería el mundo autoritario y jerárquico, no por arte, sino por su calidad de oro y plata. Y si las esculturas valen un millón es un valor arbitrario, pues esas obras de arte sólo pueden tenerlas los ricos, los cuales fabrican billetes y por esto tienen los millones que quieren, y eso no es eso». El mismo órgano de la CNT publicaba, tres meses después, y entre otros, un artículo en el que ampliaba y trataba de explicar la raíz del problema, que podía avanzarse al inicio de la República: «a partir del 14 de abril, el tesoro de las iglesias, que es un tesoro de España, debía haber sido intervenido y haber constituido con él museos de arte. Con ello se hubiera evitado que en la justa cólera del pueblo [...] hubiera quemado muchas imágenes que valía la pena de haber conservado por su valor de arte» (ENDÉRIZ, E., «Los desvalijadores de iglesias», *Solidaridad Obrera*, 25 de octubre de 1936). Un análisis sobre los motivos que llevaron a los artífices de la revolución social en Cataluña a cargar, con más ensañamiento que en el resto de la España republicana, contra el patrimonio artístico en: ÁLVAREZ LOPERA, J., «La organización de la defensa de bienes culturales en Cataluña durante la Guerra Civil. I. El periodo revolucionario (julio 1936-junio 1937)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI, 1984, págs. 538-540. También Joseph i Mayol (JOSEPH I MAYOL, M., *El salvament del Patrimoni artístic català durant la guerra civil*. Barcelona: Pòrtic, 1971, pág. 39) analiza esta cuestión otorgando un papel decisivo a la masiva participación de anarquistas extranjeros establecidos en Cataluña los cuales: «vingueren amb l'únic propòsit de crear un constant malestar social i destorbar les aspiracions autonòmiques dels catalans. No podien sentir respecte ni estimar les pedres venerables [...]. No els interessava el que representa per a nosaltres el llegat dels segles [...]. Llocació per a desofegar aquesta tirria la trobaren amb l'excusa de l'alçament».

5. Sobre la destrucción del patrimonio artístico-religioso en las iglesias de Barcelona durante la Guerra Civil, véase el detallado estudio, a modo de inventario, de MARTÍ BONET, J.M. (coord.); ALARCÓN, J.; RIBERA, E.; TENA, E., *El martiri dels temples a la diòcesi de Barcelona (1936-1939)*. Barcelona: Museu Diocesà, 2008, y BASSEGODA NONELL, J., *El patrimoni artístic religiós de Barcelona: 1936-1939*. Barcelona: Publicacions de la Real Càtedra Gaudí, 2006.

6. Walter W.S. Cook se hallaba en Barcelona, junto al también historiador del arte norteamericano Chandler R. Post, para iniciar junto a Josep Gudiol un viaje de investigación por el norte de España. [GUDIOL, J.], «En su defensa...», pág. 89.

7. «Les Trésors artistiques détruits à Barcelone», *Le Figaro*, 8 de agosto de 1936.

8. «Visions d'horreur à Barcelone», *Le Journal*, 24 de julio de 1936.

9. «La grande pitié des sanctuaires espagnols», *L'illustration*, 4876, 15 de agosto de 1936, págs. 464-465.

10. FOUNDOKIDIS, E., «L'Office International des Musées et la protection des Monuments et Œuvres d'art en temps de guerre», *Museion*, 35-36, III-IV, 1936, págs. 187-200. El *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, revista dirigida por el director general de los museos de arte de Barcelona, Joaquim Folch i Torres, daba cuenta de este informe en el número del mes de diciembre de 1936 («La protecció de les obres d'art en temps de guerra», págs. 382-384). Folch i Torres había participado en diferentes comités del OIM desde el año 1930.

puntualiza en su primera página, que, en realidad, se había redactado dos años atrás. Si se sacaba a la luz en aquel momento era, pues, por un motivo muy concreto: alertar del peligro que corrían las obras de arte en España.

La destrucción del patrimonio cultural perpetrada por la oleada revolucionaria que siguió a la sublevación militar en los territorios donde esta fracasó, y que posiblemente fue más incisa en Cataluña que en ningún otro lugar, provocó que el gobierno catalán, pese a sus limitaciones funcionales, actuara sin vacilaciones y decidiera proteger, con todos los medios a su disposición, los edificios religiosos y las colecciones particulares, que también fueron atacadas.<sup>11</sup> Unas medidas exitosas que lo fueron, en parte, porque no se improvisaron sino que descansaban en la sólida política de protección patrimonial llevada a cabo durante los años de la Segunda República,<sup>12</sup> cuando el Parlamento catalán promulgó un conjunto de leyes al respecto.<sup>13</sup> En parte como consecuencia de esta experiencia, y a diferencia de lo que sucedió en el resto de la zona republicana, donde los nuevos poderes surgidos de la revolución social se apoderaron generalizadamente de los bienes artísticos privados,<sup>14</sup> en Cataluña el gobierno autónomo dictaminó, entre otros extremos, que los bienes incautados pasaran a formar parte de las colecciones públicas,<sup>15</sup> como queda detalladamente explicado en el primer número de la revista del Comisariado de Propaganda de la Generalitat *Nova Iberia*.<sup>16</sup>

La mayor parte de los bienes artísticos recogidos —tanto públicos como privados— se trasladaron al Museu d'Art de Catalunya, el cual, junto con otros espacios de la ciudad, funcionó como improvisado depósito de obras de arte. Más adelante, entre octubre y diciembre de 1936, y para alejarlas de Barcelona, sin duda un potencial objetivo militar, los fondos reunidos se instalaron en la iglesia de Sant Esteve de Olot. No obstante, antes de que el traslado se verificara, y según afirmaba el director general de los museos de arte de Barcelona Joaquim Folch i Torres, a 30 de septiembre de 1936 podía considerarse que «*les obres cabdals, catalogades pel*

---

11. Una actualizada visión de conjunto sobre las medidas tomadas para proteger el patrimonio artístico durante la Guerra Civil y sobre los distintos informes que se escribieron al respecto en: BORONAT I TRILL, M.J., «1936-1939. La salvaguarda del tesoro artístico català», en *Cent anys de la Junta de Museus de Catalunya 1909-2007*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008, págs. 135-172; GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art! La protecció del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil*. Barcelona: La Magrana, 2011, págs. 42-103 y 157-189; MASSÓ CARBALLIDO, J., «Notes sobre el salvament republicà del patrimoni cultural català (1938)», en ARAÑÓ VEGA, L. (ed.), *Barcelona 1938. Capital de tres governs*. Vol. II. *Art, cultura i intel·lectuals*. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer, 2010, págs. 39-80; NADAL, J.; DOMÈNECH, G., «Poder i patrimoni: la reorganització autonòmica. Protegir el patrimoni en temps de guerra», en *idem*, *Patrimoni i Guerra. Girona 1936-1940*. Girona: Ajuntament de Girona, 2015, págs. 15-20. Dos testimonios directos —y artífices de la labor de salvaguarda del patrimonio artístico durante las primeras semanas del conflicto bélico— especialmente importantes para reconstruir lo sucedido son Miquel Joseph i Mayol y Josep Gudiol [JOSEPH I MAYOL, M., *El salvament...*; GUDIOL, J.], «En su defensa: la intervención de Josep Gudiol en el salvamento del patrimonio artístico durante la Guerra Civil», en RAMÓN, A.; BARIBÉ, M. (eds.), *Tres escrits de Josep Maria Gudiol i Ricart*. Barcelona: EMSA, 1987, págs. 85-115].

12. PUIGVERT, J.M., «Salvar el patrimoni artístic en temps de guerra. L'exemple de la ciutat de Girona (1936-1939)», en *Segona República i Guerra Civil a Girona (1931-1939)* [Girona]: Ajuntament de Girona [2006], pág. 150.

13. Véase ESTRADA I CAMPANY, C., *El servei del PHAC. La tasca d'Agustí Duran i Sanpere durant la República i la guerra (1931-1939)*. Barcelona: Ploion, 2007; MARCH, E., «La Generalitat republicana: algunes precisions sobre la seva actuació en matèria de museus i patrimoni», *Rubrica Contemporanea*, 5, 2014, págs. 109-131.

14. SAAVEDRA ARIAS, R., *El patrimonio artístico español durante la Guerra Civil (1936-1939). Política e ideología entre las «dos Españas»*, tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2013, pág. 330. Véase también ÁLVAREZ LOPERA, J., «La organización de la defensa...», págs. 537-538, quien resume la situación de la siguiente manera: «En Cataluña, a pesar de encontrarse desbordadas las instituciones por la marea revolucionaria, su capacidad de respuesta se reveló notablemente superior a la de la administración central. Mientras en Madrid la Dirección General de Bellas Artes entraba en colapso y las tareas de protección de patrimonio debieron abordarse desde un organismo de nueva planta [...] [en Cataluña] las instituciones catalanas [...] se mantuvieron, logrando encauzar las labores de protección». Una eficacia que Lopera atribuye a la «especificidad catalana»: tanto a la existencia de un grupo de intelectuales catalanes singularmente capacitados para llevarlas a cabo como al hecho de que las instituciones desde las que se dinamizaban sobrepasaran el ámbito de lo administrativo.

15. Sobre las diferencias respecto a la propiedad de los bienes artísticos incautados en Cataluña y en el resto de la España republicana, y sobre la dispar utilización de las obras de arte en relación con el poder ejercido por los grupos anarquistas, véase BASILIO, M., *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*. Furnham-Burlington, VT: Ashgate, 2013, págs. 86-89.

16. MASERAS, A., «El Tesoro artístico català, salvat», *Nova Iberia*, 1, enero 1937, s.p.

*Servei de Conservació de Monuments i Defensa del Patrimoni Artístic eren en sa majoria salvades i en un setanta per cent, almenys en possessió efectiva del Govern*».<sup>17</sup> Ese mismo día el susodicho director publicaba en *La Vanguardia* un «tranquilizador» artículo —dirigido «a los amigos extranjeros» que habían dado muestras de preocupación— en el que sostenía que «en Cataluña hemos logrado salvar casi íntegramente» el patrimonio artístico.<sup>18</sup>

A pesar del contenido de artículos como el que se acaba de mencionar, en el extranjero continuaba creyéndose que la riqueza artística de Barcelona y sus alrededores había sido destruida. De lo que se trataba era, pues, de eliminar cualquier sombra de duda, de exhibir los objetos artísticos custodiados por las instituciones públicas o procedentes de edificios públicos, ningún bien privado. Por este motivo la exposición de arte catalán en París se concibió, y así se ha interpretado posteriormente, como una oportunidad que no podía dejarse escapar: la de mostrar al mundo que el legado artístico catalán había conseguido salvaguardarse:<sup>19</sup> una imagen valdría más que mil palabras.

## LA ORGANIZACIÓN DE LA EXPOSICIÓN Y OTRAS CUESTIONES PRELIMINARES

La exposición de arte catalán se planificó como una acción propagandística y por ello el gobierno de la Generalitat confió no solo su difusión al Comisariado de Propaganda, como especifica el decreto al que hacíamos mención unas líneas más arriba, sino también su organización, como indica la documentación inédita conservada en los archivos franceses.<sup>20</sup> A cargo del Departament

17. FOLCH I TORRES, J., «Nota al comissari general de museus de Catalunya relativa al salvament i guarda de les obres d'art reunides pel Museu d'Art de Catalunya i actualment dipositades a Olot», 26 de julio de 1937. Reproducido en: *Viatge a Olot: la salvaguarda del patrimoni artístic català durant la Guerra Civil*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona - Àmbit, 1994, págs. 23-29.

18. FOLCH I TORRES, J., «El Patrimonio Artístico de España», *La Vanguardia*, 30 de septiembre de 1936. Pese a explicar que la labor de protección del patrimonio llevada a cabo por el gobierno español y la Generalitat había funcionado, Folch i Torres deja traslucir su preocupación ante la gran densidad monumental de Cataluña y el peligro que corría al verse expuesto al fuego de las armas. Hace un llamamiento a la cooperación de todos los hispanistas, historiadores del arte, sociedades artísticas y científicas europeas y americanas para tratar de evitar «males mayores».

19. GUARDIA, M., «El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil: un informe inèdit de J. Folch i Torres», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1, 1, 1993, págs. 303-321; GRACIA, F.; MUNILLA, G., «Art per a l'esforç de guerra: l'exposició d'art català a París», en: *idem*, *Salvem l'art!...*, págs. 190-219; JOSEPH I MAYOL, M., *El salvament del Patrimoni artístic català...*, págs. 149-163; PUJOL, E., «París, 1937», en PASCUET, R.; PUJOL, E. (eds.), *La revolució del bon gust. Jaume Miravittles i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Barcelona: Ajuntament de Figueres - Arxiu Nacional de Catalunya - Viena Edicions, 2006, págs. 68-69; VIDAL I JANSÀ, M., *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, págs. 359 y ss.; VIDAL, M., «La salvaguarda del patrimoni artístic català durant la Guerra Civil espanyola», en *Viatge a Olot...*, págs. 11-20. El *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* ofrece un relato oficial sobre los preparativos, la inauguración y el contenido de la exposición en diversos números del año 1937: febrero (págs. 63-64), marzo (pág. 96), abril (págs. 126-128), junio (pág. 192), julio (págs. 209-220), agosto (págs. 255-256) y octubre (págs. 313-318).

20. Aunque se nombró a Ventura Gassol presidente del Comité organizador de la exposición en París y a pesar de lo que se ha afirmado: que él encabezó las conversaciones políticas y diplomáticas con el gobierno francés (GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art!...*, pág. 198), los documentos de los Archives Nationales, París - Pierrefitte-sur-Seine (AN), *Archives des musées nationaux-Expositions, Salons, Expositions universelles (séries X-Expositions)*, sitúan a Lleó Dalry, de la «Délégation pour l'Étranger», como el responsable de gestionar con el director de los Museos Nacionales y con el ministro de Educación Nacional las condiciones económicas de la exposición y el lugar y los días en los que se llevaría a cabo (cartas fechadas los días 31-12-1936; 11-1-1937 y 19-1-1937). Dalry, seudónimo de un colaborador de Andreu Nin en los primeros momentos en que este fue consejero de Justicia de la Generalitat —entre septiembre y diciembre de 1936—, era el máximo responsable de la delegación del Comisariado de Propaganda en París y un estrecho colaborador del comisario de Propaganda, Jaume Miravittles (VENTEJO, D., «Primera notícia general del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya», en: PASCUET, R.; PUJOL, E., *La revolució del bon gust. Jaume Miravittles...*, págs. 117-118). El mismo Miravittles (MIRAVITLLES, J., *Homes i dones de la meua vida: gent que he conegut*. Barcelona: Destino, 1982, pág. 81) afirma que Dalry, un «català extraordinari», se llamaba en realidad Tarrés. Véase OLIVA I DE LA ESPERANZA, L., «El Comissariat de Propaganda a través de la memòria dels que ho van viure», *Treballs de Comunicació*, 24, 2008, pág. 42.

mento de Cultura —por medio de la Comisaría de Museos, que a su vez la delegaría en el director general de los museos de arte de Barcelona— quedaba la selección de las obras y su instalación en París. En este caso, no obstante, Folch i Torres actuaría de acuerdo con la dirección del Jeu de Paume, a quien el Ministerio de Educación Nacional de la República francesa —el interlocutor del gobierno de la Generalitat— confió tal responsabilidad.

Es difícil constatar cuándo cristaliza la idea de llevar a cabo la exposición *L'Art Catalan*. En realidad, la dificultad estriba en esclarecer en qué momento otra exposición, la de arte contemporáneo catalán, cedió el paso a la exposición que acabaría celebrándose. Y es que el 26 de agosto de 1936, semanas antes de que el consejero de Cultura, Ventura Gassol, a quien mayoritariamente se ha atribuido el mérito de idear la exposición de arte medieval catalán,<sup>21</sup> empezara a tejer los hilos de la misma, y con anterioridad al momento en que los documentos conservados certifiquen el inicio de sus preparativos, es decir, el 9 de noviembre de 1936,<sup>22</sup> apareció en la prensa barcelonesa la noticia de la celebración, en París, de una exposición de pintura y escultura catalana contemporánea cuyos beneficios económicos se destinarían a las milicias antifascistas.<sup>23</sup> La exposición estaba organizada por el recién creado Sindicato de Artistas Pintores y Escultores de Cataluña UGT, el cual, como los demás sindicatos que agrupaban a profesionales vinculados a las Bellas Artes, tomó iniciativas diversas y organizó exposiciones y concursos durante toda la Guerra Civil.<sup>24</sup>

A lo largo del mes de septiembre del 1936, la prensa de Barcelona fue informando del alcance de tal exposición,<sup>25</sup> la cual quedó bajo los auspicios del denominado Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas, formado por representantes de la Generalitat, de la UGT y de la CNT.<sup>26</sup> Un consejo —que refleja la situación política del momento, la «necesidad» de integrar las fuerzas obreras revolucionarias en los órganos del gobierno catalán— del que casi podría decirse que fue creado ex profeso para la ocasión, es decir, ex profeso para capitalizar la exposición parisina, especialmente si tenemos en cuenta la ambigüedad de su función,<sup>27</sup> la escasa actividad que tendría posteriormente y el hecho de que en su reunión constitutiva se acordara que dos de sus miembros se trasladasen a París.<sup>28</sup> A partir de este momento fue el presidente del Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas —el consejero de Cultura de la Generalitat— el que se encargó de hacer públicos los avances de la exposición y las modificaciones que esta había experimentado respecto al planteamiento inicial. Ventura Gassol se manifestaba especialmente satisfecho porque la exposición, que mostraría el arte catalán desde el siglo XIX

21. Sobre las diferentes posibilidades que se han barajado, véase GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art!...*, págs. 190-191.

22. Fecha del informe «Exposició d'art medieval de Catalunya al "Musée [sic] du Jeu de Paume" de París, organizada per la Comissaria General de Museus de Catalunya», que Folch i Torres redacta a petición de Pere Coromines, comisario general de los museos de Cataluña. Arxiu Nacional de Catalunya, Barcelona - Sant Cugat del Vallès (ANC), *Comissariat General de Museus. Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del «Jeu de Paume» de París*.

23. «Arte y artistas. Exposición en París», *La Vanguardia*, 26 de agosto de 1936.

24. Una relación cronológica de las mismas en JULIÁN, I., «Exposiciones y concursos en el período 1936-1939 en Barcelona», *D'Art*, 8-9, noviembre 1983, págs. 231-285. Sobre las actividades desarrolladas por los sindicatos de artistas, véase ÁLVAREZ LOPERA, J., «Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, III, 5, 1990, págs. 117-163.

25. «Exposición de arte catalán en París pro víctimas del fascismo», *Solidaridad Obrera*, 11 de septiembre de 1936; «Exposición de Arte Catalán en París», *La Vanguardia*, 12 de septiembre de 1936; «Exposició d'art català a París pro víctimes del feixisme», *Treball*, 17 de septiembre de 1936. En los periódicos mencionados se publica el reglamento de la exposición, del que destacan los siguientes puntos: podrían participar todos los dibujantes, pintores y escultores sindicados residentes en Cataluña; el número máximo de obras con las que los artistas podían participar serían dos en el caso de pintores y escultores y cuatro en el caso de los dibujantes; las obras debían entregarse en la oficina de Turismo de la Generalitat de Catalunya hasta el 15 de octubre de 1936 y, en el caso de ser seleccionadas por el Jurado de selección, y vendidas durante la exposición, los autores destinarían el 40% neto del importe recibido a las víctimas del fascismo.

26. *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 20 de septiembre de 1936, págs. 1522-1523.

27. «organisme que ha de respondre a la finalitat d'acostar cada dia més les belles arts a l'esperit del nostre poble», *idem*.

28. «Creació del Consell de Belles Arts», *Treball*, 22 de septiembre de 1936; «Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas», *Solidaridad Obrera*, 23 de septiembre de 1936; «Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas», *La Vanguardia*, 27 de septiembre de 1936.

hasta las últimas manifestaciones artísticas, serviría para la afirmación de Cataluña y para recaudar fondos económicos a favor de las familias de las víctimas y de los que luchaban en el frente.<sup>29</sup> Además, como la prensa añadiría, sería una excelente ocasión para «*demonstrar exteriorment que a casa nostra no solament no es destrueix sinó que es construeix*».<sup>30</sup> De acuerdo con tales propósitos, la exposición se articularía de la siguiente manera: habría un espacio en el que, mediante fotografías, se documentarían las labores de protección del patrimonio artístico catalán; una segunda sala en la que se exhibirían unas doscientas obras debidas a los artistas catalanes contemporáneos, las cuales se pondrían a la venta; y una sección retrospectiva, formada por unas cien obras, que dejaría ver pinturas y esculturas catalanas del siglo XIX.<sup>31</sup> Las obras de este último ámbito, procedentes del Museu d'Art de Catalunya, habían sido ya seleccionadas por el Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas el 5 de noviembre de 1936,<sup>32</sup> lo que indica, ciertamente, una fase avanzada en la ejecución del proyecto expositivo. Pese a ello, la elección se realizó en balde. Cuatro días después Folch i Torres finalizaba su mencionado informe sobre la exposición de arte medieval. En él, daba pormenorizada cuenta de todos los detalles de la «nueva» exposición, incluyendo la nómina de las obras que la integrarían.<sup>33</sup>

Alguna vicisitud se había producido, pues, a finales de octubre o principios de noviembre de 1936. Algo que habría hecho desistir a las autoridades catalanas de su propósito inicial llevándolas a considerar la posibilidad de organizar una exposición de arte medieval. Nos inclinamos a proponer, como motivo principal del cambio de rumbo, la intervención directa del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. Creado el 3 de octubre de 1936 y teniendo como uno de sus principales ámbitos de acción la proyección internacional,<sup>34</sup> una de las primeras iniciativas de Jaume Miravittles, su máximo responsable, fue invitar a Cataluña al crítico de arte y editor francés Christian Zervos para que hiciera acopio de los materiales necesarios que le habrían de permitir escribir una monografía, que se publicaría en francés, alemán e inglés, sobre arte medieval catalán.<sup>35</sup> Como Zervos afirma en la nota introductoria de las ediciones inglesa y alemana, él estaba ya en Cataluña en octubre de 1936. Por tanto, no parece descabellado pensar que fuera Miravittles el que recondujo la exposición hacia un terreno sobre el que ya se estaba trabajando. Serían dos iniciativas que cristalizarían en el mismo momento y que se retroalimentarían mutuamente.

Además, pudieron intervenir otras circunstancias: Ventura Gassol había llegado precipitadamente a París el 25 de octubre. Tal vez el contacto con las autoridades francesas le hizo cambiar de opinión. Quizá las complicidades halladas en el país vecino le indujeron a pensar

---

29. «Exposición de Arte Catalán», *La Vanguardia*, 20 de septiembre de 1936. *La Vanguardia* del 13 de octubre de 1936 («Consejería de Cultura. El Arte Catalán en París») informaba de que los delegados de la UGT y CNI ya habían regresado de París.

30. PALLARÈS, J., «L'Exposició d'Art Català a París», *Mirador*, 402, 7 de enero de 1937, pág. 6.

31. RENOM, J., «S'ha desistit de celebrar l'Exposició d'Art Modern Català a París?», *Mirador*, 413, 25 de marzo de 1937, pág. 10. En la nómina de los artistas representados en la sección retrospectiva figuraban, entre otros: Flaugier, Rodés, Mayol, Clavé, Vayreda, Fortuny, Rusinyol, Casas, Gimeno, Nonell, Torres García, Picasso, Hugué o Miró.

32. ANC, *Comissariat General de Museus. Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del «Jeu de Paume» de París*. Comunicado del Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas a la Subsecretaría de Cultura fechado el 5-11-1936. El comunicado del Consejo Superior va dirigido a Josep Irla porque Ventura Gassol ya no se encontraba en Barcelona en aquel momento sino en París, adonde llegó el 25 de octubre con el objetivo de salvar su vida. Para asegurar la continuidad de las funciones que ejercía se creó, el 22 de octubre de 1936, la Subsecretaría de Cultura, que regentó Josep Irla. Se especifica que en la exposición se vería representada, según el acuerdo tomado junto al consejero de Cultura, «*tota la pintura catalana desde el segle XIX fins els nostres dies*».

33. Véase n. 22.

34. Los otros dos terrenos de actuación eran el frente y la retaguardia, tal y como se especifica en el decreto fundacional del Comisariado de Propaganda (3 de octubre de 1936), publicado dos días después: *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 5 de octubre de 1936, pág. 65.

35. ZERVOS, C.; SOLDEVILA, F.; GUDIOL, J., *L'Art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle*. París: Cahiers d'Art, 1937. Edición alemana: *Die Kunst Kataloniens: Baukunst, Plastik, Malerei vom 10. bis zum 15. Jahrhundert*. Viena: Anton Schroll, 1937; edición inglesa: *Catalan Art from the Ninth to the Fifteenth Centuries*. Londres: William Heinemann, 1937.

que sería posible acometer una exposición mucho más compleja y efectiva. Pudieron interferir incluso otros motivos, sin duda más secundarios, como los que argumenta a posteriori la revista *Mirador*: que el arte contemporáneo catalán no estuviera a la altura de París y no fuera precedente exponerlo si lo que quería el gobierno catalán era deslumbrar en el país vecino.<sup>36</sup> Sea por el motivo que fuera, la exposición de arte contemporáneo catalán quedó truncada.<sup>37</sup> No se consiguió, por tanto, la exacta simetría respecto a lo que sucedió en 1917, cuando la Primera Guerra Mundial estuvo a punto de impedir la celebración anual de los salones parisinos y Barcelona los acogió en la llamada *Exposició d'Art Francès*, sellándose así el hermanamiento entre ambas ciudades. Un paralelismo que no fue pasado por alto por la prensa catalana:

Per les circumstàncies en què es portarà a terme aquesta Exposició [la de arte contemporáneo en París] recordaria aquella altre inoblidable que tingué lloc a Barcelona durant la gran guerra.

Avui, com llavors, l'art agermana els dos països llatins. França ens torna ara l'avinentesa que li oferirem l'any 1917 i ens ofereix hospitalitat perquè puguem demostrar al món el que ha estat, el que és i el que aspira a ésser el nostre art.

Avui els nostres artistes, com llavors els artistes francesos, travessen uns moments de dolor [...]. No obstant els artistes saben el que representa per tots nosaltres aquesta Exposició i, sobreposant-se a les doloroses circumstàncies, han procurat que llur aportació respongués a l'alta missió que el nostre art ha de complir a França.<sup>38</sup>

Una cita que en el «nuevo» contexto expositivo perdía parte de su eficacia, aunque, eso sí, la «advenediza» exposición de arte medieval catalán se celebraría, igualmente, en París. Las relaciones francocatalanas, o más específicamente las parisino-barcelonesas, que en parte hicieron posible la exposición de 1917, reforzaban aquella elección.<sup>39</sup> Además, la delegación parisina del Comisariado de Propaganda fue la primera, de cuantas se establecieron en distintas capitales de Europa —Londres, Bruselas o Estocolmo—, que empezó a funcionar, el mismo mes de octubre de 1936.<sup>40</sup> A la capital francesa habían llegado, no muchos años antes, en la década de los veinte, intelectuales y políticos catalanes, entre ellos el mismo Ventura Gassol y Francesc Macià;

36. RENOM, J., «S'ha desistit de celebrar...».

37. El 11 de febrero de 1937, cuando faltaba poco más de un mes para que se inaugurara en el Jeu de Paume la exposición de arte medieval catalán, apareció en *La Vanguardia* una sucinta noticia bajo el epígrafe «La exposición de arte catalán en París», que decía: «Por causas ajenas al Consejo Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas, ligadas al momento político actual, ha resuelto desistir de efectuar dicha exposición en París y las obras reunidas con este fin trasladarlas para que aumenten la manifestación de arte catalán en Méjico». Esta exposición, que se estaba proyectando en ese mismo momento, tampoco llegó a celebrarse porque el barco que trasladaba las obras a México fue apresado en Gibraltar por la Marina Nacional, siendo posteriormente depositadas en Burgos. En 1980, el Ministerio de Cultura realizó una exposición en la que se mostraron algunas de ellas. Véase *121 artistas catalanes del 37: obras incautadas a la Generalitat de Catalunya*, cat. exp., febrero-marzo de 1980, salas del Palacio de Exposiciones y Congresos, Madrid. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980.

38. PALLARÈS, J., «L'Exposició d'Art Català...». A la misma idea se refiere también Jordi Pallarès en: «L'Exposició d'Art Català a París», *Mirador*, 394, 12 de noviembre de 1936, pág. 6. Sobre la exposición de arte francés, véase, en este mismo número, el artículo de Isabel Valverde «Entre hospitalidad y propaganda. La *Exposició d'Art Francès* en la Barcelona de la Primera Guerra Mundial», págs. 189-202.

39. Las relaciones entre ambas ciudades fueron el eje en torno al cual giró la exposición *ParisBarcelona 1888-1937* [LÉAL, B.; OCAÑA, M.T. (coords.), *ParisBarcelona 1888-1937*, cat. exp., 11 de octubre de 2001 - 14 de enero de 2002, Galeries nationales du Grand Palais, París, y 28 de febrero - 26 de mayo de 2002, Museu Picasso, Barcelona. París-Barcelona: Réunion des musées nationaux - Museu Picasso, 2002]. Véanse especialmente las contribuciones de LÉAL, B., «Historia de un puzzle», págs. 9-12; y AUBERT, P., «Cataluña y Francia: una historia cultural 1888-1937», págs. 55-75, para la cuestión del intercambio cultural. Aunque la exposición centró su atención en la confrontación de las relaciones artísticas contemporáneas, no deja de ser sorprendente que en su catálogo la exposición de arte catalán aparezca mencionada en una nota al pie marginal (pág. 598, n. 20), máxime cuando una de las dos comisarias de la exposición señala que su objetivo era: «dar a conocer cuáles fueron los puntos más relevantes y significativos de la relación que se estableció entre ambas ciudades» (OCAÑA, M.T., «La historia de una seducción», en LÉAL, B.; OCAÑA, M.T. (coords.), *ParisBarcelona...*, pág. 16). La exposición de arte catalán tampoco queda recogida en las más de cincuenta páginas de la detallada cronología del catálogo.

40. PASCUET, R.; PUJOL, E., «Defensa i il·lustració de Jaume Miravittles i del Comissariat de Propaganda», en: *idem* (eds.), *La revolució del bon gust...*, pág. 13.

también Francesc Cambó, quien en 1929 fundaría el Centre d'études de l'art et de la civilisation catalanes en la Sorbona,<sup>41</sup> una institución que sin duda aplaudió la iniciativa de la exposición de arte medieval. Desde el año de su creación y hasta 1937, el Centre d'études organizó anualmente ciclos de conferencias y cursos universitarios<sup>42</sup> dedicados al patrimonio artístico catalán, los cuales contribuyeron a estrechar los contactos entre los historiadores del arte franceses y los catalanes en materia, sobre todo, de arte medieval.<sup>43</sup> Probablemente por este motivo, tanto Pierre Lavedan como Henri Focillon formaron parte del aparato organizativo de la exposición catalana.

Volviendo a ella, una vez establecida la composición del Comité<sup>44</sup> y los demás aspectos que pautaba el decreto del 26 de enero de 1937: cómo se financiarían los gastos, de qué manera se trasladarían las obras a París, bajo qué medidas de seguridad, etc., y tras convencer de la idoneidad del proyecto al gobierno de la República española, absolutamente contrario a que las obras de arte traspasaran la frontera, la exposición abrió sus puertas al público el 20 de marzo de 1937. Una exposición que se trasladó en una segunda fase, y debido al éxito de la misma, al castillo de Maisons-Laffitte, donde permaneció durante el tiempo que París acogió la Exposición Internacional de 1937, lo que significó, pues, un aumento exponencial del público que pudo verla.

No podemos alejarnos del objetivo de este trabajo y explicar todos los particulares de la exposición. Es necesario, no obstante, advertir que sobre ella se han publicado algunas impre-

---

41. Un detallado estudio sobre el Centre d'études de l'art et de la civilisation catalanes, con aportaciones documentales inéditas, en: BERNAT I BALTRONS, F., «El fons Cambó de París: història, descripció i catàleg», *Catalonia*, 2, 2009, disponible en <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/catalonia2.htm>.

42. Los ciclos de conferencias —abiertas al público en general— estuvieron dedicados a los siguientes temas: curso 1929-1930, Cataluña en la época románica; curso 1930-1931, la pintura catalana del siglo xv; curso 1931-1932, la pintura catalana contemporánea; curso 1932-1933, la escultura románica catalana; curso 1933-1934, el gótico civil catalán y curso 1934-1935, el arte mozárabe en Cataluña. Las conferencias se suspendieron el curso 1935-1936 y se retomaron en 1936-1937 con un curso que llevaba por título, como no podía ser de otra manera, «L'Art de la Catalogne». Los ciclos de conferencias cosecharon un gran éxito de público, hasta el punto de que en alguna ocasión se cambió la sede donde se impartían por otra de mayor aforo (véase NICOL, E., «Què és la Fundació Cambó a la Sorbona», *La Veu de Catalunya*, 2 de enero de 1931). Al prestigio de las conferencias y al aumento de concurrencia se refiere también el artículo: «Les conferències a la Sorbona sobre l'Art i la Civilització Catalanes», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, abril 1933, págs. 122-127.

43. Sin pretender ser exhaustivos, queremos señalar que el director del Centre d'études de l'art et de la civilisation catalanes, Pierre Lavedan, publicó, en 1935, *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Balears*, y que Henri Focillon, además de intervenir en los ciclos de conferencias del Centre d'études en el curso 1930-1931 —donde impartió una conferencia dedicada a la pintura sienesa y Cataluña (publicada posteriormente en: DURAN I SANPERE, A.; FOCILLON, H.; FOLCH I TORRES, J., et al., *La peinture catalane à la fin du Moyen Âge*. París: Librairie Ernest Leroux, 1933)—, promovió, a finales de la década de los veinte y a mediados de la siguiente, la traducción al francés de diferentes obras del también historiador del arte medieval Josep Puig i Cadafalch. En estos mismos años y como ya se ha señalado (PASSINI, M., *La fabrique de l'art nacional. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*. París: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012, págs. 242-243 y 294), Focillon tuvo en cuenta los análisis realizados por Puig en sus propios ensayos y aportaciones. Focillon formaba parte, además, y desde 1932, del Institut International de Coopération Intellectuelle, institución a la que también estaba vinculado Folch i Torres, quien en la primavera del año siguiente participó en París en unas sesiones por ella celebrada (véase BENET, R., «Els museus funcionals», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, mayo 1933, págs. 135-136).

44. El Comité de la exposición de arte catalán, presidido por Lluís Companys, presidente de la Generalitat, estaba formado por: Josep Tarradellas, consejero primero de la Generalitat; Antoni Maria Sbert, consejero de Cultura; Pere Coromines, comisario general de los museos de Cataluña; Pere Bosch Gimpera, rector de la Universitat de Barcelona; Jaume Miravittles, comisario de Propaganda; Rafael Closas, secretario de Relaciones Exteriores de la Presidencia de la Generalitat, y Joaquim Folch i Torres, director general de los museos de arte de Barcelona y comisario general de la exposición. Además, el decreto establecía que dicho Comité tenía que nombrar un Comité ejecutivo en París, el cual estuvo formado por: Ventura Gassol, Pau Casals, Picasso, Joan Puig i Ferrer y Josep Lluís Sert, figurando como secretarios: Enric Roig y Melcior Font. Por otro lado, el Comité francés de la exposición, presidido por Jean Zay, ministro de Educación Nacional, estaba formado por: Édouard Herriot, presidente de la Cámara de los Diputados; Luis Araquistáin, embajador de España en París (y el único representante del gobierno español en la exposición); George Huisman, director general de Bellas Artes; Henri Verne, director de los Musées Nationaux; Paul Valéry, miembro de l'Académie Française y presidente del Comité des Lettres et des Arts de l'Institut International de Coopération Intellectuelle; Henri Bonnet, director del Institut International de Coopération Intellectuelle; Jean Cassou, inspector de Bellas Artes y miembro del Gabinete de Educación Nacional; Henri Focillon, profesor de historia del arte en la Sorbona, y Pierre Lavedan, profesor de historia del arte en la Université de Paris. André Dezarros, conservador de los Musées Nationaux, ocupó, como Folch i Torres, el cargo de comisario general de la exposición.

cisiones derivadas de acatar las informaciones que ofrecieron los testimonios que participaron activamente en ella, lo que ha provocado, por ejemplo, que se continúe suscribiendo que la exposición del Jeu de Paume se prorrogó hasta el 20 de mayo de 1937<sup>45</sup> —puesto que así lo afirma la crónica de la exposición publicada por la Generalitat de Catalunya en 1937<sup>46</sup> y quien fuera el responsable de viajar con las obras hasta París—<sup>47</sup> cuando, en realidad, se clausuró un mes antes, el 20 de abril de 1937.<sup>48</sup> El *Bulletin des Musées de France* publicaba en el número de mayo de 1937 que el 30 de abril había quedado instalada en el Jeu de Paume la siguiente exposición programada, la dedicada al arte austriaco,<sup>49</sup> a cuya inauguración oficial, celebrada a las tres de la tarde, se refiere *Le Figaro*.<sup>50</sup> Inexactitudes como esta se traspasan a otros asuntos,<sup>51</sup> algunos de mayor calado y más difícilmente cotejables, que, en parte, son producto de haberse considerado minuciosas y rigurosas ciertas informaciones sin reparar en detalles cruciales, como el momento histórico en que estas se escribieron. Nos referimos, sobre todo, al informe «Gestión del Director de los Museos de Arte de Barcelona durante el período 19 de julio 1936 al 18 de septiembre de 1940». Un extenso documento firmado por Folch i Torres en el que se relatan los pormenores de la exposición en tiempo pasado, con la guerra perdida y los expedientes de depuración en marcha. Algunos de los detalles que en él se reflejan contradicen, en parte, informaciones procedentes de otros canales o escritas en un momento no tan comprometido. En este sentido, es especialmente significativo, por ejemplo, que Folch sostenga que al finalizar el mes de noviembre de 1936 él se había opuesto a la celebración de la exposición de arte medieval de París por los «peligros y dificultades del transporte y [por] el hecho insensato de exponer en París, como una gloria, los materiales artísticos “salvados por los rojos de las furias de los mismos rojos”»<sup>52</sup> y que, en cambio, no mencione que a principios del mismo mes él ya había redactado la memoria de la misma sin haber hecho ni una sola alusión a tales impedimentos. Es más, en otros informes debidos igualmente a su mano, Folch i Torres indica que su idea de trasladar las obras a Olot escondía un objetivo más ambicioso: que acabaran siendo custodiadas en Francia, no viendo, en este caso, inconveniente de ningún tipo a dicho traslado.<sup>53</sup>

45. «El temps de daurada que s'havia fixat [...] es perllongà fins el maig»: VIDAL, M., «La salvaguarda del patrimoni artístic...», pág. 20; «Tot i que només va restar oberta durant dos mesos, fins al 20 de maig»: GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art!*..., pág. 207.

46. «Chronique des expositions d'art catalan du x<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle au Musée du Jeu de Paume et au Château de Maisons-Laffitte», en *L'Art Catalan a Paris*. París: Generalitat de Catalunya, Conselleria de Cultura, 1937, pág. 30.

47. «L'Exposició d'Art Català, que s'havia anunciat per a març i abril de 1937, s'allargà fins el 20 de maig», JOSEPH I MAYOL, M., *El salvament del Patrimoni artístic...*, pág. 154. También en la biografía de Gassol se repite la misma información, precisándose que la clausura tuvo lugar el 20 de mayo (FORT I COGUL, E., *Ventura Gassol. Un home de cor al servei de Catalunya*. Barcelona: Edhasa, 1979, pág. 275).

48. «Le Château de Maisons-Laffitte a reçu [...] les Trésors d'Art Catalan ancien, dont la brillante exposition au Musée du Jeu de Paume avait été interrompue en plein succès le 20 avril», «Dans les Musées», *Revue de l'art ancien et moderne*, septiembre de 1937, pág. 179. Una información coincidente con la que proporciona el periódico del Comisariado de Propaganda en París, el cual publicaba, el 28 de abril de 1937, que la exposición del Jeu de Paume había sido clausurada («L'exposition d'art catalan se poursuit au château de Maisons-Laffitte», *Le Journal de Barcelone*, 28 de abril de 1937).

49. DEZARROIS, A., «Musée du Jeu de Paume. Exposition d'Art Autrichien», *Bulletin des Musées de France*, 5, 1937, pág. 67. Por otro lado, en el artículo «Autriche contre Catalogne», publicado en el periódico *Ce Soir* del 22 de abril de 1937, se afirma que la exposición de arte catalán cerraría a finales de mes.

50. «Les Échos», *Le Figaro*, 30 de abril de 1937.

51. Las imprecisiones afectan también, por ejemplo, a las obras que se expusieron en la exposición. Así, se ha afirmado (GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art!*..., pág. 211) que obras como la espada del rey Pedro IV o el trono del rey Martín el Humano se exhibieron solo en Maisons-Laffitte cuando en realidad, y como demuestran los números del catálogo del Jeu de Paume (*L'Art Catalan. Du x<sup>e</sup> siècle au xv<sup>e</sup> siècle*, cat. exp..., sala V, núm. 2; sala V, núm. 3, págs. 17-18) y las fotografías publicadas (*L'Art Catalan a Paris*. París: Generalitat de Catalunya, Conselleria de Cultura, 1937, s.p.), las obras ya se habían expuesto en la primera sede de la exposición.

52. GUARDIA, M., «El patrimoni artístic català durant la Guerra Civil: un informe inèdit de J. Folch...», pág. 311.

53. BORONAT I TRILL, M.J., «1936-1939. La salvaguarda...», pág. 147.



2. Carteles anunciadores de la exposición *L'Art Catalan*. *Du x<sup>e</sup> siècle au xv<sup>e</sup> siècle*, celebrada en el Musée du Jeu de Paume del 20 de marzo al 20 de abril de 1937.

## EL DISCURSO EXPOSITIVO DE «L'ART CATALAN» Y SU APOYO TEXTUAL

La exposición *L'Art Catalan* (ilustraciones 2 y 3) la conformaron ciento veintitrés obras, producidas durante los siglos x al xv, que ejemplarizaban la magnificencia que el románico y el gótico habían alcanzado en Cataluña. Distribuidas en nueve salas del Musée du Jeu de Paume, las pinturas y esculturas pertenecientes mayoritariamente al Museu d'Art de Catalunya —aunque también se exhibían piezas de otros museos e iglesias catalanas— se exhibieron junto a objetos relativos a las artes suntuarias —orfebrería, esmaltes o tapices— con los que Folch i Torres construyó una gramática del arte catalán.

El catálogo aporta información precisa tanto de la distribución de las obras en las diferentes salas como de su procedencia y cronología aproximada, aunque en ocasiones las que se daban por válidas en aquel momento —lo mismo podríamos decir respecto a algunas autorías— han sufrido cambios sustanciales. Pese a algún vaivén, Folch i Torres siguió un orden cronológico en cuanto a la ordenación de las piezas en el Jeu de Paume: las primeras cuatro salas estaban dedicadas a las artes del románico y las cinco restantes a las del gótico.

El recorrido se iniciaba en la sala I, la cual presentaba pinturas románicas sobre tabla —el *Baldaquino de Toses* o el *Frontal de altar de Sant Romà de Vila* (ilustración 4)—, a la vez que exponía, en vitrinas, algunas de las fotografías que conformaban *L'Art Catalan du x<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle*, la publicación que André Dezarrois, director del Jeu de Paume, sacó a la luz con ocasión de la



3. Cartel anunciador de la exposición *L'Art Catalan*. *Du x<sup>e</sup> siècle au xv<sup>e</sup> siècle*, celebrada en el Musée du Jeu de Paume del 20 de marzo al 20 de abril de 1937.



exposición.<sup>54</sup> En este primer espacio, que actuaba como vestíbulo, se hallaban también, colgadas en sus muros, reproducciones de gran tamaño de conjuntos arquitectónicos románicos y góticos. Con ellas, las piezas de la exposición quedaban contextualizadas a la vez que se demostraba que los edificios que una vez las habían acogido continuaban intactos. Las iglesias que se eligieron fueron aquellas que no habían sido afectadas por las destrucciones; no se mostró, por ejemplo, el interior de Santa Maria del Mar, gravemente dañado por los ataques sufridos el 19 de julio de 1936.

Las salas II y III mostraban ejemplares románicos de distinta naturaleza que se complementaban entre ellos: desde la *Lapidación de San Esteban* de Sant Joan de Boí o las pinturas murales del ábside de Sant Miquel d'Engolasters, a los frontales de altar procedentes de las iglesias de Tavèrnoles, Sant Martí de Puigbó o Sant Climent de Taüll, pasando por la *Majestad Batlló* y la cruz procesional de plata de Riells del Fai, del Museo Diocesano de Barcelona. La pintura románica continuaba todavía en la sala IV, tanto en soporte mural (las del ábside de Sant Pere de Burgal) como sobre tabla (*Frontal de Planoles*, *Baldaqüino de Tost*), si bien este espacio cedía su protagonismo a los tejidos bordados, buen ejemplo de los cuales eran el Tapiz de la Creación de la catedral de Girona y el Estandarte de Sant Ot (ilustración 5).

La sala V, que inauguraba el gótico, estaba dedicada a la orfebrería y en ella destacaban singularmente el retablo y baldaqüino de plata de la catedral de Girona y el trono del rey Martín el Humano (ilustración 6). Acompañándolas, dos pinturas: la *Piedad Desplà* y el *Martirio de San Cucufate*. Dos obras que, a diferencia de las que se mostraban en las salas que seguían, fueron realizadas por artistas foráneos. La sala VI iniciaba, propiamente, el recorrido cronoló-

54. DEZARROIS, A., *L'Art Catalan du x<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle*. París: Librairie des Arts Décoratifs [1937].



5. *L'Art Catalan. Du x<sup>e</sup> siècle au xv<sup>e</sup> siècle*, Musée du Jeu de Paume, París, 1937, sala IV.

gico por las manifestaciones pictóricas y escultóricas góticas y dejaba ver obras de los siglos XIII (frontales de Avià o Soriguerola) y XIV (*Tabla de Santo Domingo de Guzmán* procedente de Tamarite de Litera). A los ejemplares más sobresalientes del arte gótico catalán del siglo XIV estaba dedicada la sala VII —el entonces denominado *Retrato de un rey*, escultura debida a Jaume Cascalls, la *Virgen* de alabastro procedente de Sallent de Sanauja, o la *Virgen de los Ángeles* de Pere Serra (ilustración 7)—, mientras que la siguiente albergaba las artes decorativas: principalmente tejidos y vidrios esmaltados de los siglos XIV y XV (ilustración 8). La IX, última sala de la exposición, representaba el canto del cisne del gótico catalán. En sus muros las obras debidas a Bernat Martorell (seis tablas del *Retablo de la Transfiguración* de la catedral de Barcelona y el *Retablo de San Vicente*) y Jaume Huguet (tabla central del *Retablo de la Epifanía, San Jorge y la princesa*, dos tablas del *Retablo de San Agustín*) dialogaban con la magnificente *Virgen «dels Consellers»* de Lluís Dalmau (ilustración 9).

Puesto que se trataba de reconstruir, con las obras mencionadas, la genealogía del arte catalán, de explicar a través de ellas de dónde había surgido y de probar, también, la existencia de la nacionalidad catalana, tal y como Folch i Torres puntualizaba en su informe,<sup>55</sup> no había mejor instrumento para tal propósito que utilizar la historia. Por este motivo, y porque aquello que podía ser más obvio para la audiencia autóctona catalana no tenía por qué serlo para la foránea, y ya que se trataba de enfatizar los puntos que evidenciaban la existencia de Cataluña como nación, Folch i Torres fue muy cuidadoso en establecer vínculos visuales que engarzaran las manifestaciones artísticas con los símbolos históricos. Por ello, justo a mitad del recorrido de la exposición se hallaban diversas piezas que le otorgaban su pleno significado. En una de

55. Véase n. 22.

6. *L'Art Catalan.*  
*Du x<sup>e</sup> siècle*  
*au xv<sup>e</sup> siècle,*  
Musée du Jeu  
de Paume, Paris,  
1937, sala v.



7. *L'Art Catalan.*  
*Du x<sup>e</sup> siècle*  
*au xv<sup>e</sup> siècle,*  
Musée du Jeu  
de Paume, Paris,  
1937, sala VII.





8. *L'Art Catalan.*  
*Du x<sup>e</sup> siècle*  
*au xv<sup>e</sup> siècle,*  
Musée du Jeu  
de Paume, Paris,  
1937, sala VIII.



9. *L'Art Catalan.*  
*Du x<sup>e</sup> siècle*  
*au xv<sup>e</sup> siècle,*  
Musée du Jeu  
de Paume, Paris,  
1937, sala IX.



10. *L'Art Catalan. Du x<sup>e</sup> siècle au xv<sup>e</sup> siècle*, Musée du Jeu de Paume, París, 1937, sala v.

cuyo peso específico recae en el pasado común y en el deseo de perpetuarlo, de darle continuidad. No en vano Gassol continúa diciendo que la exposición permitiría ver, también, a través de cinco [*sic*] siglos de la historia de un pueblo «*la pérennité de son destin*». <sup>58</sup> Unas palabras que están en clara sintonía con las siguientes, las que escribe el comisario general de los museos de Cataluña, Pere Coromines, al sintetizar la exposición: lo que se presentaba en París era un compendio de lo que había sido el arte en Cataluña durante «*la période historique de sa vie nationale*». <sup>59</sup> Los términos son inequívocos, no se refiere a un pasado difuso, o relativo a un tiempo que pudo haber sido otro, sino a un pasado concreto y categorizado. Las obras que podían verse se habían producido en un territorio que, entre los siglos x y xv, había sido libre e independiente. Al haber sido creadas en aquel contexto se convierten, casi automáticamente, en pruebas objetivas de la memoria nacional. <sup>60</sup>

Las ideologías que emanan de los textos de Gassol o Pere Coromines no era nueva, ni tampoco improvisada. La utilización del arte «histórico» catalán para demostrar el hecho de la

las paredes de la ya mencionada sala v se había colgado la bandera catalana (ilustración 10), una bandera que servía de paño de honor a la espada de Pedro IV —condestable de Portugal y monarca de la Corona aragonesa en el siglo xv— y al citado trono del rey Martín el Humano: eran los soberanos del Principado de Cataluña los que presidían, legitimaban y casi santificaban la exposición.

Los textos del catálogo, que acompañaban el discurso visual de la exposición, acababan de resituar al visitante y reforzaban el carácter nacional del arte catalán. El primero, a cargo de Ventura Gassol, tiene una intencionalidad muy clara. Sus muy elegidas palabras, situadas en un lugar privilegiado, definen de la siguiente manera, y mediante una deliberada elipsis —en ningún momento hace referencia al contenido artístico de la exposición—, lo que el público encontraría en el Jeu de Paume: «*la gloire et le passé de tout un peuple*». <sup>56</sup> Por tanto, las obras producto de esta gloria y este pasado adquieren una naturaleza simulada y actúan no como obras de arte —o no solo—, sino como una representación de la nación; <sup>57</sup> y de una nación o un nacionalismo muy concreto, aquel

56. GASSOL, V. [Prefacio], en *L'Art Catalan. Du x<sup>e</sup> siècle au xv<sup>e</sup> siècle*, cat. exp..., pág. 7.

57. Sobre las representaciones culturales y su utilización para producir una determinada visión de la historia nacional de cada país y, en concreto, sobre la articulación del discurso de la nacionalidad a través de los objetos de arte, véase WALLIS, B., «Selling Nations: International Exhibitions and Cultural Diplomacy», en SHERMAN, D.J.; ROGOFF, I. (eds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. Londres - Nueva York: Routledge, 2001, págs. 265-281.

58. GASSOL, V. [Prefacio], en *L'Art Catalan. Du x<sup>e</sup> siècle au xv<sup>e</sup> siècle*, cat. exp..., pág. 7.

59. COROMINES, P. [Introducción], en: *ibidem*, pág. 9.

60. Sobre el anclaje histórico o la manipulación del pasado como eje central de la construcción de la nación en los museos y/o exposiciones nacionales, véase KNELL, S., «National museums and the national imagination», en: *National Museums. Studies From Around the World*. Londres - Nueva York: Routledge, 2011, págs. 3-28.

nacionalidad catalana venía de lejos. Folch i Torres, por ejemplo, había afirmado en más de una ocasión, durante el proceso de construcción del Museu d'Art de Catalunya —inaugurado en 1934—, que su finalidad no era conseguir un goce estético sino cumplir un deber patriótico.<sup>61</sup> Para él, el museo era el sagrario en el que se guardaban las reliquias artísticas del «*nostre passat*»;<sup>62</sup> con lo cual la obra de arte se sacralizaba no por lo que era sino por lo que representaba.

También en discursos anteriores de Ventura Gassol encontramos paralelismos respecto a las ideas expresadas en el catálogo parisino. Buen ejemplo es el que pronunció durante la reinauguración del Museu d'Art de Catalunya (1936), del que decía: «*Aquest Museu és el testimoniatge perenne, el millor, el més pur i el més fervent de la pàtria catalana [...] per damunt de tots nosaltres hi ha una cosa comú que és el nostre signe racial que hem de conservar*».<sup>63</sup> Aunque el contexto era absolutamente diferente: no había guerra y el público al que iba dirigido era autóctono, el mensaje era el mismo que en 1937, lo que significa que no se adaptó al momento bélico. El arte catalán había sido un instrumento, una parte nuclear del discurso político del gobierno de la Generalitat durante toda la Segunda República.

Más allá del catálogo del Jeu de Paume, y del que resultó de la instalación en Maisons-Laffitte, a cargo de Paul Vitry, el cual incorporaba casi cuarenta piezas añadidas que fueron trasladadas desde Olot en un nuevo envío,<sup>64</sup> la exposición suscitó un buen número de publicaciones. Por un lado, la ya mencionada monografía que el Comisariado de Propaganda de la Generalitat encargó a Christian Zervos, director de *Cahiers d'Art*. Una obra de una muy cuidada edición, que contaba con unas excelentes reproducciones y con textos del propio Zervos, de Ferran Soldevila y de Josep Gudiol,<sup>65</sup> que puso al alcance de los más eruditos el arte medieval catalán. Por otro lado, el director del Jeu de Paume publicó el citado estudio sobre el arte catalán de la Edad Media,<sup>66</sup> el cual fue reproducido, sin prácticamente alteraciones, en la *Revue de l'art ancien et moderne*,<sup>67</sup> que él mismo dirigía, y en el *Bulletin des Musées de France*.<sup>68</sup> Dezarrois ofrecía una aproximación sintetizada de las obras que podían verse en la exposición enfatizando la cuestión del arte nacional. Según él, el arte catalán había nacido en Cataluña con la libertad de un pequeño pueblo, se había expandido gracias a él y había desaparecido con su independencia. Justificaba por tanto, y entre otros extremos, la elección del periodo cuyas obras se mostraban en «su museo».

Respecto a las publicaciones referidas no tanto a la condición artística de la exposición como a su carácter propagandístico, hay que destacar, en primer lugar, el opúsculo *Le sauvetage du patrimoine historique et artistique de la Catalogne*, editado por el Comisariado de Propaganda.<sup>69</sup> En él se relatan las medidas tomadas por el gobierno de la Generalitat para proteger el patrimonio artístico durante las semanas iniciales de la Guerra Civil, a la par que se intenta demostrar que, pese a las destrucciones sufridas, aquel solo había sido levemente diezclado.

61. FOLCH I TORRES, J., «L'obra del Museu», *La Veu de Catalunya*, «Pàgina Artística», 23 de octubre de 1918.

62. FOLCH I TORRES, J., «La inauguració del Museu de Barcelona», *La Veu de Catalunya*, «Pàgina Artística», 1 de noviembre de 1915.

63. «Visita oficial de la Generalitat i l'Ajuntament al Museu d'Art de Catalunya», *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, julio 1936, pág. 221. El mismo día Carles Pi i Sunyer, alcalde de Barcelona, decía que las obras guardadas en el Museo representaban «*autènticament l'ànima del nostre poble*» (*ibidem*, pág. 220).

64. VITRY, P., *L'exposition d'art catalan a Maisons-Laffitte* [s.l.]: 1937. De entre las obras expuestas en Maisons-Laffitte deben destacarse las pinturas murales de los ábsides de las iglesias de Santa María y Sant Climent de Taüll, las cuales se exhibían en las salas II y III respectivamente (ilustraciones 11 y 12).

65. ZERVOS, C.; SOLDEVILA, F.; GUDIOL, J., *L'Art de la Catalogne...* Véase n. 35.

66. DEZARROIS, A., *L'Art Catalan du X<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle...*

67. DEZARROIS, A., «La peinture et la sculpture catalanes du XI [sic] au XVI [sic] siècle», *Revue de l'art ancien et moderne*, abril 1937, págs. 25-44.

68. DEZARROIS, A., «Au Musée du Jeu de Paume. L'Art Catalan du X<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle», *Bulletin des Musées de France*, 4, 1937, págs. 55-58.

69. [GUDIOL, J.], *Le sauvetage du patrimoine historique et artistique de la Catalogne* [Barcelona]: Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937.

11. *L'Art Catalan.*  
Du x<sup>e</sup> siècle  
au xv<sup>e</sup> siècle,  
castillo de  
Maisons-Laffitte,  
1937, sala II.



12. *L'Art Catalan.*  
Du x<sup>e</sup> siècle  
au xv<sup>e</sup> siècle,  
castillo de  
Maisons-Laffitte,  
1937, sala III.



Josep Gudiol, autor del texto, como él mismo asegura a posteriori, afirma que solamente un 5% del «*trésor meuble*» de Cataluña había perecido.<sup>70</sup> Un porcentaje que se concentraba en las obras de arte custodiadas en iglesias parroquiales y rurales del territorio catalán. Gudiol, como responsable de la conservación de las colecciones privadas de Barcelona y de los bienes artísticos de las iglesias de Cataluña, y a las órdenes, por tanto, del Servicio de Salvamento del Patrimonio Artístico de la Generalitat de Catalunya, se desplazó por todo el territorio catalán intentando frenar las destrucciones de obras de arte que seguían ilesas, a la vez que implementaba medidas para conservar las que habían quedado dañadas o a la intemperie. Como él mismo explica:

A mediados del mes de septiembre [de 1936] fue posible establecer el primer inventario del estado de monumentos y obras de arte que quedaron con más o menos autoridad bajo el control de la Generalitat. [...] Con datos absolutamente seguros redacté un inventario. El consejero de Cultura propuso la idea de publicarlo [...] pero la publicación quedó sin efecto.<sup>71</sup> Al cabo de unos meses la comisaría de propaganda recogió de la consejería de Cultura el manuscrito y, con modificaciones en su texto preliminar, editó un folleto en inglés<sup>72</sup> y en francés, *Le Sauvetage du Patrimoine Artistique de la Catalogne [sic]*, cuya publicación coincidió con la inauguración de la exposición de arte catalán en París. Esta obra, como era de esperar, fue acogida contradictoriamente. Para unos era testimonio de la destrucción del arte en Cataluña. Para otros un testimonio de «fascismo».<sup>73</sup>

No sabemos en qué medida el Comisariado de Propaganda modificó el texto de Gudiol en su primera parte, aunque parece que la segunda, que es el inventario detallado por localidades que refleja el estado de los bienes artísticos de Cataluña, se publicó en su estado original.<sup>74</sup> Más allá de su alcance territorial, del tono taxativo de las palabras de Gudiol, e incluso más allá de la sospecha de que el gobierno catalán deseara ver minimizado el impacto de la revolución sobre el patrimonio artístico, ciertamente septiembre de 1936 no parece una fecha muy adecuada para realizar balances que pudieran tener un carácter definitivo. Además, pese a la minuciosidad del inventario, lo que es evidente es que la cifra del 5% aludida más arriba es difícilmente cotejable, puesto que de la iglesia de Santa Ana, por ejemplo, se señala que se perdió una tabla de Pere Serra y tres tablas debidas a Bartolomé Bermejo y que se salvaron dos imágenes del siglo XIV, cuando en realidad lo que aquella iglesia perdió, cuantitativamente, fue mucho más, por no entrar en consideraciones de tipo cualitativo que el inventario, en parte por la propia naturaleza del mismo, no contempló.

Sea como fuere, esta no es la única publicación ni el único intento de explicar en el extranjero la labor de protección del patrimonio catalán por parte del gobierno de la Generalitat. A finales de octubre de 1936, justo cuando la idea de hacer la exposición de arte catalán medieval en París empezaba a formalizarse, llegaron a Barcelona, invitados por Jaume Miravittles, comisario de Propaganda, Christian Zervos y Roland Penrose, dos personalidades que tienen en común, entre otros extremos, su vinculación con Pablo Picasso, miembro del Comité ejecutivo de la exposición de arte catalán de París.<sup>75</sup> El primero, como se ha dicho, había recibido el

---

70. *Idem*, s.p.

71. Según Gudiol ([GUDIOL, J.], «En su defensa...», pág. 110), el informe fue copiado por el marqués de Lozoya y enviado por él (en su condición de subcomisario general del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional) a Walter W.S. Cook, presidente del Institute of Fine Arts de la New York University. Cook habría sido el encargado de divulgarlo al periódico *The New York Times*, que el 7 junio de 1937 publicó el artículo «Catalonia Guards its Art Treasures; Committee Formed First Week of Civil War Has Saved Nearly 95 Per Cent of Them».

72. [GUDIOL, J.], *The Salvage of Catalanian's Historical and Artistic Patrimony* [Barcelona]: Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937.

73. [GUDIOL, J.], «En su defensa...», pág. 110.

74. La primera parte del texto de Gudiol, que forma parte del opúsculo *Le sauvetage du patrimoine historique...*, se reproduce, como anexo, al final de este artículo.

75. Véase n. 44. No hay ninguna información acerca de la naturaleza y el alcance de la participación de Picasso en dicho Comité más allá de los comunicados que el secretario del mismo, Enric Roig, le dirigió para invitarle a participar en él

encargo de documentar y hacer realidad *L'Art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle*. El segundo, que había apoyado desde Inglaterra la causa republicana, tenía, principalmente, la misión de «*examinar el ric patrimoni històric i cultural de la regió i comprovar que les forces republicanes el protegien*».<sup>76</sup> Zervos y Penrose firmaron, en la edición inglesa del libro, es decir, en *Catalan Art from the Ninth to the Fifteenth Centuries*, a cuya publicación se refirió el propio Picasso,<sup>77</sup> el capítulo: «*Art and the present crisis in Catalonia*».<sup>78</sup> Tras una introducción en la que se pone en tela de juicio la veracidad de las informaciones publicadas en el extranjero respecto a la destrucción del patrimonio artístico catalán, y después de preguntarse acerca de cuáles eran los «guardianes naturales» del tesoro artístico de un país cuando este estaba siendo víctima de una triple amenaza, a saber, revuelta militar, guerra civil y revolución, los autores destacan el incansable esfuerzo acometido por las autoridades políticas catalanas, gracias a las cuales solamente se había perdido el 2% del patrimonio artístico —«*and even this figure does not include any really important works*»—,<sup>79</sup> lo que todavía «mejoraba» más, si cabe, los datos publicados, directamente, por el Comisariado de Propaganda. Penrose y Zervos, buscando la objetividad que no hallaron en las publicaciones extranjeras —y contrariados ante el panorama que se encontraron a su llegada a Barcelona, que ellos atribuyen a un «*gross misunderstanding amounting in many cases to deliberate misrepresentation*»—,<sup>80</sup> cayeron en la misma trampa. La falta de parcialidad en su relato puede verificarse en diferentes casos, especialmente notorios cuando se refieren a las barcelonesas iglesias de Santa Maria del Pi o Santa Maria del Mar, de las cuales destacan que sus estructuras quedaron en pie sin mencionar siquiera los retablos custodiados en sus interiores, aquellos que perecieron totalmente en las llamas. Precisamente el exterior de Santa Maria del Mar fue, como hemos señalado unas líneas más arriba, una de las imágenes que se mostraron en el vestíbulo del Jeu de Paume para constatar la conservación del patrimonio catalán.

En gran parte debido a todo el aparato desplegado por la Generalitat, a la enorme labor divulgativa que se hizo de la exposición, a la cobertura informativa que recibió la Guerra Civil en los medios franceses y también al interés que podía suscitar un arte que, dicho sea de paso, era todavía poco conocido en Europa, la exposición de arte catalán tuvo una enorme repercusión. Aunque no hay lugar en este trabajo para referirnos a su recepción, es necesario subrayar

---

(PHILIPPOT, E., «En palabras y en imágenes. El arte románico en los archivos de Pablo Picasso», en LAHUERTA, J.J., *Picasso-Románico*, cat. exp., 17 de noviembre de 2016 - 26 de febrero de 2017, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2016, pág. 103).

76. SLUSHER, K., «La musa, el Minotaure i el mecenes. Lee Miller, Picasso i Penrose», en *Lee Miller: Picasso en privat*, cat. exp., 31 de mayo de 2007 - 16 de septiembre de 2007, Museu Picasso, Barcelona. Barcelona: Ajuntament de Barcelona - Museu Picasso, 2007, pág. 39. En el citado artículo (págs. 38-41) se recoge la correspondencia que Miravittles escribió a Penrose para facilitarle su llegada a la capital catalana. A la estancia de Zervos en Cataluña alude el contenido de una carta —recientemente publicada (PHILIPPOT, E., «En palabras y en imágenes...», pág. 102)— en la que Zervos le dice a Picasso (Barcelona, 26-11-1936): «*J'ai fini un livre magnifique sur l'art de la Catalogne du X<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. Je crois qu'il vous plaira beaucoup. Non seulement j'ai les photos mais je suis en train de faire faire les clichés. Ainsi, dans 10 jours, j'arriverai à Paris pour tirer le livre*».

77. En la reseña de *Catalan Art from the Ninth to the Fifteenth Centuries* publicada en *The Burlington Magazine* puede leerse, a propósito de las influencias que recibió el arte románico catalán, lo siguiente: «*But how is it possible, merely by following lines of influence, to reveal the intimate nature of the Genius of a people which continually grows and attains such vigour, such explosive effect, that it can still play a part —as Picasso himself avers in a letter to the publishers— in the most advanced of contemporary movements?*» (DUTHUIT, G., «Catalan Art from the Ninth to the Fifteenth Centuries», *The Burlington Magazine*, 71, 417, diciembre 1937, págs. 294-295). Además, la banda publicitaria del libro contenía el siguiente texto: «*Picasso writes in a message to the publishers that "from his earliest youth Catalan Art influences him profoundly and has contributed greatly to his development as an artist"*».

78. El contenido de dicho capítulo aparece bajo un título similar pero no igual y firmado solamente por Zervos en la edición francesa (ZERVOS, C., «Les prétendus vandalismes en Catalogne», en ZERVOS, C.; SOLDEVILA, E.; GUDIOL, J., *L'Art de la Catalogne...*, págs. 9-16). La edición alemana no incluye este capítulo.

79. ZERVOS, C.; PENROSE, R., «Art and the present crisis in Catalonia», en ZERVOS, C.; SOLDEVILA, E.; GUDIOL, J., *Catalan Art...*, pág. 36.

80. *Ibidem*, pág. 28.

que la atención que recibió fue realmente abrumadora, ultrapasando absolutamente los límites de las publicaciones francesas especializadas o las previsibles crónicas referidas a la inauguración.<sup>81</sup> Un impacto de gran alcance debido no solo a la exposición en sí, sino también a la edición trilingüe de la monografía de Zervos.

## LA TRANSNACIONALIDAD DE LA EXPOSICIÓN

Es ahora el momento de ir más allá del ejemplo concreto e integrarlo en un modelo global. Es decir, de analizar los factores que confluyen en la exposición de arte catalán, no aisladamente sino en relación con otras exposiciones nacionalistas, para poder ver en qué medida la exportación del arte catalán, de la identidad nacional catalana, se acogió, o no, a un patrón común establecido, a un patrón transnacional.

Las exposiciones que determinados gobiernos-museos de un país promovieron en el extranjero es el tercer estadio de la evolución de las exposiciones temporales de signo nacionalista o patriótico —una vez superadas las exposiciones dedicadas a artistas fallecidos celebradas en sus países de origen o las dedicadas a una escuela pictórica acaecidas en el territorio que las encumbró—. <sup>82</sup> Fue después de la Primera Guerra Mundial, para, en parte, reforzar las relaciones culturales diplomáticas entre los países aliados, cuando estas exhibiciones dejaron de programarse en casa y se proyectaron al exterior. Una de las más significativas fue la exposición de arte italiano que tuvo lugar en Londres en 1930 —rebautizada por Francis Haskell como «Botticelli al servicio del Fascismo»—. <sup>83</sup> Pero por encima de cualquier otra capital europea fue París, por razones de prestigio cultural, la ciudad que más claramente apostó por este tipo de exposiciones.

Y fue precisamente el Musée du Jeu de Paume la institución que albergó, entre 1923 y 1939, más de una veintena de exposiciones cuyo denominador común no fue otro que mostrar al público francés el arte nacional producido en países extranjeros. Un detalle nada trivial que

---

81. Además de los artículos aparecidos en medios especializados como *Bulletin des Musées de France*, *Mouseion*, *Beaux-Arts*, *L'Art Vivant*, *L'Art et les Artistes*, *Cahiers d'Art*, *Revue de l'Art*, decenas de reseñas de la exposición vieron la luz en revistas de información general y periódicos franceses durante los meses en los que la exposición permaneció abierta. Algunos de ellos fueron: *Marianne*, *Candide*, *Le Mois*, *Larousse Mensuel Illustré*, *Études*, *Tribune des Nations*, *Visages du Monde*, *Miroir du Monde*, *Le Temps*, *Paris-Soir*, *Ce Soir*, *Le Populaire* o *L'Intransigeant*. De esta relación de publicaciones se deriva que la exposición no solamente halló su espacio en medios digamos previsibles, como el *Ce Soir*, el gran periódico del Frente Popular francés, sostén incondicional de la República española, el cual cubría diariamente la Guerra Civil; además de la prensa izquierdista, también la de la derecha tuvo palabras elogiosas para la exposición, aunque sucintas y mucho más críticas. En este sentido no deja de ser sorprendente que los semanarios *Gringoire* (que tomó parte por el bando franquista durante la Guerra Civil), o *Candide*, o incluso periódicos de la extrema derecha, como *Je suis partout*, reservaran espacios en sus páginas para la exposición. La exposición tuvo también una gran repercusión en el extranjero, y los principales rotativos belgas (*Nation Belge*), holandeses (*Het Vaderland*, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*), alemanes (*Berliner Tageblatt*, *Frankfurter Zeitung*) o ingleses (*Daily Mail*) incluyeron en sus páginas extensas noticias referidas a ella. Mencionar, también, el papel divulgador desempeñado por *Le Journal de Barcelone*, el cual, desde enero de 1937 y hasta mucho después de haberse inaugurado la exposición, publicó —además de un número especial (*Le Gouvernement de la Catalogne expose à Paris cinq siècles d'Art Catalan*. París: Imprimerie du Centaure, 1937)— numerosas y constantes noticias referidas a ella, a la vez que reprodujo los artículos más significativos que los intelectuales franceses habían escrito en otros medios amplificando todavía más, si cabe, su enorme repercusión internacional. Debido al impacto de la exposición, en el mismo año 1937 la Consejería de Cultura de la Generalitat publicó un libro donde, junto a la crónica de la misma, se recogen algunos de los comentarios de la prensa (véase *L'Art Catalan a Paris...*).

82. HASKELL, F., *El museo efímero*. Barcelona: Crítica, 2002, pág. 161. Ejemplos de ellas son la dedicada a Holbein en Dresde en 1871, año fundacional del Imperio alemán, o la dedicada a los primitivos flamencos en Brujas en 1902. Véase el capítulo «El patriotismo y las exposiciones de arte», págs. 149-160.

83. *Idem*.

modifica determinadas lecturas que se han hecho respecto a la exposición de arte catalán de 1937 ya que, hasta la fecha, la exposición nunca se ha puesto en relación con aquellas de su misma naturaleza que se llevaron a cabo en el mismo lugar.

Antes de abordar esta cuestión es necesario precisar una información que tiene que ver, muy directamente, con lo que estamos tratando y que ha sido también pasada por alto. Y es que, con anterioridad a 1937, el gobierno de Cataluña ya había intentado celebrar una exposición de arte catalán en el museo parisino. En aquella ocasión, «*en temps del president Macià*», como dice Folch i Torres,<sup>84</sup> la iniciativa fracasó por un motivo: las dificultades vinculadas al Estatuto de 1932 según el cual Cataluña, como región autónoma, no podía tener relaciones internacionales directas.<sup>85</sup> En 1937, cuando finalmente se hizo, la ley estatutaria continuaba vigente, por tanto, era de prever que el impedimento sería el mismo. Había, no obstante una variable nueva: España estaba en guerra. A ella, muy probablemente, se refería Folch i Torres cuando le dice a André Dezarrois, a pocos días de oficializarse la celebración de la exposición de 1937, lo siguiente:

Les circonstances actuelles en Espagne ont possibilité, maintenant, la réalisation de l'Exposition d'Art catalan ancien à Paris que jadis, par l'entremise de notre ami commun M. Josep M. Sert, nous avions projeté célébrer au Musée du Jeu de Paume.<sup>86</sup>

Por tanto era la guerra, de la que se quería apartar las obras, la que paradójicamente la haría posible.

Entender el alcance de la exposición implica, como decíamos, desentrañar las características de las exhibiciones albergadas en el Jeu de Paume durante el periodo de entreguerras, las cuales sirvieron a los intereses políticos de Francia y fueron un instrumento para reforzar los vínculos existentes entre el país invitado y el anfitrión.<sup>87</sup> En términos específicamente artísticos, tenían también una justificación: cubrir los vacíos de las colecciones francesas y situar el arte contemporáneo dentro de una continuidad histórica para que se pudiera apreciar mejor el arte propio.<sup>88</sup> En este sentido, es necesario recordar que fue en 1922 cuando el Jeu de Paume se convirtió en un anexo del Musée du Luxembourg, reservando parte de su espacio para acoger las secciones extranjeras.

Como espacio consagrado a las manifestaciones culturales contemporáneas, las exposiciones que albergaba el Jeu de Paume debían mostrar, pues, total o parcialmente, obras que se correspondieran con aquella acotación, como así sucedió con veinte de las veintidós<sup>89</sup> exposi-

---

84. ANC, *Comissariat General de Museus. Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del «Jeu de Paume» de París*. Informe «Exposició d'art medieval de Catalunya al "Musée [sic] du Jeu de Paume" de París, organizada per la Comissaria General de Museus de Catalunya» fechado el 9-11-1936.

85. Efectivamente, y en una fecha muy cercana a la aprobación de la ley estatutaria de 1932, se quiso celebrar una exposición de arte catalán (siglos XII al XV) en el Jeu de Paume. AN, *Archives des musées nationaux-Expositions, Salons, Expositions universelles (séries X-Expositions)*. Carta del director de los Museos Nacionales al vicesecretario de Estado de Bellas Artes fechada el 10-10-1932. Dezarrois, por su parte, también afirma que la exposición de arte catalán de 1937 fue un objetivo largamente perseguido (véase DEZARROIS, A., *L'Art Catalan du X<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle...*, s.p.).

86. ANC, *Comissariat General de Museus. Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del «Jeu de Paume» de París*. Carta de Folch i Torres a André Dezarrois fechada el 21-12-1936.

87. PASSINI, M., «Historical Narratives of the Nation and the Internationalization of Museums: Exhibiting National Art Histories in the Jeu de Paume Museum between the Wars», en POULOT, D.; BODENSTEIN, F.; LANZAROTE GUIRAL, J.M. (eds.), *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums: Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*. Linköping University Electronic Press, EuNaMus Report, 4, 2012, pág. 458, disponible en [http://www.ep.liu.se/ecp\\_article/index.en.aspxde?issue=078;article=028](http://www.ep.liu.se/ecp_article/index.en.aspxde?issue=078;article=028).

88. ARNOUX M., «L'absence d'expositions de peinture allemande dans les musées parisiens dans l'entre-deux-guerres — Essai de synthèse», en TILLIER, B.; VEZYROGLOU, D.; WERMESTER, C. (eds.), *L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts*, 2010, pág. 3, disponible en <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=18&id=394&lang=fr>.

89. *Exposition de l'Art Belge ancien et moderne*, 1923; *Exposition de l'Art Suisse du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle (de Holbein à Hodler)*, 1924; *Exposition de l'Art Roumain ancien et moderne*, 1925; *Exposition d'Art Argentin*, 1926; *Exposition hollandaise: tableaux*,

ciones que en él se celebraron durante los dieciséis años mencionados. Los dos casos singulares se refieren, uno, a la exposición de arte catalán, y, dos, a la exposición de arte austriaco del año 1927. En este caso la excepción vino dada, como demuestra la documentación, porque el emplazamiento originalmente asignado, la Galerie Mazarine de la Biblioteca Nacional, era espacialmente insuficiente y no podía garantizar la seguridad de las piezas allí exhibidas.<sup>90</sup> Respecto a la de arte catalán, el Jeu de Paume fue el lugar otorgado por las autoridades francesas, a sabiendas de que el periodo cronológico que cubría la exposición finalizaba en el siglo xv. Muy lejos estaba, pues, de mostrar arte «contemporáneo». Probablemente, si se concedió aquella sede fue porque deseaba enfatizarse que lo que se exhibía en el museo parisino tenía la misma consideración, el mismo rango nacional, que lo que se había mostrado en ocasiones anteriores. Si el objetivo era este, no había mejor ubicación en París para la exposición catalana que aquella en la que se habían expuesto todos los artes nacionales.

Si el requisito de la periodización artística no se cumplía, podemos suponer que, más que alguna otra, se pudieron priorizar las razones de índole política; especialmente si tenemos en cuenta que de toda la nómina de países que organizaron sus exposiciones en el museo parisino —Holanda, Bélgica, Suiza, Rumanía, Argentina, Austria, Canadá, Dinamarca, Japón, Suecia, Polonia, Portugal, China, Italia, España, Estados Unidos y Letonia— solamente Cataluña era un país sin Estado y un país, según se deduce, con el que Francia estaba interesado en estrechar su relación.

Ciertamente, la exposición de arte catalán se caracterizó por un sinfín de singularidades que la convierten en un *unicum* dentro del conjunto de «exposiciones nacionales». Además de las mencionadas puede añadirse también el exiguo margen de tiempo o, hasta cierto punto, la precipitación con la que se organizó. En el caso de la exposición de arte austriaco a la que nos acabamos de referir, por ejemplo, puede constatarse que ya estaba prevista, como mínimo, desde octubre de 1925.<sup>91</sup> Respecto a la exposición de arte canadiense de 1927, sabemos que se cursaron diversas peticiones para poder realizarla y que cuando finalmente se obtuvo la preciada aceptación fue perentorio esperar un año para llevarla a cabo.<sup>92</sup> La de arte catalán, por el contrario, se empezó a gestionar a mediados de octubre de 1936 y cinco meses más tarde, el 20 de marzo de 1937, quedaba solemnemente inaugurada.

Igualmente inusual fue la decisión del gobierno francés de prorrogar la exposición de arte catalán y la rapidez con la que se tomó. El 28 de abril de 1937 los periódicos de París<sup>93</sup> ya informaban de que ante la imposibilidad de continuar ocupando el edificio del Jeu de Paume, la

---

*aquarelles, dessins*, 1926; *Exposition d'Art Autrichien: les trésors de Maximilien prêtés par la République d'Autriche*, 1927; *Exposition d'Art Canadien*, 1927; *L'Art Danois depuis fin XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à 1900*, 1928; *L'Art Belge depuis l'impressionnisme*, 1928; *Exposition d'Art Japonais: École classique contemporaine*, 1929; *L'Art Suédois depuis 1880*, 1929; *Exposition polonaise. La Pologne 1830-1920-1930*, 1930; *Exposition portugaise: de l'époque des grandes découvertes jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle*, 1931; *Exposition d'Art Chinois contemporain*, 1933; *L'Art Suisse contemporain depuis Hodler*, 1934; *Exposition d'œuvres d'artistes belges contemporains*, 1935; *L'Art Italien des XIX et XX siècles*, 1935; *L'Art Espagnol contemporain (peinture et sculpture)*, 1936; *Exposition d'Art Autrichien*, 1937; *L'Art Catalan. Du X<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle*, 1937; *Trois siècles d'art aux États-Unis*, 1938; *Exposition d'Art de la Lettonie (peinture, sculpture et art populaire)*, 1939.

90. AN, *Archives des musées nationaux-Expositions, Salons, Expositions universelles (séries X-Expositions)*. Carta del director de los Museos Nacionales al ministro Plenipotenciario de la República de Austria fechada el 21-5-1927. En el caso de la *Exposition d'Art Autrichien: les trésors de Maximilien prêtés par la République d'Autriche*, y pese a su título, las piezas procedían de préstamos hechos tanto por el gobierno de Austria como por museos y bibliotecas franceses, lo que la sitúa en un lugar completamente diferente al resto de las exposiciones.

91. AN, *Archives des musées nationaux-Expositions, Salons, Expositions universelles (séries X-Expositions)*. «Programmation du Jeu de Paume pour les prochaines années», fechada el 22-10-1925.

92. Esto indica, por un lado, la anticipación con la que se solicitaba el espacio y, por otro, que la competencia era grande puesto que en la respuesta de la dirección de Bellas Artes de Francia a la National Gallery of Canada (2-5-1926) se especifica: «J'ai l'honneur de vous informer, qu'après examen des demandes de même nature, émanant d'autres nations, le Jeu de Paume pourra être mis à votre disposition, du 10 avril au 20 mai 1927» (véase DAWN, L., *National Visions, National Blindness. Canadian Art and Identities in the 1920s*. Vancouver: UBC Press, 2006, pág. 61).

93. «L'Art Catalan au château de Maisons-Laffitte», *Paris-Soir*, 28 de abril de 1937.

exposició se trasladaria al castillo de Maisons-Laffitte.<sup>94</sup> Debido al éxito, tanto de público como de crítica, un éxito que las autoridades catalanas vaticinaban desde antes incluso de que abriera sus puertas,<sup>95</sup> la exposición se prorrogó. Es arriesgado dar una cifra exacta sobre los visitantes de la misma —especialmente cuando se han barajado diferentes datos—, no obstante nos inclinamos a dar por válida la que proporciona Folch i Torres pocos días después de haberse cerrado la exposición, cuando informa al comisario de los Museos de Cataluña de que habían pasado por el Jeu de Paume de cincuenta mil a sesenta mil personas. Si tenemos en cuenta que la exposición de arte español contemporáneo del Jeu de Paume fue visitada por treinta mil personas y que aquella afluencia de público ha sido calificada de «espléndida»,<sup>96</sup> es fácil hacerse una idea de lo que significó que, un año después, aquella cantidad de gente duplicada visitara la de arte catalán, cuando, además, la duración de esta exposición fue menor.<sup>97</sup> Por este motivo no es exagerado decir que fue el «clamor popular»<sup>98</sup> el responsable de provocar la continuidad de la exposición de arte catalán. Un clamor que sin duda estuvo mediatizado por las informaciones, en ocasiones en forma de amplísimos reportajes, que sobre la Guerra Civil española publicaba a diario la prensa francesa.

La nueva instalación en Maisons-Laffitte acarrearía, evidentemente, unos costes económicos elevados los cuales serían sufragados por la Dirección des Musées Nationaux, incrementando el carácter singular de la exposición de arte catalán. Según afirma Michela Passini, tras analizar el conjunto de exposiciones celebradas en el Jeu de Paume durante el periodo de entreguerras, el *modus operandi* habitual era que los gastos corrieran a cargo de los museos-países organizadores, puesto que eran ellos los que deseaban verse representados en el extranjero.<sup>99</sup> Por este mismo motivo, y salvo contadas excepciones, los gastos de las exposiciones —transporte, instalación y costes organizativos— corrieron a cargo de los países invitados, limitándose el Jeu de Paume a proporcionar el espacio. En el caso de la exposición de arte catalán, el gobierno francés decidió financiar el traslado de las obras a París, su permanencia en la ciudad y su posterior devolución, costeando también los gastos ocasionados por el traslado de las piezas desde el Jeu de Paume hasta Maisons-Laffitte, así como la nueva instalación en el castillo, cuyas salas debieron redecorarse para adaptarse a la naturaleza de las piezas expuestas. Precisamente cuando el traslado a Maisons-Laffitte se había completado, Folch i Torres intentó, aprovechando el excelente resultado de la exposición, que el gobierno francés aumentara su participación económica:

A París, l'Exposició Nostra ha sigut un èxit i també un èxit econòmic. La caixa dels Museus Nacionals ha fet una recaptació que no crec que ens donessin per menys de 400.000 frs. En Gassol m'ha dit

94. La prórroga evidenciaba también que la exposición de arte catalán coincidiría en el tiempo con la Exposición Internacional de París de 1937, la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne*. Folch i Torres valora de la siguiente manera el cambio de ubicación: «*En el veïnatge, hi ha el famós Camp de Curses de Cavalls, on hi fa cap el món elegant de París, i això vol dir un bon públic a prop de la Nostra Exposició. Durant la Exposició Universal de París el govern ha organitzat exposicions extraordinàries a Versalles, Malmaison i Saint Germain [...] serem inclosos en el programa d'aquestes exposicions [...] crec que hem tingut una gran sort*», ANC, *Secció de Museus. Servei de Patrimoni Històric-Artístic i Científic. Expedient de trasllat de l'Exposició d'Art Medieval Català del Museu de «Jeu de Paume» de París al del Castell de Maisons-Laffitte*. Carta de Folch i Torres a Pere Coromines sin fechar, matasellos de París 4-5-1937 y de Olot 11-5-1937.

95. Lleó Dalry le dice al ministro de Educación Nacional, Jean Zay, que «*par l'importance de cette exposition, nous vous prions de bien vouloir examiner s'il y aurait possibilité d'en prolonger la durée*». Y añade que el gobierno catalán creía que el periodo concedido para llevar a cabo la exposición «*ne puisse souffrir à la visite du peuple français et étranger qui s'intéressera à cette Exposition*», AN, *Archives des musées nationaux-Expositions, Salons, Expositions universelles (séries X-Expositions)*. Carta de Lleó Dalry a Jean Zay fechada el 19-1-1937.

96. PÉREZ-SEGURA, J., *Arte moderno, vanguardia y estado: la Sociedad de Artistas Ibéricos y la República 1931-1936*. Madrid: CSIC, 2002, pág. 241.

97. La exposición de arte contemporáneo español, celebrada igualmente en el Jeu de Paume (véase n. 89), permaneció abierta del 12 de febrero al 5 de abril de 1936.

98. GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art!...*, pág. 209.

99. PASSINI, M., *Historical Narratives...*, pág. 459.

que no doni a ningú aquesta xifra que ha pogut saber secretament [...]. Tot això fa que el Govern francès sia «generós» i que pagui totes les despeses de la Nostra instal·lació i vull veure encara si podem, amb discreció, fer pagar les que ocasiona la Nostra residència.<sup>100</sup>

Más allá de su significado intrínseco, la implicación del gobierno francés en la financiación denota también que la exposición de arte catalán puede incluirse en el selecto grupo de exposiciones instaladas en el Jeu de Paume cuyos gastos fueron compartidos con los anfitriones; lo que sucedió tan solo en dos ocasiones, una en 1935 —con motivo de *L'Art Italien des XIX et XX siècles*—<sup>101</sup> y otra en 1938, cuando se celebró *Trois siècles d'art aux États-Unis*. Según Passini, en el primer caso la excepción vino dada por el prestigio del arte italiano, mientras que en el segundo fue la excelencia del arte norteamericano contemporáneo la que justificó tal intervención.<sup>102</sup>

Aunque la prensa francesa del momento enfatiza, precisamente, la categoría artística de la exposición catalana y la parangona incluso con la de arte italiano,<sup>103</sup> nos inclinamos más a considerar que son otros los motivos responsables de la conspicua complicidad gala respecto a la exposición catalana. Nos referimos a la voluntad del primer ministro francés, quien, según parece, medió a favor de la exposición:

el gobierno francés, por boca de su presidente, Monsieur Blum, ha manifestado el deseo de que se hiciera esta exposición, por entender que mejoraría, seguramente, el estado de opinión respecto a España en los centros artísticos y en una gran parte de la sociedad parisiense, que hoy nos es hostil.<sup>104</sup>

Estas palabras, dirigidas al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de España, fueron escritas por Pere Coromines con el objetivo de que se autorizara la exposición de arte catalán. Una aprobación —alcanzada en el Consejo de Ministros de la República española del día 9 de enero de 1937— que era imprescindible obtener, puesto que las materias de aduanas y exportación no eran competencia del gobierno catalán sino del Estado español, que era reticente a dejar salir unas obras cuyo regreso podía verse dificultado si se agravaba la inestabilidad política europea.

Aunque el subtexto de las palabras de Blum puestas en boca de Coromines, y lo que el propio Coromines añade después, indican que de lo que se trataba era de influir en la opinión internacional en un momento muy incipiente de la guerra, cuando nada estaba decidido, y lo que estaba en juego era la supervivencia de la República española, debe tenerse en cuenta lo que se ha sugerido en más de una ocasión: que el gobierno francés del Frente Popular presidido por Léon Blum pudo contemplar la idea de apoyar una Cataluña independiente.<sup>105</sup> Pese a que la posibilidad de que esto sucediera estuvo más cerca a finales de octubre y principios de noviembre de 1936, justo en el momento en que se inicia la documentación de archivo relativa a la exposición, y cuando todavía no se sabía que Madrid acabaría resistiendo la ofensiva de los

100. ANC, *Secció de Museus. Servei de Patrimoni Històric-Artístic i Científic. Expedient de trasllat de l'Exposició d'Art Medieval Català del Museu de «Jeu de Paume» de París al del Castell de Maisons-Laffitte*. Carta de Folch i Torres a Pere Coromines sin fechar, matasellos de París 4-5-1937 y de Olot 11-5-1937.

101. La exposición de arte italiano del Jeu de Paume formaba parte de una exposición de mayor envergadura, la primera parte de la cual (de Cimabue a Tíepolo) se instaló en el Petit Palais.

102. PASSINI, M., *Historical Narratives...*, pág. 459.

103. «Vous avez encore en mémoire l'extraordinaire exposition d'art italien, qui fit courir tout Paris, pendant des mois au "Petit Palais". Eh bien! l'Exposition d'Art Catalan est du même ordre. Avec cette différence toutefois que si l'art italien de la Renaissance est très connu, l'art catalan est une véritable révélation». «L'art catalan à Paris», *Notre Temps*, 19 de marzo de 1937.

104. ANC, *Comissariat General de Museus. Expedient de preparació de l'Exposició d'Art Medieval Català al Museu del «Jeu de Paume» de París*. Carta de Pere Coromines a Jesús Hernández fechada el 7-1-1937.

105. COLOMER, L., «La preparación de la Independencia de Cataluña durante la Guerra Civil», en UCÉLAY-DA CAL, E.; GONZÁLEZ I VILALTA, A., *Contra Companys, 1936. La frustración nacionalista ante la Revolución*. Valencia: Universitat de València, 2012, pág. 353.

militares sublevados, lo que en parte alejaba la probabilidad de que Cataluña proclamara su independencia, también lo es que los rumores de una supuesta implicación francesa en los «asuntos catalanes» fueron una constante a lo largo de toda la Guerra Civil.<sup>106</sup>

Algunos meses después del despliegue de la Generalitat a raíz de la exposición de arte catalán en París, el gobierno de la República española enviaba al extranjero a destacados intelectuales para que dieran a conocer la labor desempeñada por los servicios de protección del patrimonio español. También en este caso, como de manera inequívoca indica el contenido de una carta que el embajador español en La Haya le transmitió al ministro de Estado a propósito de la repercusión que tuvo el paso del director de la Biblioteca Nacional en Holanda,<sup>107</sup> la finalidad era similar, sino igual, a la que había perseguido el gobierno catalán. Por este motivo se ha señalado que el programa de expansión cultural diseñado por el gobierno de la República fue, en realidad, el medio elegido para alcanzar un fin mayor:

influir en las élites intelectuales extranjeras [...] para que fueran ellas y no sus representantes las que mediaran ante sus gobiernos a favor de la República [...]. Si el plan tenía éxito, se esperaba que sus resultados se tradujeran en el apoyo no sólo de los ciudadanos sino también de los Gobiernos extranjeros, lo que podría significar un cambio en las posturas ya adoptadas e incluso facilitaría la llegada del material bélico que permitiera defender el régimen republicano y vencer a los golpistas.<sup>108</sup>

Pero los golpistas no fueron vencidos. Con la guerra ya finalizada, no obstante, la exposición de arte catalán continuó proporcionando rédito político, aunque subvertido. Una vez que Francia reconoció el gobierno de Franco, las arduas negociaciones que hasta aquel momento se habían sucedido para resolver el conflicto que suponía tener que devolver el patrimonio catalán, todavía depositado en Maisons-Laffitte, a un gobierno diferente del que había autorizado la exposición<sup>109</sup> se allanaron y Pedro Muguruza, comisario general de Servicio de Defensa del Patrimonio Nacional, se trasladó a París para encabezar el convoy que conduciría las obras de regreso a Cataluña, cerciorándose así de hacer recaer convenientemente los méritos de tal operación. Una operación que se saldó, según informaba *La Vanguardia* dos días después de haber llegado las obras a Barcelona, de la siguiente manera: «La perseveran-

---

106. GONZÁLEZ I VILALTA, A., «El afer Rebertés y su rastro sostenido en las fuentes diplomáticas francesas e italianas (1936-1938)», en UCELAY-DA CAL, E.; GONZÁLEZ I VILALTA, A. (eds.), *Contra Companys, 1936. La frustración nacionalista ante la Revolución*. Valencia: Universitat de València, 2012, pág. 328. En este sentido, es muy revelador el artículo «L'equilibri internacional», publicado en el primer número de la revista del Comisariado de Propaganda *Nova Iberia* (VERGÉS, F., «L'equilibri internacional», *Nova Iberia*, 1, enero 1937, s.p.), en el cual puede leerse: «Què seria Europa sense l'humanisme de París? [...] l'obra destructiva del feixisme [...] seria completada amb l'aixafament de la democràcia hispànica. Ningú no ha desmentit la ingerència italiana a Les Balears. I, fa uns quants dies, la "Deutsche Nachrichten Büro" anunciava que la flota alemanya designava alguns vaixells per "salvaguardar l'ordre" a Les Canàries. Què significa això? Significa la pèrdua de la influència al Mediterrani. [...] Què faran Blum i Delbos?». Blum y Delbos podrían haber visto la posibilidad de romper el cerco italo-germano-español y de asegurar la salida de Francia al Mediterráneo a través de brindar su apoyo a Cataluña. GONZÁLEZ I VILALTA, A., «El afer Rebertés...», pág. 328. Véase también MARCH, E., «Hospitalidad transnacional: la implicación francesa en la Exposición "L'Art Catalán" de París (1937)», *Il Capitale Culturale*, XIV, 2016, págs. 369-386.

107. «la estancia del Sr. Navarro Tomás, a pesar de su brevedad, y los efectos de la misma, ha venido a confirmar [...] que uno de los pocos pero eficaces medios de ejercer alguna influencia y tener acceso a diversos medios de este país, consiste en la labor cultural, principalmente manifestada por la presencia, exposiciones y la divulgación de los trabajos de los intelectuales españoles en Holanda, siendo este un medio a través del cual se pueden lograr, a favor del desprestigio y en beneficio de la simpatía por la causa republicana, resultados que pueden llegar a ser importantes, y que son estimables no solo por sí mismos, sino porque están prácticamente vedados y resultan inaccesibles si se les busca por algunos otros procedimientos de propaganda», carta de J.M. de Semprún y Gurrea a Julio Álvarez del Vayo fechada el 21-6-1938 y reproducida en: SAAVEDRA ARIAS, R., *El patrimonio artístico español...*, pág. 236.

108. *Idem*.

109. La exposición de arte catalán en Maisons-Laffitte —que se había inaugurado el 22 de junio de 1937— finalizó el mismo día que se clausuró la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne*, el 25 de noviembre de 1937. Pese a ello, el gobierno de la Generalitat decidió dejar depositadas las obras en aquel emplazamiento y mantenerlas así alejadas de los peligros de la guerra. Para un análisis detallado de las diferentes negociaciones que se sucedieron hasta la llegada de las obras a Cataluña, véase: GRACIA, F.; MUNILLA, G., *Salvem l'art!*..., págs. 328-340.

cia sin par de nuestro Gobierno ha devuelto a España buena parte de los tesoros que los rojos robaron a la nación».<sup>110</sup>

De lo explicado hasta aquí podemos concluir que la exposición *L'Art Catalan* del Jeu de Paume fue un acontecimiento artístico extraordinario, un esfuerzo titánico de las autoridades políticas catalanas para exhibir en París el mejor legado artístico catalán, pero fue, sobre todo, un arma de guerra, un instrumento propagandístico de gran magnitud que el gobierno de la Generalitat, anticipándose a otras acciones similares emprendidas por el gobierno de la República, utilizó para tratar de tener a su favor a la opinión pública internacional.

La exposición fue concebida, en definitiva, como un dispositivo cuya función fue probar la existencia de la nacionalidad catalana en un momento en que Cataluña podía ver comprometida su identidad. La naturaleza política ya no solo de la exposición, sino de todo el despliegue de la Generalitat, persiguió también estrechar sus relaciones exteriores con Francia, gracias a las cuales la exposición pudo celebrarse. Unos vínculos asimétricos que no impidieron al gobierno francés poner a disposición de un gobierno «autónomo» de un país en guerra todos los medios a su alcance para que la exposición, acontecida en un marco geopolítico excepcional, fuera un éxito sin precedentes.

## Anexo

[GUDIOL, J.], *Le sauvetage du patrimoine historique et artistique de la Catalogne* [Barcelona] : Commissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937.

On peut dire que l'action de sauvetage des archives, bibliothèques et objets d'art et les premières réactions de la révolution du 19 Juillet se produisirent simultanément. Des groupes de volontaires ou des amateurs enthousiastes isolés s'efforcèrent héroïquement et d'une manière désintéressée à sauver des flammes et du fléau destructeur de la guerre les trésors d'art accumulés par le temps dans les musées, les églises et les maisons particulières. Que ces lignes soient un hommage aux camarades Rafael Fuster Ribó, Enric Alexandrino, qui furent arrêtés et fusillés par erreur comme de vulgaires voleurs alors qu'ils transportaient à la « Generalitat » une grande quantité d'objets d'art sauvés de la débâcle ; aux citoyens anonymes qui arrachèrent aux flammes presque tous les objets du Musée du Séminaire de Barcelone et qui, pendant que la fusillade crépitait encore dans les rues, les transportèrent à la « Generalitat » ; à ceux qui sauvèrent les cathédrales et les monastères ; à ceux qui éteignirent les premières lueurs qui menaçaient de réduire en cendres le Musée de Vic et à tous ceux qui réussirent à imposer la valeur, purement morale, des monuments artistiques voués à être détruits par l'incendie dans l'exaltation des premières journées révolutionnaires.

\* \* \*

Les techniciens des Musées, Bibliothèques et Archives, du Service d'Entretien de Monuments et de l'Hôtel de Ville de Barcelone se mirent aussitôt à la tête de ce mouvement populaire de sauvetage. La « Conselleria de Cultura de la Generalitat » lança les premiers décrets pour la pro-

---

110. «Se halla ya en Barcelona gran parte de los tesoros artísticos de Cataluña que los rojos se llevaron a Francia», *La Vanguardia*, 19 de septiembre de 1939.

tection des monuments et des objets d'art, alors que la bataille grondait encore et que les églises brûlaient. On colla sur la façade de chaque monument des affiches enjoignant le peuple à conserver ce dont grâce à la Révolution il venait de se rendre maître. Des commissions de techniciens parcoururent la Catalogne pour donner des instructions aux comités révolutionnaires, nommer des délégués et exécuter le décret de mise sous séquestre de tous les objets et monuments offrant un intérêt historique, artistique, pédagogique ou archéologique ; grâce aux inventaires artistiques déjà existants on put envoyer à chaque comité un rapport détaillé des objets et monuments qu'il fallait protéger. La réponse de la plupart des comités fut de mettre à la disposition de la « Generalitat » tous les objets énumérés dans les rapports qu'ils avaient reçus, et plusieurs comités, sans même attendre la visite des techniciens-délégués, apportèrent les objets sauvés à la Commission du Patrimoine Artistique. C'est ainsi que débuta le premier rassemblement de bijoux, peintures, sculptures, livres et documents.

On créa les commissariats du Musée d'Archéologie, des Musées d'Art, des Bibliothèques et des Archives. Et, les juntes des musées départementaux dissoutes par décret, on nomma un délégué à la place de chacune. On livra aux délégués départementaux et à tous les citoyens travaillant pour la défense artistique des carnets d'identité qui leur permettaient de circuler librement dans toute la Catalogne, inventorier et photographier et au besoin faire appel à l'aide des comités et des milices.

Par un décret spécial de la « Generalitat », toutes les collections particulières de Barcelone furent réunies au Musée d'Art de Catalogne. On exécuta ce rassemblement avec un ordre parfait et en faisant tous les inventaires nécessaires en dix jours, à partir du 20 Juillet.

Les patrouilles de contrôle, les milices, la police et les organisations ouvrières apportaient à la Commission du Patrimoine Artistique tous les objets qui leur semblaient dignes d'être protégés et qu'ils trouvaient dans les appartements et les édifices abandonnés par leurs propriétaires. On ramassa une telle quantité d'objets en argent que l'on dû créer une section spéciale pour l'estimation et la fonte des pièces sans intérêt artistique ou archéologique. Et on confia à une entreprise particulière l'opération d'extraire des cendres des autels brûlés dans les églises de Catalogne l'or qui y était mêlé.

Voilà comment, petit à petit, l'action de ces citoyens enthousiastes et anonymes se propagea. Le spectacle de la destruction fit naître une envie furieuse de conserver. Tout ce qui était joli, exotique, fluët, était considéré comme une œuvre d'art et, partant, digne des musées du peuple. Les gents arrivaient à la « Generalitat » avec des brassées de statuettes et d'objets les plus disparates. Ils ne savaient pas très bien ce qu'ils apportaient. Mais leur instinct leur disait que la beauté est une valeur digne d'être conservée par le peuple. Les plus exaltés, lorsqu'ils allaient mettre le feu à un couvent, séparaient d'abord les objets du culte et les soumettaient à l'expertise des spécialistes d'art avant de les envoyer à la fonte. Le dépouillement des domiciles mis sous séquestre n'était jamais exécuté qu'en présence d'un technicien avec mission de mettre de côté les œuvres d'art et les objets offrant quelque intérêt pour les musées de la Ville.

Des hommes de tous les partis et de toutes les classes sociales, ayant des opinions politiques et des convictions sociales diverses, ne poursuivaient qu'un seul but : le bien public. C'est pourquoi, tandis que l'on organisait le sauvetage du patrimoine artistique de Catalogne, ils se souciaient de procurer des éléments éducatifs au peuple et d'enrichir le patrimoine artistique du peuple.

Lorsque le calme revint, on procéda à l'examen des édifices brûlés. Cela permit de sauver en partie le trésor artistique des églises de « la Mercé », du « Pi », de « Sant Cugat » de « Santa Agna » et de quelques autres. Les brigades municipales murèrent toutes les portes et fenêtres praticables pour éviter les dangers de l'invasion des sans-identités et des profiteurs.

La cathédrale de Barcelone, qui était restée intacte, fut mise immédiatement sous la surveillance des techniciens de la « Generalitat ». Ceux-ci réalisèrent le démontage total du mobilier du culte, non sans avoir au préalable photographié les grands ensembles de composition

compliquée et inventorié par le détail tous les éléments qui étaient transportés au Musée d'Art de Catalogne. On enleva tous les matériaux combustibles qui pouvaient mettre en danger l'intégrité du grandiose bâtiment de pierre. Les archives furent déplacées avec un ordre parfait par les techniciens du service d'archives. On nettoya la cathédrale à fond, ce qui amena la découverte des objets suivants, naguère absolument inconnus : un coffret arabe en ivoire, du XIV<sup>ème</sup> siècle, une magnifique épée avec une légende qui témoigne qu'elle avait appartenu au Connétable du Portugal, un grand retable, merveilleux œuvre de Jaume Huguet, l'un des meilleurs morceaux de peinture de l'école catalane du XV<sup>ème</sup> siècle, lequel tourné vers le mur faisait partie des boiseries d'un autel. On transporta de la Cathédrale au Musée le trésor et les retables dont nous donnons le détail dans l'inventaire final.

Dans les églises non brûlées de « Sant Just », « Sant Felip », « Sant Sever » et au fameux couvent de « Pedralbes » où les peintures de Ferrer Bassa étaient gardées, on procéda comme pour la Cathédrale de Barcelone.

Tous les objets et toutes les dépendances furent photographiés dans l'état où ils se trouvaient au moment où ils entraient sous le contrôle de la Commission du Patrimoine Artistique.

Parmi les projets de réforme des édifices mis sous séquestre, il faut mentionner les suivants :

Du couvent de « Santa Clara » annexe à la chapelle de « Santa Agata », futur musée. Il s'y trouve, camouflée par des constructions modernes, la grande salle-office de l'ancien palais royal de Barcelone, laquelle deviendra, lorsque seront finis les travaux de nettoyage déjà commencés, un des joyaux de l'architecture catalane de XIV<sup>ème</sup> siècle.

Du Palais Épiscopal, superbe édifice du XIX<sup>ème</sup> siècle avec d'importants fragments de constructions romanes et gothiques. On y installera les Archives Générales de Catalogne.

De l'église de Bethléem, au style baroque, détruite à l'intérieur mais conservant intactes les façades. On en fera un grand marché aux fleurs.

De la rue de Montcada, ensemble magnifique et unique de bâtiments civils gothiques et renaissance. Elle reste aussi placée sous le contrôle de la Commission de Monuments, laquelle est en train d'étudier le projet de sa restauration.

Et ainsi de suite. S'il nous était possible d'examiner un à un tous les monuments de Barcelone, nous verrions comme la « Generalitat » a sauvé la presque totalité du patrimoine artistique de la capitale de la Catalogne.

\* \* \*

Nous avons déjà dit comment débuta l'action de contrôle et protection des monuments artistiques dans les autres villes et villages.

Soit autour des musées régionaux déjà existants, soit grâce à l'initiative spontanée de citoyens dévoués au bien public, des groupes de sauvetage se formèrent dans toutes les contrées de la Catalogne. Ces groupes, mis en rapport avec la Commission du Patrimoine Artistique, ont mené à bout la tâche de recueillir et rassembler les innombrables pièces historico-artistiques qui restaient encore éparpillées dans les églises rurales.

Nous nous permettrons de faire remarquer que toute cette action de sauvetage dans les contrées catalanes fut réalisée sans subvention officielle. On se servait, pour les voyages, des voitures faisant le transport de matériaux de guerre ou le service de ravitaillement.

Les comités locaux donnaient l'hospitalité et, en général, toute sorte de facilités aux émissaires de l'Art.

Pour se rendre compte de la grandeur de l'œuvre accomplie, il faut connaître la quantité de villes et villages qu'il a fallu visiter et le nombre de kilomètres de route et de chemins de montagne que l'on a dû parcourir.

Nous allons donner un bref aperçu de l'œuvre réalisée par chaque groupe régional.

**GÉRONE.** Tous ses monuments anciens ont été sauvés. Sa Cathédrale a été l'objet d'une jalouse sauvegarde et soumise à une soigneuse ordonnance. On a installé dans les salles capitulaires un musée d'« Art Gironí » où se trouvent déjà prêts pour être montrés au public tous les joyaux du fameux trésor de la Cathédrale et le baldaquin en argent et l'autel du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, œuvre de Bartomeu et Berneç, ce qui dans son ensemble constitue l'un des meilleurs groupements d'orfèvrerie médiévale du monde entier. Il y a aussi l'incomparable tapis de l'Apocalypse (<sup>x</sup><sup>e</sup> – <sup>xI</sup><sup>e</sup> siècles), la table d'autel en marbre (<sup>xI</sup><sup>e</sup> siècle), les parements brodés pour devant d'autel du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècles, le calvaire en pierre de Maître Bartomeu (<sup>xIII</sup><sup>e</sup> siècle), quelques retables du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, les Codex Beatus (<sup>ix</sup><sup>e</sup> siècle), la Bible (<sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle), l'Évangélaire (<sup>xI</sup><sup>e</sup> siècle) et autres, l'image de Charlemagne, œuvre de Cascalls et la merveilleuse vierge du <sup>xI</sup><sup>e</sup> siècle. De l'église de « Sant Feliu » on y a apporté, parmi d'autres sculptures, les groupes du sépulcre du Christ, œuvre de Cascalls (<sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle), et en plus le maître retable, la plus belle des peintures du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle qui existent en Catalogne, le codex du <sup>xI</sup><sup>e</sup> siècle avec les Homélie de Beda et les étoffes et broderies du sépulcre de « Sant Narcís ». De Sant Joan les Fonts, une majesté du <sup>xII</sup><sup>e</sup> siècle et quelques retables. De Pubol, le formidable retable de Ramon de Mur (<sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle). De Corsà, le retable de Santa Cristina. De Baget, une majesté du <sup>xII</sup><sup>e</sup> siècle et le retable en albâtre du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle. Du couvent des sœurs Bernardes, un codex catalan du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle orné avec profusion de miniatures.

Ce musée, où il n'y a que des pièces de tout premier ordre, devient le digne complément de la fameuse Cathédrale de Gérone, joyau du gothique catalan, riche des œuvres de Maître Bartomeu, Farveran, Cascalls, Morei, Ça Anglada, Maître Eloi, Jordi de Deu, Pere Joan, Pere Oller et où l'on peut admirer le merveilleux cloître du <sup>xI</sup><sup>e</sup> siècle.

L'église romane de « Sant Pere de Galligans » est toujours le musée d'objets emporitans et d'éléments en pierre de la Gérone Médiévale. Le couvent de « Sant Domenec » avec son cloître, l'un des exemplaires les plus remarquables de l'architecture gothique catalane, qui depuis longtemps avait été transformé en caserne, va avoir maintenant, grâce à la Révolution, un emploi plus digne de son importance archéologique.

« Sant Feliu », l'une des églises gothiques les plus belles de Catalogne, pourra être admirée dans le voisinage des « bains arabes », récemment restaurés et ouverts aux amateurs d'architecture romane.

**LÉRIDE.** On a réuni le musée diocésain et le musée provincial pour en faire un seul musée. C'était un projet caressé depuis longtemps mais sur lequel on n'était jamais arrivé à se mettre d'accord. Ce musée, installé dans l'ancien Hôtel-Dieu, édifice très beau du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, a été le centre de rassemblement du trésor artistique de cette contrée. Parmi les pièces que l'on y a apporté, on doit mentionner : le retable d'Abella de la Conca, œuvre de Jaume Serra ; le retable d'Aspa, de Jaume Ferrer, et la série de la Vallée d'Aran et la Vallée d'Aneu ; les Christ du Moyen Aran et Salardú, tailles du <sup>xII</sup><sup>e</sup> siècle ; les retables en pierre de Castelló de Farfanya, Castell-dans, Cubells, Albesa, et une grande quantité de peintures, sculptures, broderies et de pièces d'orfèvrerie.

La Cathédrale nouvelle fut brulée par des groupes irresponsables, malgré la résistance que les habitants de Léride enthousiastes des belles choses leur opposèrent. Dans cet incendie, les stalles de chœur, taillées par Bonifàs, furent détruites. Heureusement, on avait transporté au musée, avant l'incendie de la cathédrale, la grande collection de tapis et les archives avec leurs fameux codices, ornés de miniatures, de Léride et de Roda. L'église de « Sant Llorenç » fut elle aussi victime d'un incendie, mais elle a pu garder son structure et les quatre retables en pierre du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, qui restent intacts à la même place, en attendant que l'on donne un emploi éducatif à la totalité de l'édifice.

La Cathédrale ancienne se trouve dans le même état ou elle était le 17 Juillet, c'est-à-dire, transformée en caserne. Mais nous espérons que ce monument vénérable, œuvre la plus importante de la Catalogne médiévale, verra bientôt arriver le moment de sa revendication et à l'instar de Poblet et Santes Creus il retrouvera sa vraie physionomie et sera rendu au peuple nettoyé des ignobles postiches qui le déforment.

TARRAGONE. Presque tous les monuments de cette ville et sa contrée ont passé sans dommage les premiers moments, si difficiles à surveiller, de la réaction populaire. Parmi les monuments romains il n'y a eu qu'une seule victime : l'Arc de Barà. Il fut détruit par un pétard, mais au moment où nous écrivons ces lignes sa reconstruction est presque terminée. La route qui passait sous l'arc se divise maintenant en deux branches et le contourne. De cette façon il trouve enfin la dignité dont depuis longtemps on projetait de l'entourer. Les autres monuments pré-médiévaux, Aqueduc, Medol, Murailles, etc., Centcelles, nécropole romano- chrétienne, se trouvent absolument intacts.

Les circonstances actuelles ont permis de mettre sous séquestre les édifices contenant des éléments de construction romaine ou qui se trouvent adossés à la muraille ou à d'autres monuments offrant un intérêt artistique ou archéologique. Pareillement, on a entrepris des fouilles pour découvrir ce qui reste de l'amphithéâtre romain situé sous le Mirador.

On va installer au Palais Archiépisopal le « Musée d'Art préchrétien ». On a déjà réuni les objets romains qui constituaient le Musée Provincial, ceux qu'il y avait dans la cathédrale et ceux que l'on a trouvés dans les maisons particulières et on est en train de travailler activement à l'aménagement de ce palais, édifice très intéressant du XIX<sup>ème</sup> siècle.

La Cathédrale, la merveilleuse cathédrale des XII<sup>ème</sup> et XIII<sup>ème</sup> siècles riche des apports des plus grands artistes du moyen âge et de la renaissance, est restée intacte et on commencera le classement définitif du copieux matériel médiéval qui s'y trouve entassé lorsque l'installation du Musée d'Art Romain sera terminée. Elle deviendra par la suite l'un des meilleurs musées d'art médiéval catalan, où l'on pourra admirer des sculptures de Maître Bartomeu, Maître Aloi, Cascalls, Jordi de Deu, Pere Johan, dont le chef d'œuvre, le retable de Santa Tecla, se fera sans doute remarquer, et quelques autres, et des peintures de Borrassà, Ortoneda, Ramon de Mur, etc. Ces collections, hébergées par de grandioses nefs, auront le noble voisinage du meilleur cloître catalan de la fin de la période romane.

VIC. Cette ville a perdu l'église gothique de la Mercè (exemplaire qui avait été déformé à plusieurs reprises), le décor baroque de beaucoup d'églises et couvents et la partie néo-classique de la cathédrale décorée par J. M. Sert. De cette cathédrale on a pu cependant sauver le clocher du XI<sup>ème</sup> siècle, le cloître du XIV<sup>ème</sup>, les archives et les codices, le maître autel de Pere Oller (1432), une partie du trésor, une partie des peintures de Sert et le tombeau de Sant Bernat, œuvre de Matons (XVIII<sup>ème</sup> siècle). On a trouvé, en démolissant un autel néo-classique, un fragment de retable du commencement du XV<sup>ème</sup> siècle qui avait été employé comme bois de construction.

Le Musée, qui contient l'un des meilleurs ensembles d'art médiéval catalan, est resté intact, et il sert de centre de rassemblement des objets artistiques de la contrée. On y a déjà apporté les peintures murales romanes de Sant Sadurn d'Ossomort, Brull et Sant Martí Sescorts, le portail roman de Folgueroles et les formidables autels baroques de Santa Teresa.

TORTOSA. Dans cette ville, on a sauvé tous les monuments toutes les œuvres d'art. La Cathédrale, le Palais Épiscopale, les Archives et le Musée ne forment maintenant qu'un seul organisme. On finit en ce moment la construction d'un bâtiment où l'on doit installer un musée provincial dont feront partie le fameux trésor avec la Croix des Montcades, le calice du Pape Luna, des retables du XIV<sup>ème</sup> au XV<sup>ème</sup> siècles.

SOLSONA. D'après la règle suivie partout en Catalogne, on a groupé et transformé en musée le Palais Épiscopal et la Cathédrale (xii<sup>ème</sup> – xv<sup>ème</sup> siècles), bâtiments qui n'ont pas souffert de la Révolution. Grâce à cette réforme le vieux musée épiscopal, dont les sections de préhistoire et d'art médiéval étaient déjà si intéressantes, s'enrichira de la « Vierge de la Clastra », l'une des meilleures sculptures romanes d'Europe, et du trésor de la Cathédrale. D'autre part, comme il est devenu un musée provincial, on pourra y admirer les retables gothiques de Sant Llorenç de Morunys, les grilles d'Olius et beaucoup d'autres pièces qui offrent un très grand intérêt.

L'action des groupes de volontaires amateurs d'Art, qui s'est exercée un peu partout dans la Catalogne, a permis de créer dans toutes les contrées des centres de rassemblement qui deviendront des musées lorsque la situation de notre pays redeviendra normale. Et la Catalogne occupera alors, par sa densité muséenne, la première place parmi tous les peuples européens. La surveillance absolue de la totalité du patrimoine artistique sera désormais possible et les étudiants nationaux et étrangers trouveront, où qu'ils aillent, toute sorte de facilités pour leurs travaux. C'en est fait pour toujours des trésors fermés à double clef, des musées ruraux couverts de poussière, rongés par la misère et sujets au caprice de quelque érudit local.

MANRESA, qui a vu la destruction de trois monuments très importants du xiv<sup>ème</sup> siècle (Carme, Sant Miquel et Sant Domenec), conserve intacte la Cathédrale du xiv<sup>ème</sup> siècle, avec son cloître et son portail romans et son trésor artistique (retables de Pere Serra, Maître de Sant Marc, Cabrera et Guardia et devant d'autel florentin du xiv<sup>ème</sup> siècle). Elle est le noyau d'un musée de la contrée, où l'on a déjà réuni des exemplaires très importants.

LA BISBAL a changé en musée l'ancien palais épiscopal. On y a apporté la Majesté romane (xiii<sup>ème</sup> siècle) et le retable de Borrassà (xv<sup>ème</sup> siècle) provenant de Cruilles et beaucoup d'autres pièces.

GRANOLLERS a déjà assemblé une quantité assez importante d'objets artistiques, parmi lesquels le retable du xv<sup>ème</sup> siècle provenant de la Doma de la Garriga.

MOIÀ a installé son musée dans l'ancien manoir de Rafael de Casanova. La pièce la plus importante de ce musée est une peinture sur table (xiv<sup>ème</sup> siècle), œuvre de Jaume Serra, qui avait été employée comme morceau de bois sans valeur dans la construction de l'orgue de l'église.

CANET DE MAR a mis sous séquestre le Château de Santa Florentina, véritable musée où l'on réunira tous les objets artistiques de la contrée.

Parmi les autres villes où l'on est en train d'organiser de musées, il faut mentionner : TARRASA, qui conserve intacts le Musée Soler et Palet et les trois églises romanes avec toute leur richesse d'œuvres d'art médiévales ; CERVERA, avec ses archives et son Musée Municipal ; MATARÓ, avec une grande série de peintures de Viladomat ; TÀRREGA, SABADELL et quelques autres.

\* \* \*

Tandis que d'une part, on exerçait cette action de sauvegarde du patrimoine meuble, la « Conselleria de Cultura » prenait d'autre part les mesures nécessaires pour la protection de tous les monuments anciens, même de ceux qui avaient été les victimes des flammes. Par décret, on imposa à toutes les villes et tous les villages de Catalogne l'obligation de soumettre au contrôle de la Section de Monuments toutes les démolitions, si urgentes et nécessaires fussent-elles. Cela évita la disparition de quelques monuments religieux et la mutilation ou la restauration peu heureuse des bâtiments civils et des monastères mis sous séquestre.

Les restaurations, qui étaient en train de se réaliser au moment où la révolte éclata, ont suivi leur train ordinaire sans aucun changement, pas plus dans les plans que dans la direction. POBLET, le grand monastère médiéval, poursuit sa résurrection et la protection de structures cachées. SANTES CREUS s'est annexé par mise sous séquestre quelques propriétés de l'ancienne communauté et il a repris sa reconstruction avec une activité redoublée. SANT CUGAL DEL VALLÈS a été l'objet de nouveaux travaux de sauvetage. SANT PERE DE RODA a repris les travaux de consolidation qui pendant plusieurs mois étaient restés en panne. Nous avons déjà parlé des travaux de reconstruction de l'« Arc de Barà ». De même on restaure en ce moment la muraille ibéro-romaine et l'amphithéâtre de Tarragone.

Par ailleurs, les fouilles d'Empúries n'ont pas été interrompues un seul instant, pas plus que la construction du Musée d'Archéologie de Barcelone et le Musée d'Empúries, que l'on poursuit avec fiévreuse activité.

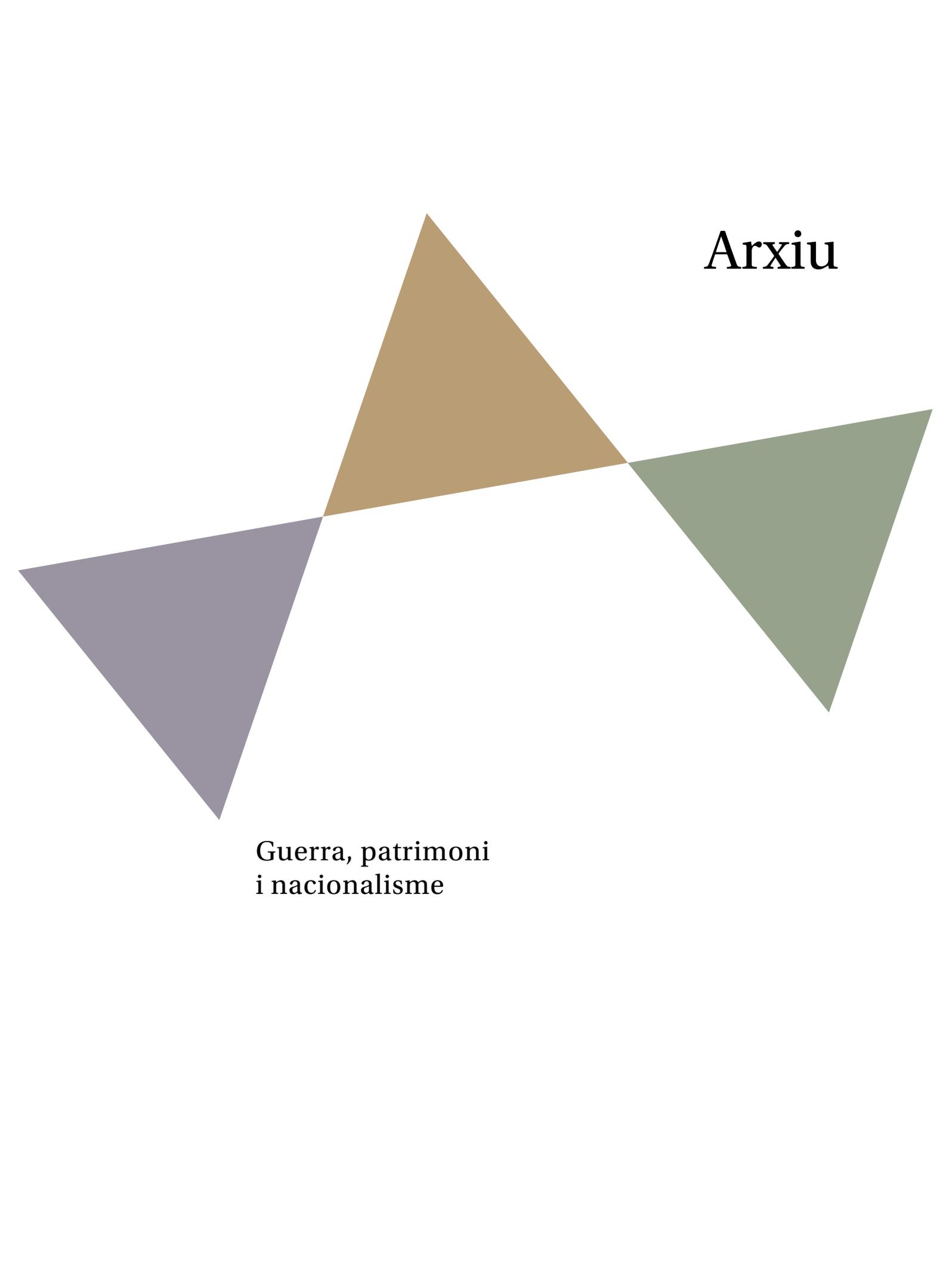
Un des problèmes que l'annexion des édifices religieux au patrimoine artistique de la Catalogne posa fut le sauvetage des peintures murales conservées encore sur place, souvent dans des églises à moitié détruites ou bien utilisées pour des besoins qui pouvaient leur être unisibles. La solution a été le détachement méthodique de ces peintures réalisé par des ouvriers spécialisés sous le contrôle des techniciens de la « Generalitat ». Ces travaux continuent encore, car les monuments contenant des peintures murales sont très nombreux. Jusqu'à présent on a détaché les peintures de Sant Sadurn d'Ossormort (XII<sup>ème</sup> siècle), Folgueroles (XIV<sup>ème</sup> siècle), Cardona (XIII<sup>ème</sup> siècle), Casserres (XIII<sup>ème</sup> siècle) et Pedret (X<sup>ème</sup> – XII<sup>ème</sup> siècle).

Le récit des catastrophes arrivées en Aragon, les bruits de monuments et d'objets abandonnés le long de la zone de guerre et la considérable quantité de pièces en argent d'origine ecclésiastique que les milices envoyaient à la « Generalitat » décidèrent celle-ci à détacher quelques délégations de la Section du Patrimoine Artistique dans les provinces de Huesca et Teruel, avec mission de les parcourir. Les syndicats d'artistes de Barcelone y envoyèrent aussi quelques techniciens. Ceux-ci partaient avec les convois de ravitaillement du front et au retour ils chargeaient sur les camions vides les objets artistiques qu'ils avaient trouvés. Par ce moyen ils envoyèrent à Barcelone une série très importante de retables du XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles, parmi lesquels on remarque celui de Lanaja, œuvre de l'école de Jaume Ferrer, et ceux de Grañén, de Pallaruelo de Monegros, de Belchite et quelques autres. La délégation de Lérida mit en lieu sûr le trésor roman de la cathédrale de Roda et les retables et coffres peints de Sixena.

La Section du Patrimoine Artistique de la « Generalitat » y envoya aussi des techniciens spécialisés et on détacha les peintures murales de la Salle Capitulaire de Sixena, car par suite de l'incendie du monastère, le toit de cette salle était tombé et ses peintures étaient exposées aux intempéries. On vérifia tous les objets de la Collegiale de Alquézar, les retables et les bijoux de Benabarre, les peintures murales et le devant d'autel de l'ermitage de Liesa, la salle du château d'Alcañiz, décorée par des peintures aux sujets guerriers, etc. et on constata qu'ils n'avaient souffert aucun dommage.

Une des conséquences de l'intervention de la « Generalitat » en Aragon fut la nomination d'une commission de sauvetage du patrimoine artistique, constituée par des éléments du pays et des représentants de l'État Major et de la Section du Patrimoine Artistique de la Catalogne. Cette Commission Aragonaise a établi à Barbastro le centre de rassemblement des œuvres d'art sauvées.





Arxiu

Guerra, patrimoni  
i nacionalisme



# La basílica devastada: el bombardeo de la catedral de Reims y la identidad nacional del arte gótico

MARÍA BENDITO\*

## UN MANUAL CONTRA LA DESTRUCCIÓN BÉLICA

El 5 de diciembre de 2016, Mechtild Rössler, directora de la División del Patrimonio de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), presentó un manual de actuación militar destinado a la protección del patrimonio en situación de conflicto armado.<sup>1</sup> Amparada por el International Institute of Humanitarian Law,<sup>2</sup> la publicación se presentó en el marco de la jornada *Patrimoine menacé: à la recherche de nouveaux paradigmes. Sauver le patrimoine à travers le dialogue*, con la presencia y aportaciones de representantes de diversas organizaciones internacionales. Entre ellos se encontraban Irina Bokova, directora general de la Unesco, y Abulfas Garayev, ministro de Cultura y Turismo de la República de Azerbaián, país patrocinador de la publicación.<sup>3</sup>

El manual, que se ofreció como un avance en cuanto a instrucciones de protección y salvamento de bienes culturales, supone un paso más en las medidas relativas al patrimonio tomadas a partir de la segunda mitad del siglo XX —nos referimos al Primer Protocolo de La Haya de 1954<sup>4</sup>

1. O'KEEFE, R.; PÉRON, C.; MUSAYEV, T.; FERRARI, G., *Protection of cultural property: military manual*. París: Unesco, 2016, disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002466/246633e.pdf> [fecha de consulta: 3 de enero de 2017]. Entre los autores destaca Roger O'Keefe, director adjunto del Lauterpacht Centre for International Law, centro de investigación sobre el desarrollo de leyes internacionales asociado a la Facultad de Derecho de la University of Cambridge. Algunas de sus anteriores publicaciones en esta misma línea han sido: O'KEEFE, R., *National implementation of the penal provisions of the Chapter 4 of the Second Protocol of 26 March 1999 to the Hague Convention of 1954 for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*, investigación presentada el 29 de marzo de 2002 para la Unesco y registrada homónimamente en el archivo de la Unesco de París, o *The Protection of cultural property in armed conflict*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

2. Con sede en la ciudad de San Remo, esta organización independiente se ha forjado una gran reputación como centro de investigación y desarrollo de cuestiones acerca de la ley humanitaria. El organismo lleva trabajando en actividades de cooperación entre organismos homólogos —instituciones militares, centros de investigación, organizaciones internacionales, etc.— desde el año de su fundación, en 1970. En cuanto al manual militar, el instituto figura como lugar de publicación junto con la sede de la Unesco en París.

3. Como expresa Irina Bokova en las primeras páginas del manual, la publicación ha podido realizarse gracias a la colaboración entre todos los organismos. O'KEEFE, R.; PÉRON, C.; MUSAYEV, T.; FERRARI, G., *Protection of cultural property...*, pág. XIV.

4. Entre el 21 de abril y el 14 de mayo de 1954, se celebró en La Haya la primera Conferencia Intergubernamental sobre la Protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado, convocada por la Unesco. Esta convención surgió a raíz de la masiva destrucción que provocó la Segunda Guerra Mundial y tuvo como resultado el primer pacto internacional para la protección de bienes muebles e inmuebles —monumentos arquitectónicos, artísticos, históricos, sitios arqueológicos, obras de arte, manuscritos, libros, objetos de interés artístico, histórico o arqueológico, colecciones científicas y otras piezas de valor independientemente de su origen o propiedad—. Esta convención dio lugar al conocido Protocolo de La Haya, cuyas resoluciones, enfocadas en la prevención de la exportación de bienes culturales en territorio ocupado, fueron redac-

\* Esta investigación se enmarca en los proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad: ACAF/ART IV «Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna» (HAR2015-66579-P), y CCAV/ART II «Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era global: nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos» (HAR2013-43122-P).

y al Segundo Protocolo de La Haya de 1999—,<sup>5</sup> así como de las derivadas de los recientes conflictos bélicos en Irak, Líbano y Siria, entre otros. Aunque el objetivo fundamental del manual es sistematizar, mejorar y regular las condiciones y acciones necesarias para asegurar la supervivencia del patrimonio, también tiene en cuenta que el deterioro o destrucción de este no solo es, o puede ser, consecuencia de acciones bélicas, sino también el resultado de procesos de su instrumentalización ideológica, que llegan a falsear su identidad y significado simbólico.<sup>6</sup>

Estos dos procesos, en el marco histórico de las dos grandes guerras mundiales de la primera mitad del siglo xx, son los que analizamos en el presente artículo. La incidencia recíproca entre guerra y arte —daños causados en el patrimonio artístico—, por un lado, y la reivindicación nacional del patrimonio como arma o instrumento político e ideológico, por otro, nos lleva a plantear cuestiones tales como: la diversificación en el entendimiento de los hechos y circunstancias históricas según las diferentes ideologías presentes en los conflictos —luchas intelectuales acerca de la propiedad y origen de algunas obras—, los procesos de reconciliación y construcción de nuevas identidades al finalizar estos periodos bélicos —conformación de un supuesto Estado europeo a través de propuestas culturales conciliadoras—, la multiplicidad de concepciones artísticas como respuesta a esa conformación y la consecuente diversificación metodológica en el campo de la historia del arte.

## EL MARTIRIO DE LA CATEDRAL DE REIMS

A lo largo de la historia, especialmente desde que cayeron sus murallas y la técnica militar superó los límites del cuerpo a cuerpo, los núcleos urbanos han sufrido intensamente los estragos de las contiendas armadas, convirtiéndose en verdaderos campos de destrucción patrimonial. Monumentos que en circunstancias normales mostrarían diferentes discursos artísticos e históricos —entre ellos el de argumentar la identidad nacional de una ciudad o una nación—, pasan a ser, a causa de la guerra, ruinas simbólicas, tal como sucedió en el periodo de la Primera Guerra Mundial con la ciudad de Reims y, especialmente, con su catedral (ilustración 1).

El 3 de septiembre de 1914 las tropas alemanas entraron en Reims. Al día siguiente, atacaron el territorio situado entre la catedral y la Porte de París, construcción dieciochesca que hacía las funciones de arancel y que quedaba al suroeste del monumento. Notre-Dame estaba aún intacta a pesar de que durante el asedio los obuses la habían cercado simbólicamente, cayendo en la rue du Trésor, alineada a la fachada principal y orientada al oeste, la rue Robert-de-Coucy, que recorría el lado norte, la rue du Cloître, tras el ábside, y la place du Parvis, espacio abierto en su frente. El 12 de septiembre las tropas alemanas fueron derrotadas por las de la alianza

---

tadas en París por el Consejo Jurídico de la Unesco. Véase «Protocolo», *Acta Final de la Conferencia Intergubernamental sobre la Protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado, La Haya, 1954*. París: Unesco, págs. 69-77.

5. La destrucción de bienes culturales durante las décadas de 1980 y 1990 puso de relieve la necesidad de actualizar el primer protocolo de 1954. Este proceso de renovación, iniciado en 1991, condujo a la celebración de una nueva convención el 26 de marzo de 1999. Véase *Segundo Protocolo de la Convención de La Haya de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado, La Haya, 26 de marzo de 1999*. Durante la redacción de este trabajo, la página web de la Unesco modificó el acceso a los protocolos de 1954 y 1999, sintetizándolos en un solo documento accesible en inglés y francés bajo el título *Textos fundamentales*, disponible en <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/armed-conflict-and-heritage/resources-and-publications/#c287991> [fecha de consulta: 23 de enero de 2017].

6. «*The inclusion of the three terms [theft, pillage, misappropriation] where the last alone would have sufficed —theft and pillage both being forms of misappropriation— was for no more than the avoidance of doubt. It was intended to ensure that all kinds of wrongful taking of cultural property, however named, were covered*»: O'KEEFE, R.; PÉRON, C.; MUSAYEV, T.; FERRARI, G., «Misappropriation and vandalism of cultural property», en: *idem, Protection of cultural property...*, pág. 45.

francobritánica en Marne y los franceses reconquistaron la ciudad al día siguiente. Pero la vuelta a la normalidad fue un espejismo. El antiguo lugar de coronación de los reyes gallos<sup>7</sup> fue bombardeado —sin razón estratégica militar alguna según los franceses— por el ejército alemán el 19 de septiembre de 1914, convirtiéndola inmediatamente en símbolo del vandalismo enemigo y del profundo dolor de toda Francia.<sup>8</sup>

No así, evidentemente, opinaban los alemanes (ilustración 2) ni otras voces de países supuestamente neutrales. Al respecto, es de interés resaltar los comentarios aparecidos en la revista *Le Correspondant* de 1915, que exponen una posible razón militar y estratégica al considerar las torres de la catedral como lugar de observación del enemigo.

C'est avec un profond regret que l'on a appris en Allemagne que la célèbre cathédrale de Reims, un des monuments les plus précieux du Moyen-Âge, n'eut pas été exemptée de servir à des opérations militaires et qu'on y avait placé un poste d'observation, de sorte que l'artillerie allemande se vit dans la dure nécessité de faire fer sur ce poste. Les chefs de l'armée allemande sont les premiers à se réjouir de ce que les dégâts soient moindres que l'on avait pensé. Il serait mal placé de croire que le respect et la vénération des monuments religieux en Allemagne se borne à celle professée par quelques intellectuels et les historiens de l'Art. Cette vénération existe dans toutes les classes de la société allemande et pas moins dans la classe militaire. Une lettre du professeur Richard Hamann, dans le *Königsberger Hartungsche Zeitung*, en est un exemple frappant. Ce professeur fit un voyage en France au printemps dernier en compagnie d'un général allemand pour visiter les monuments historiques français et exprimant sa joie d'avoir pu admirer la cathédrale de Reims. Ce général est maintenant devant Reims et écrit le

de Reims. Ce général est maintenant devant Reims et écrit le



PH. des Monuments Historiques  
VUE GÉNÉRALE DE LA FAÇADE PRINCIPALE AVANT LE BOMBARDÉMENT  
AVEC LE FAUX PORTAL SUD-OUEST AUJOURD'HUI PRESQUE ENTièrement DÉTRUIT

1. «La cathédrale de Reims», *L'Art et les Artistes*, XX, 1915, pág. 2.

7. La relevancia que se da a la catedral de Reims en este artículo como ejemplo de destrucción artística se justifica por su alto valor simbólico como lugar solemne de coronación de los reyes de Francia desde el siglo XI hasta 1825, año en que fue coronado el penúltimo de los reyes franceses, Carlos X de Francia, quien gobernó entre 1824 y 1830. El último monarca francés fue Luis Felipe I, de la dinastía Orleans. Su regencia se dilató desde la sustitución del monarca anterior hasta febrero de 1848, cuando firmó su abdicación dando paso a un gobierno provisional que, a su vez, proclamó la república.

8. Una publicación imprescindible que recoge los acontecimientos previos al bombardeo, el desarrollo del mismo y una enumeración de los daños ocasionados en Reims, además de analizar lo ocurrido en otras regiones, es: *Les Allemands destructeurs de cathédrales et de trésors du passé: mémoire relatif aux bombardements de Reims, Arras, Senlis, Louvain, Soissons, etc., accompagné de photographies et de pièces justificatives*. París: Hachette, 1915. Igualmente importante es ALEXANDRE, A., *Les monuments français détruits par l'Allemagne: enquête entreprise par ordre de M. Albert Dalimier, sous-secrétaire des Beaux-Arts*. París: Berger-Levrault, 1918. Mientras se estaba llevando a cabo el proceso de impresión de esta última publicación, se sucedieron nuevos atentados contra el patrimonio francés, hecho que el autor refleja en una nota conmemorativa en la primera página: «Depuis que cet ouvrage est sorti des presses de la Maison Berger-Levrault, de nouveaux attentats ont été commis par les armées allemandes, et les précédents consommés. Parmi les premiers, le bombardement de la cathédrale d'Amiens, et, parmi les seconds, l'incendie féroce et sans but explicable des ruines de Reims». Por otro lado, en cuanto a publicaciones de carácter general sobre la destrucción de patrimonio francés en procesos bélicos es indispensable la aportación de RÉAU, L., *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, 2 vols. París: Librairie Hachette, 1959.





sastre. Pocos meses después de la fatídica fecha se produjeron nuevas pérdidas: el 19 de febrero de 1915 volvía a ser bombardeada la ciudad y en los sucesivos meses, la catedral (ilustraciones 4 y 5).<sup>12</sup>

## PROPAGANDA E IDENTIDAD NACIONAL

Muchos espacios religiosos de Francia sufrieron acciones similares a las de la catedral de Reims: las catedrales de Senlis, Verdún o Arras fueron igualmente bombardeadas por las tropas alemanas entre la primavera de 1914 y el verano de 1915. Pero la extraordinaria densidad simbólica que le concedía a Reims haber sido espacio de coronación de reyes y símbolo, por ello, de la nación y de su poder, fue decisiva para convertirla en mártir de guerra.<sup>13</sup> Mutilada por el ejérci-

---

cobijo. Asimismo, el año anterior se había alzado un andamio sobre la torre norte para llevar a cabo trabajos de restauración, así que su estructura de madera contribuyó a avivar el daño. Véase PASSINI, M., «Martirio e resurrezione di Reims», en CASTELNUOVO, E.; SERGI, G., *Il Medioevo al passato e al presente. Arti e storia nel Medioevo*. Turín: Einaudi, 2004, vol. IV, pág. 572. La autora, que actualmente forma parte del Institut d'histoire moderne et contemporaine del Centre national de la recherche scientifique de París, es especialista en historia de los museos y patrimonio, así como en los procesos transnacionales entre política y arte, por consiguiente, aparece citada como autora de notables estudios de referencia que han sido útiles para el presente trabajo.

12. ALEXANDRE, A., *Les monuments français détruits...*, pág. 65.

13. «Que le bombardement de Notre-Dame de Reims ait fait partie d'un plan déterminé, c'est une chose incontestable. Un otage, le plus grand de tous, voilà comment l'État-Major allemand considère la haute cathédrale royale. [...] Sur la pure noblesse de la cathédrale ils sont d'ailleurs parfaitement bien instruits. Ils savent qu'avec ses splendides tapisseries, ses riches verrières,

3. *El bombardeo de la catedral de Reims. Collier's New Photographic history of the world's war: including sketches, drawings and paintings made by artists at the front*. Nueva York: P.F. Collier and Son, 1919, pág. 86.

4. Arsène  
Alexandre  
*Les monuments  
français détruits  
par l'Allemagne:  
enquête  
entreprise  
par ordre  
de M. Albert  
Dalimier,  
sous-secrétaire  
des Beaux-Arts.*  
Paris: Berger-  
Levrault, 1918,  
lám. 3.

Pl. 3



CATHÉDRALE DE REIMS

1. Vue générale de l'abside. — 2. Bas côté nord.  
3. Bas côté sud. Les voûtes ne retiennent plus la pluie, juillet 1916. — 4. Chœur.  
Les nos 1, 2 et 4 montrent les ravages opérés en avril 1917. On remarquera dans le no 4 la destruction  
du maître-autel enseveli sous les débris de la voûte.

(Nos 1, 2, 3, clichés de M. l'architecte Max Salsmann; no 4, cliché Section photographique de l'Armée.)

5. Arsène  
Alexandre  
*Les monuments  
français détruits  
par l'Allemagne:  
enquête  
entreprise  
par ordre  
de M. Albert  
Dalimier,  
sous-secrétaire  
des Beaux-Arts.*  
Paris: Berger-  
Levrault, 1918,  
lám. 5.



CATHÉDRALE DE REIMS

1. Sculptures de l'ébrasement d'un des portails de la façade avant la guerre.  
3. Sculptures de l'ébrasement d'un des portails de la façade, après le 19 septembre 1914.  
2 et 4. Détail du même portail montrant la mutilation des statues par le feu.  
5. Tête de la reine de Saba. — 6 et 7. L'ange dit le « Sourire de Reims », après rassemblement des fragments.  
(Clichés Monuments historiques.)

to alemán, Notre-Dame de Reims quedó canonizada en el subconsciente y el consciente colectivo de la nación.

Una ofensiva de ese calibre patrimonial, sentimental, ideológico y político,<sup>14</sup> generó un notable movimiento de salvaguarda y exaltación de los bienes franceses manifestado en todo tipo de publicaciones. Aunque las empresas editoriales centraron su interés en Reims, no dejaron de lado el resto de ciudades y regiones devastadas o monumentos bombardeados. De esta manera, a los registros literarios y gráficos que acumulaban pérdidas patrimoniales, se sumaron las reflexiones de carácter teórico, perspicaces exponentes de un sentimentalismo de carácter nacional que transformaba la situación bélica poniendo los horrores de la guerra al servicio del pueblo francés.<sup>15</sup>

Tal circunstancia provocó que la ruina no se viera únicamente como una consecuencia del paso de los años, sino que se contemplara en ella la responsabilidad del presente<sup>16</sup> y convirtió las obras patrimoniales en un instrumento de propaganda que propició un pacto de compromiso entre la política y la historia del arte.<sup>17</sup> Así, se construyó un nuevo discurso nacional ante el van-

---

*son Trésor, ses sculptures, elle constitue un musée d'art gothique sans analogue dans le monde. Une Bible de Pierre, d'une richesse incomparable, où sont inscrites l'Histoire des rois de France, la Légende de la création, la gloire des Saints Prophètes et des Apôtres», Les Allemands destructeurs de cathédrales...*, pág. 9.

14. «Ainsi par-dessus le front, France et Allemagne se lançaient non seulement des obus, mais des arguments pour prouver chacune à l'autre sa supériorité dans le domaine de la culture. Tels jadis les héros d'Homère s'invectivaient au-dessus des remparts d'Ilion», BAZIN, G., «La bataille du gothique», *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*. Paris: Albin Michel, 1986, pág. 271.

15. Sobre el bombardeo de la catedral de Reims véase n. 8, y en cuanto a la repercusión editorial de este acontecimiento se puede consultar MICHEL, A., «Ce qu'ils ont détruit», *Gazette des Beaux-Arts*, XII, 1914-1916, págs. 177-212, donde un inventario de los monumentos dañados se acompaña de una gran cantidad de ilustraciones. También la revista *Les Arts*, XIII, 154, abril 1916, cuyo número está consagrado a los monumentos destruidos. Asimismo, es especialmente notable el relato continuo que exponen los veinte números publicados por Armand Dayot en *L'Art et les Artistes* a lo largo del conflicto y que dedicó, monográficamente, a monumentos dañados, regiones bombardeadas o al arte de un país aliado. Véase DAYOT, A. (dir.), *L'Art et les Artistes* [a partir del año 1914 conocida como *L'Art et les Artistes. Revue d'art ancien et moderne des deux mondes* y dirigida por Madeleine Dayot desde 1934], publicada en París desde 1905 hasta 1936. El número fundamental de esta sección fue el dirigido por Camille Mauclair (MAUCLAIR, C., «L'Art assassiné», *L'Art et les Artistes*, XIV, 157, 1917-1918). Sobre Armand Dayot y su actividad editorial, véase AGUILAR, A.-S., «Armand Dayot», en SENECHAL, P.; BARBILLON, C. (dirs.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. Paris: Institut national d'histoire de l'art, 2009, disponible en <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/dayot-armand.html> [fecha de consulta: 17 de enero de 2017]. En esta misma línea de revisiones locales se encuentran las propuestas editoriales: *Images historiques*, publicada entre 1915 y 1916 y con aportaciones de notables historiadores como Camille Enlart. Véase *Images historiques: le mémorial des cités ravagées*. Paris: Henri Laurens, 1915-1916. También la serie *Villes meurtries de France*, editada entre París y Bruselas por Van Oest. Véase *Villes meurtries de France*. Paris-Bruselas: G. Van Oest, 1920; así como la dirigida por Gabriel Louis Jaray [JARAY, G.-L. (ed.), *La France dévastée, Série I, Les régions*. Paris: Félix Alcan, 1919; *idem, La France dévastée. Série II, Les faits*. Paris: Félix Alcan, 1919-1921]. Por último, las publicaciones posteriores que revisan la catedral como ícono simbólico de la historia francesa son, entre otras, la del artista e historiador del arte Étienne Moreau-Nélaton, quien publicó poco después del ataque *La Cathédrale de Reims*. Paris: Librairie centrale des beaux-arts, 1915; o la del medievalista Lucien Magne (MAGNE, L., *La Guerre et les monuments. Cathédrale de Reims, Ypres, Louvain, Arras*. Paris-Nancy: Berger-Levrault, 1915). También el historiador Louis Bréhier dedicó una obra a Reims (BRÉHIER, L., *La Cathédrale de Reims. Une œuvre française*. Paris: H. Laurens, 1916). Un poco posterior es la aportación de MARGUILLIER, A., *La Destruction des monuments sur le front occidental. Réponse aux plaidoyers allemands*. Paris-Bruselas: G. Van Oest, 1919. Véase también KUNST, H.-J.; SCHENKLUHN, W., *Die Kathedrale in Reims: Architektur als Schauplatz politischer Bedeutungen*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988; LIOT, D. (dir.), *Mythes et réalités de la cathédrale de Reims de 1825 à 1975*, cat. exp., verano-otoño de 2001, Musée Saint-Rémi, Bibliothèque municipale, Musée du Fort de la Pompelle y Musée des Beaux Arts, Reims. Paris-Reims: Somogy - Ville de Reims, 2001; HARLAUT, Y., *La cathédrale de Reims: du 4 septembre 1914 au 10 juillet 1938: idéologies, controverses et pragmatisme*, tesis doctoral. Département d'Histoire, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2006; PASSINI, M., «Désastres modernes: témoignages et représentations», en: PRETI, M.; SETTIS, S., *Villes en ruine. Images, mémoires, métamorphoses*. Paris: Musée du Louvre - Éditions Hazan, 2015, pág. 278.

16. MAKARIUS, M., *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*. Paris: Flammarion, 2011 [2004], págs. 206-207.

17. Una aportación del papel de los historiadores del arte franceses en la construcción de la identidad nacional en PASSINI, M., «Histoire et historiens de l'art dans la Grande Guerre», en: *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*. Paris: Maison des sciences de l'homme et Centre allemand d'histoire de l'art, 2012, págs. 190-228.



6. François Clasquin (ilustrador) *Le Dieu Thor, la plus barbare d'entre les plus barbares divinités de la Vieille Germanie, Imagerie d'Épinal*, núm. 87, *La guerre 1914-1915 en images: faits, combats, épisodes, récits*. Épinal: Pellerin et Cie., 1915.

dalismo alemán,<sup>18</sup> capaz de conmover a la población francesa a través de sus principales iconos artísticos, que no solo se expresó a través de publicaciones (ilustración 6), sino también gracias a un gran número de exposiciones dedicadas al patrimonio destruido. Entre estas, fue especialmente significativa la *Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi*,<sup>19</sup> celebrada en el otoño de 1916 en el Petit Palais de París y cuyo título da una idea precisa del propósito al que sirvieron las casi doscientas obras expuestas (ilustración 7).

18. «On comprendra que ce n'est pas pour le plaisir de nous livrer à une simple dissertation philosophique que nous avons du principe qui, proclamé en Allemagne de l'école jusqu'au trône, détermina la guerre allemande, tiré tout ce qu'il renferme. Il s'agissait pour nous de préciser l'état de la question, au contraire dépouillée de toutes les obscurités dont les écrivains de l'ennemi ont voulu l'entourer après coup, et de toutes les dénégations par lesquelles ils ont essayé de la déplacer. Cette question est, tout entière, et uniquement, dans les trois propositions suivantes: quantité de monuments français ont été détruits, représentant une valeur d'art et d'histoire incalculable; ces monuments ont été détruits par l'Allemagne parce qu'elle se considérait comme en possession du maximum de force; cette force a été proclamée par les représentants officiels de la pensée allemande, marchant à la tête des armées allemandes avant la guerre, et à leur suite la guerre déchainée, comme supérieure à tous les droits», ALEXANDRE, A., *Les monuments français détruits...*, págs. 5-6.

19. FALCOU, R.; LAPAUZE, H.; FAUCHIER-MAGNAN, A. (comis.), *Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi. Organisée sous le patronage du sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts par la Ville de Paris, sur l'initiative du «Journal»*, cat. exp., 15 de septiembre - 30 de octubre de 1916, Petit Palais, París. París: D. Niestlé, 1916. En cuanto al resto de las exposiciones, listamos las siguientes por orden cronológico: *L'Art à la guerre*, cat. exp., 20 de octubre - 30 de noviembre de 1915, Jeu de Paume des Tuileries, París. París: Jeu de Paume des Tuileries, 1915; *Exposition des photographies de guerre prises sur les fronts de bataille par les sections photographiques des armées Anglaise, Belge, Française, Italienne, Russe, Serbe*, cat. exp., 4 de octubre - 2 de noviembre de 1916, Pavillon de Marsan, Union Centrale des Arts Décoratifs, París. París: Union Centrale des Arts Décoratifs, 1916; *La Guerre et les humoristes, exposition organisée par la Société des dessinateurs humoristes et la Société des artistes humoristes*, cat. exp., abril-junio de 1917, Galerie La Boétie, París. París: La Boétie, 1917; *Deuxième exposition interalliée de photographies de guerre*, cat. exp., 15 de noviembre - 15 de diciembre de 1917, Salle du Jeu de Paume, París. París: [s.e.] 1917.



7. Alexandre Falguière *San Tarsicio* (fragmentos), 1868, mármol. Proveniente de la capilla del castillo de Gerbéviller, se mostró en la *Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi*, Petit Palais, París, 1916.

## LA DISPUTA DEL ARTE GÓTICO COMO TELÓN DE FONDO DE LA GUERRA

El periodo de entreguerras,<sup>20</sup> de especial dificultad para la diplomacia francoalemana, fue, sin embargo, fructífero para la labor de arqueólogos e historiadores. De hecho, su actividad se puede leer en paralelo a los acontecimientos históricos, no ya como consecuencia de ellos, sino como expresión de la mentalidad que los inspiraba. Al margen de los trabajos que denunciaron la destrucción del patrimonio, los que promovieron su recuperación y los que se publicaron con el afán de enaltecer la identidad nacional a partir de las obras o los monumentos afectados, Francia y Alemania desplegaron un intenso debate crítico sobre el arte y, en especial, sobre el origen del arte gótico. Su objetivo no era otro que utilizar ese origen como argumento decisivo en la construcción de su memoria histórica y, consecuentemente, de su hegemonía cultural e identidad nacional, argumento, sin embargo, que ya se había plasmado con anterioridad a ese periodo de entreguerras.<sup>21</sup>

---

20. Seguramente por tener la experiencia de Reims aún presente, los franceses se adelantaron al inicio de la Segunda Guerra Mundial y, poco antes de la declaración de guerra en septiembre de 1939, unos treinta y nueve convoyes de cinco a ocho camiones cada uno evacuaron las obras más representativas de los museos, obras cuya carga simbólica no era necesariamente identitaria en cuanto a la cuestión nacionalista sino como manifestación del poder cultural francés. Los lugares elegidos para la protección de las obras fueron castillos situados por lo general entre el sur de París y el margen norte del río Loira, el principal el de Chambord, y entre otros los de Aillières-Beauvoir, La Palice, Louvigny, Chèreperrière, Sourches y Courtalain, hasta llegar a una cincuentena. La compleja operación fue dirigida por Jacques Jaujard, que al año siguiente se convertiría en director de los Musées nationaux así como de la École du Louvre, y que durante la Guerra Civil española había colaborado en la evacuación de obras del Museo del Prado. Sobre esta circunstancia se puede consultar ARGERICH, I.; ARA, J. (eds.), *Arte protegido. Protected art. Art protégé*, cat. exp., marzo-abril de 2005, Palais des Nations, Ginebra. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior – Museo Nacional del Prado – Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2005. En cuanto a Jaujard, véase PALEWSKI, G., *Notice sur la vie et les travaux de Jacques Jaujard (1895-1967) lue à l'occasion de son installation comme membre libre: séance du mercredi 20 novembre 1968*. París: Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1968; DES VARENNES, F., *Jacques Jaujard: un bienfaiteur de la culture. Institut de France, Académie des Beaux-Arts, communication faite à la séance du 29 de février 1984*. París: Institut de France, 1984. A pesar de las precauciones que se adoptaron, las obras evacuadas volvieron a peligrar cuando los alemanes, en junio de 1940, tomaron París. Se emprendió entonces otro desplazamiento hacia el sur, siguiendo el retroceso del gobierno y las tropas francesas. Si Reims había sido el objetivo simbólico a abatir y a su vez había servido para avivar el debate sobre el origen del gótico, nuevamente las obras de arte, en este caso obras muebles —pintura y escultura principalmente—, se verían subyugadas a propósitos de legitimación política. Véase VALLAND, R., *Le front de l'art. Défense des collections françaises 1939-1945*. París: Réunion des Musées nationaux, 2014. Al respecto, hay que tener en cuenta que los nazis organizaron un informe que incluía largas listas de reclamaciones de piezas que, de una forma u otra, consideraban que podían relacionar con el contexto artístico germánico y que habían sido robadas al país, lo cual propiciaba que, al margen de reivindicar su victoria cultural, pretendiesen colmar con grandes obras la colección patrimonial del Tercer Reich. Esta tarea fue ordenada por el ministro de Propaganda Joseph Goebbels y recayó sobre el historiador del arte Otto Kimmel, que dio nombre al informe mencionado, *Kimmel Report*, consultable en línea en la web de la Thomas J. Watson Library del Metropolitan Museum of Art, disponible en <http://library.metmuseum.org/record=b1231773-S1> (consultado: 17 de febrero de 2017). Véase KÜMMEL, O., *Bericht auf Erlass des Herrn Reichsministers und Chefs der Reichskanzlei RK 118 II A vom 19. August 1940...*, 3 vols. Alemania: Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, 1941. No hay que olvidar tampoco al respecto de esta situación de inestabilidad patrimonial la ley «relative à la déchéance de la nationalité à l'égard des Français qui ont quitté la France», promulgada en Vichy el 23 de julio de 1940. Véase *Journal officiel de la République française. Lois et décrets. 24 juillet 1940*. París: Journaux officiels, núm. 180, 1940. El artículo primero dice: «Tout Français qui a quitté le territoire français métropolitain entre le 10 mai et le 30 juin 1940 pour se rendre à l'étranger, sans ordre de mission régulier émanant de l'autorité compétente ou sans motif légitime, sera regardé comme ayant entendu se soustraire aux charges et aux devoirs qui incombent aux membres de la communauté nationale et, par suite, avoir renoncé à la nationalité française». El artículo segundo sigue así: «Les biens appartenant à ceux contre lesquels la déchéance de la nationalité française aura été prononcée par application de l'article précédent seront, à la requête du ministère public, placés sous séquestre par ordonnance du président du tribunal civil du lieu de leur situation».

21. La disputa sobre el origen francés o germánico del arte gótico precede a los acontecimientos del siglo xx y tuvo especial trascendencia en el siglo anterior, actuando como eslabón del proceso de construcción nacional de ambos países, que en aquel momento, con el romanticismo, daba sus primeros pasos. El debate también tuvo otros protagonistas como Inglaterra, que se sumó con aportaciones más eventuales. Estos últimos basaban su papel en la relación racial de su pueblo con la cultura normanda, aunque lo más probable es que tanto el gótico inglés como el francés descendieran de una misma raíz. Véase el problema inglés en ROMERO BREST, J., «Courajod y el problema de los orígenes del arte gótico», en COURAJOD, L., *Los orígenes del arte gótico*. Buenos Aires: Argos, 1946 [1890-1891, 1891-1892], pág. 32. Nuevamente, una síntesis del debate historiográfico entre Francia y Alemania se encuentra en PASSINI, M., «Le Gothique dans les historiographies de l'art françai-

Históricamente, el interés por el arte gótico se ha manifestado de una manera desigual y resulta difícil entender la importancia de su recuperación en un contexto bélico si no se revisa su fortuna histórica. Hay que tener en cuenta al respecto que durante el Renacimiento se difundió la noción de un Medioevo oscuro que interrumpía el progreso entre la Antigüedad y la Época Moderna.<sup>22</sup> Los siglos siguientes continuaron dando la espalda al arte medieval, y, una vez superado el misticismo propio del siglo XVII, el Neoclasicismo, expresándose desde el gusto promovido por las academias y la mentalidad racionalista, siguió ignorando, hasta apenas el último momento, los procesos artísticos medievales por mucho que estos tuvieran que ver con complejos procesos de abstracción —como en el caso del arte románico— o de elevación espiritual —como en el del gótico—.<sup>23</sup> Pero fue quizá esta última característica la que funcionó como estímulo para algunas importantes personalidades de la segunda mitad del siglo XVIII cuando, especialmente en los campos de la estética y la literatura, empezaron a despuntar manifestaciones en favor del arte medieval que sirvieron de base, como se verá, al movimiento romántico.

Johann Wolfgang von Goethe llegó a Estrasburgo en abril de 1770 con veintiún años de edad. Impresionado por la singular belleza de su catedral, le dedicó una composición: el texto *Von deutscher Baukunst*, es decir, *Sobre la arquitectura alemana*. En sus líneas expresaba que el origen de la esencia gótica tenía nombre de arquitecto alemán, Erwin von Steinbach, maestro principal de obras de Estrasburgo.<sup>24</sup> Con él, los partícipes del movimiento Sturm und Drang aceleraron la resurrección de la Edad Media, cuyo foco en Alemania fue Colonia. La catedral de la ciudad estaba inacabada desde 1560<sup>25</sup> y fue en su culminación donde el espíritu romántico encontró el emblema de su movimiento. Johann Joseph von Görres, escritor y periodista alemán de tendencia nacionalcatólica, lanzó un llamamiento en favor de la conclusión del edificio el 20 de noviembre de 1814 y toda la nación se sintió implicada.<sup>26</sup> Otros estímulos provenían, por ejemplo, de la obra del arquitecto Karl Friedrich Schinkel, quien había estudiado y difundido el saber sobre los monumentos góticos de Europa, y también de las obras de Caspar David Friedrich (ilustración 8), las cuales ejemplifican la traslación de este espíritu a la pintura.<sup>27</sup>

se et allemande. Stratégies de nationalisation et constructions croisées d'identités esthétiques», *Regards croisés. Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique*, 2, 2014, págs. 11-17.

22. Este sentimiento de inferioridad para con las artes de la Edad Media se transfirió de generación en generación a partir de las consideraciones de Giorgio Vasari; véase GATTO, L., *Viaggio intorno al concetto di Medioevo. Profilo di storia della storiografia medievale*. Roma: Bulzoni, 2002.

23. A este olvido medieval contribuyó especialmente el descubrimiento de las antiguas ciudades clásicas de Herculano, en 1738, y Pompeya, en 1748.

24. «Was braucht's dir Denkmal! Du hast dir das herrlichste errichtet; und kümmert die Ameisen, die drum krabbeln, dein Name nichts, hast du gleiches Schicksal mit dem Baumeister, der Berge auftürmte in die Wolken», GOETHE, J.W., *Goethe Werke*. Hamburgo: Hamburger Ausgabe, 1960, vol. XII, pág. 7.

25. Iniciada en 1248 a partir del coro —erigido entre esta fecha y 1322—, la catedral de Colonia se llevó a cabo intermitentemente hasta 1560, cuando las obras se interrumpieron. Convertida en símbolo nacional de la Alemania dividida por las guerras napoleónicas, su finalización se volvió una cuestión política y cultural apoyada por los intelectuales de la época. Véase CASTELNUOVO, E., «Il fantasma della cattedrale», en *idem*; SERGI, G., *Il Medioevo al passato...*, págs. 10-11.

26. VON GÖRRES, J.J., «Der Dom in Köln», *Rheinischer Merkur*, 151, 20 de noviembre de 1814. El paralelo entre esta cuestión y lo ocurrido con la catedral de Reims es evidente: ambos son ejemplo de un consenso nacional a favor de la reparación del patrimonio y la construcción, mediante este, de la historia cultural de su pueblo.

27. Un catálogo general sobre Karl Friedrich Schinkel es SNODIN, M. (ed.), *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*. New Haven - Londres: Yale University Press, 1991. En cuanto a Caspar David Friedrich, es especialmente significativa su glorificación simbólica de la arquitectura gótica con la obra *El Soñador*, 1835, óleo sobre tela, 27 × 21 cm. Museo del Hermitage, San Petersburgo. Sobre este artista se puede consultar el siguiente catálogo: HOFMANN, W., *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*, cat. exp., 14 de octubre de 1992 - 6 de enero de 1993, Museo del Prado, Madrid. Madrid: Museo del Prado, 1992.



8. Caspar David Friedrich  
*El soñador*, 1835,  
óleo sobre tela,  
27 × 21 cm.  
Museo del  
Hermitage,  
San Petersburgo.

peración de bienes. Por ejemplo, sir William Dugdale publicó en 1658 su historia de la catedral londinense<sup>31</sup> y, en el siglo siguiente, la Society of Antiquaries of London editaba la revista *Archaeologia*, con notables monografías sobre iglesias góticas inglesas así como investigaciones de

Igualmente relevante fue la aportación francesa al espíritu romántico y su consiguiente versión a la recuperación del gótico. De nuevo desde el ámbito de la literatura, escritores como François-René de Chateaubriand participaban en la construcción de la estética romántica a la vez que se hacían conscientes de la generalizada y metódica aparición de elementos góticos en la literatura.<sup>28</sup> Pero lo gótico no se pudo volver mito sin antes pasar por Victor Hugo y su *Notre-Dame de París*<sup>29</sup> o Viollet-le-Duc y su reflexión teórica, que pocos años después llevaría a cabo ayudado por el también arquitecto Jean-Baptiste-Antoine Lassus. Ambos iniciaron la restauración de la catedral de París en 1843<sup>30</sup> y tuvieron un papel definitivo en la construcción del imaginario gótico.

En el caso de Inglaterra, tercer componente en el debate —aunque mucho menos participativo en el aspecto identitario—, el pasado medieval había sido revisado ya con anterioridad. En respuesta al desmantelamiento de los espacios de culto promovido por el rey Enrique VIII entre 1536 y 1539, se habían sucedido sendos procesos de revisión y recu-

28. En un pasaje de *Génie du Christianisme*, publicada en París en 1802, Chateaubriand observa algunos elementos comunes de la nueva literatura romántica, luego retoma la antigua hipótesis según la cual la arquitectura gótica deriva de un modelo arbóreo: «Il est même curieux de remarquer que dans ce siècle incrédule, les poètes et les romanciers, par un retour naturel vers les mœurs de nos aïeux, se plaisent à introduire dans leurs fictions, des souterrains, des fantômes, un château, un temple gothique; tant ont de charmes les souvenirs qui se lient à la religion et à l'histoire de la patrie. [...] Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les temples de nos pères, et ces fameux bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée. Ces voûtes ciselées en feuillages, ces jambages qui appuient les murs, et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les chapelles comme des grottes, les passages secrets, les portes abaissées; tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique; tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères et la divinité», CHATEAUBRIAND, F.-R. DE, «Des églises gothiques», en: *idem, Génie du Christianisme*. París: Migneret, 1802, t. III, I, VIII, págs. 23-24, 26-27. Castelnovo considera (CASTELNUOVO, E., «Il fantasma...», págs. 4-5), citando a E.H. Gombrich, que este origen arbóreo es una licencia que Chateaubriand habría tomado de William Warburton, obispo de Gloucester, durante su estancia en Inglaterra (GOMBRICH, E.H., *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*. Londres: Phaidon, 2002, pág. 102).

29. HUGO, V., *Notre-Dame de Paris*, 1482. París: C. Gosselin, 1831. Publicada por primera vez en 1831 en dos tomos, ve su edición definitiva un año después.

30. Además de las transformaciones que el paso del tiempo produjo sobre la catedral, fue especialmente dañina la Revolución francesa. El proyecto de restauración se inició en 1843, pero los trabajos no empezaron hasta 1845 y se concluyeron en 1864, quedando al cargo Viollet-le-Duc después del fallecimiento de Lassus en 1857. Otras importantes aportaciones de Viollet-le-Duc a la canonización del arte gótico y, en especial, a la catedral, fueron su voz en el *Dictionnaire raisonné* o la *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, publicaciones ambas donde defiende la función cívica de la catedral. VIOLLET-LE-DUC, E.-E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, 10 vols. París: B. Bance (A. Morel), 1854-1868; *idem, Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*. París: J. Hetzel, 1878.

31. DUGDALE, W., *The history of St. Pauls cathedral in London, from its Foundation untill these times: extracted out of originall charters, records, leiger books, and other manuscripts. Beautified with sundry prospects of the church, figures of tombes and monuments*. Londres: Tho. Warren, 1658.

carácter arqueológico e historiográfico.<sup>32</sup> Un proceso que llegó a encumbrar el arquitecto Charles Locke Eastlake, principal autor de las teorías de la recuperación del gótico.<sup>33</sup>

Así, mitificando el arte gótico a través de su emblema formal, la catedral, ya fuese mediante la terminación —en Colonia— o la restauración —París—,<sup>34</sup> se cerró el capítulo que recuperaba el arte medieval y se abrió el de la lucha por su apropiación nacionalista y, posteriormente, el inicio de la diversificación disciplinar en la historia del arte.<sup>35</sup>

## LA DISCUSIÓN ACADÉMICA SOBRE EL ORIGEN DE UNA ARQUITECTURA MÍTICA

A finales del siglo XIX, arquitectos, arqueólogos e historiadores ya habían trabajado con suficiente énfasis en la taxonomía y conocimiento de los monumentos góticos, aunque con alguna controversia tal como la expresa Alois Riegl, en 1903, en *Der moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung*:

Seit dem Aufkommen der Romantik, das heißt seitdem der Kultus des historischen Wertes überhaupt in eine letzte größte und entscheidendste Phase eingetreten ist, behaupteten in der kirchlichen Kunst die mittelalterlichen Stile und darunter insbesondere die uns aus zahllosen Denkmalen vertraute Gotik überwiegend den Vorrang. Der Grund dafür kann kaum zweifelhaft sein: in Wahrnehmung der Entfremdung, die zuletzt zwischen kirchlicher und profaner Kunst platzgegriffen hatte, lehnte sich die kirchliche Kunst vertrauensvoll an die Stile jener Zeiten an, in denen es zwischen kirchlicher und profaner Kunst noch keine Scheidung gegeben hatte. Diese Vorliebe für das Mittelalterliche und namentlich für das Gotische hatte eine Erscheinung im Gefolge, die man mit dem relativen Kunstwerte der profanen Denkmale wenigstens in Parallele setzen, wenn auch nicht schlankweg identifizieren kann. Noch heute werden die zuständigen Behörden fast täglich durch Projekte in Anspruch genommen, welche die Freilegung eines barock verbauten gotischen Portals, oder eines vermauerten Masswerkes, die Änderung eines barocken Zwiebdaches in einen gotischen Helm, einer barocken Deckenmalerei in einen Sternenhimmel zum Gegenstände haben. Bei dieser Erscheinung ist gewiß die Renovierungssucht, die dem Neuheitswert Rechnung trägt, in sehr maßgebender Weise im Spiele;

32. Véase por ejemplo EFFEX, J., «Some Observations on Lincoln Cathedral», *Archaeologia: or Miscellaneous tracts relating to antiquity*, 4, 1786, págs. 149-159; «Observations on the Origin and Progress of Gothic Architecture, and on the Corporation of Free Masons supposed to be the Establishers of it as a regular Order. In a letter from Gov. Pownall, to the Rev. Dr. Lort, V. P.», *Archaeologia: or Miscellaneous tracts relating to antiquity*, 9, 1789, págs. 110-126; SAUNDERS, G., «Observations on the Origin of Gothic Architecture with an Appendix», *Archaeologia: or Miscellaneous tracts relating to antiquity*, 17, 1814, págs. 1-29.

33. EASTLAKE, C.L., *A History of the Gothic Revival*. Londres: Longmans, Green and co., 1872.

34. Al respecto se podrían recordar otros procesos de terminación de catedrales góticas, como el de la fachada de la catedral de Barcelona llevado a cabo con motivo de la Exposición Universal de 1888, bajo el patrocinio de Manuel Girona y el proyecto de Josep Oriol Mestres. Un año antes, Florencia inauguraba igualmente la fachada de Santa Maria del Fiore, llevada a cabo bajo proyecto de Emilio De Fabris.

35. Hemos prescindido de aproximaciones al tema en el resto de los ámbitos geográficos puesto que se desarrollan con procesos e intereses diferentes. Por ejemplo, en el caso de Italia, otro país con suficiente densidad histórica para verse apelado a tener voz en el debate, la recuperación del arte medieval giró en torno al arte lombardo y cómo su formación se debía diferenciar del «elemento bárbaro». «Fu così che il gran tema delle invasioni, delle origini della civiltà europea e dell'affermarsi delle moderne "nazioni" su cui in tutta Europa si affaticavano filosofi e storici, studiosi del diritto e della lingua, pittori e poeti, ruotò in Italia intorno alla "questione longobarda": una questione infida, sia per la scarsità e oscurità della documentazione, sia e soprattutto per le molte insidie connesse al tema della "fusione" o meno fra "due nazioni", una delle quali aveva, con Roma, dominato il mondo, e l'altra era stata a lungo considerata una popolazione "barbara fra le barbare"», BALBO, C., *Della fusione delle schiatte in Italia. Lettere di Cesare Balbo agli estensori della Gazzetta d'Augusta*. Italia: [s.e.] 1844, pág. 48. Sobre este capítulo de la historia italiana, véase SOLDANI, S., «Il Medioevo del Risorgimento nello specchio della nazione», en CASTELNUOVO, E.; SERGI, G., *Il Medioevo al passato...*, págs. 149-186.

es kann aber doch nicht zufällig sein, daß es in der Regel just gotische oder noch ältere Werke sind, die man der hinzugekommenen Altersspuren entkleiden will. Daß kein vitales Kultusinteresse der Kirche dabei in Frage kommt, beweisen schon die zahlreichen Fälle, in denen seit Jahren einzelne Geistliche dagegen Stellung genommen haben; auch kann man in dieser Beziehung eine ähnliche Beobachtung machen, wie sie schon gelegentlich der Erörterung des Neuheitswertes zur Sprache gebracht worden war: daß die Tendenz auf Regotisierung der Denkmale hauptsächlich von der Landgeistlichkeit betrieben wird, während die Stadtgeistlichkeit sich dagegen zurückhaltender und in einzelnen Fällen sogar ablehnend verhält.<sup>36</sup>

En cualquier caso, la generación del cambio de siglo podía, ahora, desprenderse del espíritu romántico y dar paso a una aproximación al arte medieval basada en un saber empírico. Sin embargo, este nuevo saber, aun amparado en precisas técnicas científicas —como la arqueología— y contando con la incursión de la historia del arte en el mundo académico,<sup>37</sup> no daba respuesta a todos los interrogantes, así que las especulaciones se dirigieron hacia los frentes aún abiertos, entre los cuales se encontraba quizá el más importante: esclarecer el lugar de nacimiento del arte gótico.

Un conato de discusión entre franceses y alemanes ya se había producido precozmente durante el primer tercio del siglo XIX. Cada una de las hipótesis —siempre de carácter apropiacionista— que se presentaba en un país, era desmontada por los argumentos del contrario. Así, a la consideración general de la procedencia francesa se oponían en 1824 el coleccionista e historiador de la arquitectura alemán Sulpiz Boisserée,<sup>38</sup> en 1830 el arquitecto Johann Wetter mediante su guía sobre la catedral de Maguncia<sup>39</sup> y el arquitecto germano Franz Mertens en 1843.<sup>40</sup>

Por parte francesa se podría citar, entre otros, al historiador, arqueólogo y estudioso de la «arquitectura bizantina» Félix de Verneilh,<sup>41</sup> si bien es Louis Courajod, historiador y conservador del Musée du Louvre, quien puede considerarse ejemplo de la transformación del debate gótico. En él encontramos la última fase de la controversia incipiente del siglo XIX y el anticipo de la conversión de esta, con motivo del bombardeo de Reims y el enfrentamiento bélico franco-alemán de la primera mitad del siglo XX, en una cuestión de primer orden en la lucha entre potencias contrarias. El interés de Courajod por el estudio de los orígenes del arte románico y gótico le había llevado a plantear, en diversas monografías, la hipótesis de que el pueblo franco

---

36. RIEGL, A., *Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung*. Viena-Leipzig: W. Braumüller, 1903, págs. 63-64.

37. Es importante valorar el peso que pudo tener la institucionalización de la historia del arte como disciplina académica en las universidades de Europa y Norteamérica, un hecho que se produjo justo en este preciso momento, el cambio del siglo XIX al XX. Como resulta obvio, la nueva especialidad tenía un lugar privilegiado para el arte medieval, cuyo estudio precedía, como hemos visto, con mucho, a la incorporación de la materia en las facultades.

38. «*Nous avons déjà indiqué, dans la première partie de nos recherches, publiées avec les planches de la cathédrale de Cologne, les raisons qui nous font attribuer aux Allemands, si non l'invention, du moins le plus grand perfectionnement de cette admirable architecture; nous avons dit aussi par quels motifs on peut la nommer l'architecture germanique*», BOISSERÉE, S., «Mémoire sur l'architecture du Moyen Âge», *Revue Encyclopédique*, XXIV, 1824, págs. 583-584.

39. WETTER, J., *Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz*. Maguncia: C.G. Kunze, 1835. Citado por FRANKL, P., *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton: Princeton University Press, 1960, págs. 525-526.

40. MERTENS, F., «Paris baugeschichtlich im Mittelalter», *Allgemeine Bauzeitung*, III, 1843, págs. 159-167 y 253-263, citado por PASSINI, M., «Le Gothique dans...», pág. 12.

41. «*En Allemagne, comme en France, ce combat de deux systèmes rivaux, qui ne se faisaient pas de concessions, ne saurait s'expliquer que leur origine étrangère et par la brusque introduction de l'un d'eux. Au XIII<sup>e</sup> siècle, la France aurait été pour l'Allemagne ce que l'Italie fut pour toute l'Europe au XVI<sup>e</sup>. [...] C'est dans la France du Nord, dans la France française, dans ce noyau de la monarchie dont Paris est le centre géographique, et qui ne comprend ni la Flandre wallonne, ni la Lorraine et l'Alsace germaniques, ni la celtique et sauvage Bretagne, ni les provinces de la langue d'oc, que l'art ogival a été lentement enfanté; on y voit les innovations se produire, s'échanger rapidement, et enfin se convertir en un système. [...] Dans la seule France du Nord domine sans partage l'art ogival primitif. C'est de là qu'il s'est répandu dans toute l'Europe; c'est de ce foyer qu'il a rayonné dans toutes directions*», VERNEILH, F. DE, «Origine française de l'architecture ogivale», *Annales archéologiques*, II, 1845, págs. 158-159. Sobre esta discusión véase PASSINI, M., «Félix de Verneilh», en: SÉNÉCHAL, P.; BARBILLON, C. (eds.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France...*

—al cual se refiere como «el genio francés», dando muestra de su inmersión en el léxico románico— fue el promotor del paso de la tradición galorromana y latina a la nueva visión medieval.<sup>42</sup>

Llegados a este punto, no parece erróneo pensar que en el área cultural francófona, la génesis gala del gótico estaba generalizada y aceptada en el ámbito académico. Así queda constatado por Émile Mâle, quien creía firmemente que los alemanes no podían sino encontrar el origen del gótico en las catedrales francesas,<sup>43</sup> tesis que repitió continuamente en sus obras y, especialmente, en la que fue la versión pública de su tesis doctoral, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France, étude sur l'iconographie du Moyen-Âge et sur ses sources d'inspiration*, publicada en 1898.<sup>44</sup> Una obra de gran repercusión que se convirtió en el manifiesto de la politización del arte medieval en Francia.

Por su parte, la historia del arte alemana del siglo xx inauguraba las teorías acerca de la psicología del estilo. Su principal mentor, Wilhelm Worringer, también contribuyó al debate en una aportación que se podría tildar de carácter abiertamente abstracto, ya que no tenía como objeto de reflexión el arte sino el sujeto gótico.<sup>45</sup> Worringer incurre en una justificación al centrar su hipótesis en la necesaria diferenciación entre dos conceptos, «gótico» y «goticismo». Lo «gótico» quedaba adscrito al campo formal —el sistema gótico—, mientras que el «goticismo» sería la condición, la disposición, la energía y el alma del pueblo, características cruciales para el desarrollo de la nueva expresión artística y antes mencionada como «sujeto gótico». El primer concepto era de procedencia extranjera —francesa—, la condición espiritual, en cambio, una exclusividad germánica.<sup>46</sup> En suma, Worringer planteaba en los primeros años del siglo xx el

---

42. En cuanto a las monografías debidas a Louis Courajod, nos referimos a los cursos dictados en la École du Louvre entre los años 1890 y 1895: *École du Louvre. Leçon de réouverture du cours de l'histoire de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance*. París: L. Cerf, 1890; *École du Louvre (1890-1891). Les Origines de l'art gothique, leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture française*. París: E. Leroux, 1892; *École du Louvre (1891-1892). Les Origines de l'art gothique (les sources du style roman du VIII<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle), leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance*. París: L. Cerf, 1892; *École du Louvre, 1892-1893. Les Origines de l'art gothique (premiers temps romans), leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes*. París: E. Leroux, 1892; *École du Louvre. Cours d'histoire de la sculpture. Fragments de la leçon professée le 14 décembre 1892*. París: E. Bouillin, 1893; *École du Louvre, 1893-1894. Les Origines de l'art moderne, leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes*. París: E. Leroux, 1894; *École du Louvre, 1894-1895. Cours d'histoire de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes. Leçon du 5 décembre 1894. Les Origines de l'art moderne. II. L'école académique*. París: De D. Dumoulin, 1895. Es de especial interés la edición castellana, compuesta en base a los seminarios impartidos entre 1890 y 1892 y que recibe el título de *Los orígenes del arte gótico*. Véase n. 21.

43. «les Allemands étudient chez nous les origines de l'architecture ogivale qu'ils ne croient plus avoir inventé», MÂLE, É., «L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université», *Revue Universitaire*, 1, 1894, pág. 14.

44. «Au XIII<sup>e</sup> siècle, riches et pauvres ont les mêmes joies artistiques. Il n'y a pas d'un côté le peuple et de l'autre une classe de prétendus connaisseurs. L'Église est la maison de tous, l'art traduit la pensée de tous. L'est pourquoi, si notre art du XVI<sup>e</sup> ou du XVII<sup>e</sup> siècle nous apprend peu de chose de la pensée profonde de la France de ce temps-là, notre art du XIII<sup>e</sup> siècle, au contraire, exprime pleinement une civilisation, un âge de l'histoire. La cathédrale peut tenir lieu de tous les livres. Et ce n'est pas seulement le génie de la chrétienté, c'est le génie de la France qui éclate ici. Sans doute, les idées qui ont pris corps dans nos cathédrales ne nous appartiennent pas en propre: elles sont le patrimoine commun de l'Europe catholique. Mais la France se reconnaît à sa passion de l'universel. Seule, elle a su faire de la cathédrale une image du monde, un abrégé de l'histoire, un miroir de la vie morale. Ce qui appartient encore à la France, c'est l'ordre admirable quelle a imposé à celle multitude d'idées comme une loi supérieure. Les autres cathédrales du monde chrétien, qui toutes sont postérieures aux nôtres, n'ont pas su dire tant de choses, ni les dire dans un si bel ordre. Il n'y a rien en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre qui puisse se comparer à Chartres. Nulle part on ne trouve une pareille richesse de pensée. Si l'on songe à tout ce que les guerres religieuses, le mauvais goût, et les révolutions ont détruit dans nos cathédrales, la riche Italie elle-même paraîtra pauvre. Quand donc voudrons-nous comprendre que dans le domaine de l'art, la France n'a jamais rien fait de plus grand?», MÂLE, É., *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France, étude sur l'iconographie du Moyen-Âge et sur ses sources d'inspiration*. París: E. Leroux, 1898, págs. 502-503.

45. La hipótesis del origen alemán del arte gótico se halla ya en un estudio precedente: WORRINGER, W., *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag Zur Stilpsychologie*. Neuwied: Heuser, 1907; traducido al español como *Abstracción y naturaleza*. México - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1953. Sin embargo, es conveniente citar el volumen donde desarrolla esta idea al completo: WORRINGER, W., *Formprobleme der Gotik*. Múnich: Piper, 1911; que a su vez se tradujo al español como *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.

46. «Los germanos no son, pues, los únicos que tienen arte gótico ni los únicos que lo crean; los celtas y los romanos poseen la misma importante participación que ellos en la evolución gótica. Pero los germanos son la "conditio sine qua non" del goticismo», WORRINGER, W., *La esencia del estilo gótico...*, págs. 39-40. Y más adelante prosigue (pág. 113): «Sin embargo, no puede decirse que sea Francia el propio hogar y patria del gótico. Lo que en Francia nació no fue el goticismo, sino el

hermanamiento de una capacidad de expresión con una etnia concreta, lo que poco después se convertiría en base de las populistas especulaciones sobre la superioridad de la raza aria.

La respuesta francesa a este planteamiento surge en un momento entre la conmoción y el desgaste causados por la Primera Guerra Mundial en general y el daño causado en Reims en particular. Así, en 1917, el medievalista Camille Enlart escribía a Émile Mâle sobre la necesidad de intercambiar el término «gótico» por el de «francés» como maniobra para fusionar los dos conceptos e introducirlos como tal en el lenguaje colectivo artístico.<sup>47</sup> Un año después, Mâle definía de nuevo el arte alemán como un arte que se alimentaba de referencias extranjeras, especialmente las francesas, en vez de desarrollar su capacidad de invención.<sup>48</sup> Poco más tarde, ya finalizada la contienda, Henri Focillon escribiría al respecto que el arte gótico era, sin ningún tipo de discusión, francés, tanto en origen como en desarrollo.<sup>49</sup> Igualmente, Marcel Aubert, en una obra consagrada a la memoria artística de las regiones devastadas por la guerra, definía el arte gótico como el orgullo nacional francés.<sup>50</sup>

## ¿FUE EL FIN DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL EL FIN DE LA DISPUTA?

La disputa sobre el arte gótico, que no podemos seguir en este artículo, continuó en el periodo de entreguerras y se recrudeció con la Segunda Guerra Mundial. En este aspecto es extremadamente significativa la posición intelectual tomada por Pierre Francastel, que tras distanciarse de los hechos ocurridos en la Primera Guerra Mundial consideró que el periodo de entreguerras había sido un momento especialmente fructífero para el discurso alemán, intuyendo que las aportaciones de los arqueólogos e historiadores fueron necesariamente instrumentalizadas en beneficio de la solidificación del nacionalismo y de la política del Tercer Reich (ilustración 9).

Il me semble que la question de la propagande historique faite par l'Allemagne entre les deux guerres a une portée considérable en ce qui concerne la compréhension de ses méthodes et de ses buts, et qu'elle doit servir d'avertissement pour l'avenir.<sup>51</sup>

---

sistema gótico. [...] Y así sucede que aun los más bellos y maduros edificios góticos de Francia tienen un hábito innegable de sensibilidad orgánica y renacentista. Nunca llegan al total verticalismo; siempre tienen algunas compensaciones de horizontalidad. Así, pues, puede decirse que Francia ha creado los edificios góticos más bellos y más vivientes, pero no los más puros. El país del goticismo puro es el Norte germánico».

47. «Dans ma nouvelle édition je remplace dans une large mesure le terme "gothique" par le mot "français". Je voudrais ramener cette expression primitive et légitime dans le langage courant, sans me flatter toutefois de supprimer l'autre. Le mot rentré dans l'usage, la notion entrerait plus nettement dans les idées reçues du grand public»: carta de Camille Enlart a Émile Mâle, fechada el 12 de mayo de 1917, citada por PASSINI, M., «Le Gothique dans...», pág. 11. Tal sustitución se haría efectiva en la nueva edición del texto: ENLART, C., *Manuel d'archéologie française: depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*. París: A. Picard, 1919-1932 [1902].

48. MÂLE, É., *L'art allemand et l'art français du Moyen-Âge*. París: Colin, 1917.

49. «Cette forme surprenante de l'art de bâtir, on l'appelle art gothique. C'est art français qu'il faut dire. Rien de plus français par les origines comme par le développement», FOCILLON, H., *Les Pierres de France*. París: H. Laurens, 1919, pág. 59.

50. «Ce beau pays est aussi le berceau de notre art national du Moyen-Âge, de notre architecture gothique, que l'on pourrait plus justement appeler française», AUBERT, M., *Les Trésors d'art de la France meurtrie*. París: Éditions de la Gazette des Beaux-Arts, 1921, pág. 5.

51. FRANCASTEL, P., *L'histoire de l'art instrument de la propagande germanique*. París: Librairie de Médecis, 1945, pág. 7. Esta obra es la transcripción del curso homónimo dictado entre 1939 y 1940 en Clermont-Ferrand, residencia circunstancial de la Universidad de Estrasburgo tras la declaración de guerra de 1939. No fue hasta 1945, después de la capitulación alemana, cuando Francastel emprendió su publicación. En 1970, la editorial Mouton, con sede en la ciudad de París, reeditó el texto de forma idéntica bajo otro título sin hacer mayor referencia a tal cambio. Nos referimos a FRANCASTEL, P., *Frontières du gothique*. París: Mouton, 1970 [1945] (ilustraciones 10 y 11). Un extracto del texto original es estudiado en ARNOUX, M.;

Aunque el autor no aporta casos concretos, su hipótesis se basa en que la politización de la historia del arte se habría dado a partir de su relación con otras disciplinas sociales —historia, arqueología, economía— en el contexto de la universidad.

Il est important de souligner les fondements «universitaires» de certains aspects de la doctrine nazie; non que son fondateur ait suivi les cours des Universités, mais parce que, justement, on a tendance à ignorer les liens qui existent entre les spéculations, soi-disant désintéressées, de la science allemande, et les revendications d'un tribun démagogue.<sup>52</sup>

Una vez filtrado algo del contenido cultural a las disciplinas más técnicas, estas, estrechamente ligadas a teorías políticas, habrían facilitado su instrumentalización en casos como el de la disputa del gótico. Y es que, pese a que la historia del arte siempre había dispuesto de información valiosa para la reconstrucción de la historia social, no empezó a consolidarse hasta que recibió el apoyo de disciplinas históricas abandonando su lugar de reclusión y privilegio simbólico.

Il me semble, d'autre part, que la portée des problèmes que se pose l'histoire de l'art, dès qu'elle renonce à n'être, comme trop souvent, qu'une classification abstraite, est généralement méconnue en France par la majorité des cercles universitaires. À côté de la pure archéologie, on n'y connaît guère qu'une histoire de l'art mondaine à base de snobisme. Toute occasion doit être bonne pour souligner la portée scientifique de ce mode d'enquête et d'interprétation par la connaissance non seulement du cadre extérieur de la vie passée, mais encore des formes les plus complexes de la culture d'une époque. L'histoire de l'art commence seulement à prendre sa place, chez nous, parmi les disciplines historiques. Mais elle n'est pas moins de l'histoire que la science des institutions ou l'économie ou la politique pure. Son plus grand tort a été de s'isoler, un peu orgueilleusement.<sup>53</sup>



9. Pierre Francastel  
*L'histoire de l'art instrument de la propagande germanique.*  
París: Librairie de Médicis, 1945.  
portada.

GAEHTGENS, T.-W.; KITSCHEN, F., *Perspectives croisées: la critique d'art franco-allemande; 1870-1945*. París: Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2009, publicación que pretende reconstruir, mediante una selección de diferentes relatos y documentos históricos, las vicisitudes partidistas y las instrumentalizaciones políticas del arte entre Francia y Alemania.

52. FRANCASTEL, P., *L'histoire de l'art instrument...*, pág. 7. Es interesante recordar al respecto que el ámbito académico universitario como espacio de confluencia de pensamiento y de posible persuasión partidista entre las dos potencias, Francia y Alemania, ha sido analizado con brillantez por Michel Espagne y Michael Werner. Los autores trazan una historia de la transferencia cultural que tiene, entre sus espacios y momentos más significativos, la ciudad de Estrasburgo como puerta de entrada del pensamiento alemán en Francia desde el siglo XVIII, la creación de la École pratique des hautes études en 1866, supliendo los vacíos metodológicos con el modelo de la escuela alemanas, o el traslado de profesores alemanes a universidades francesas; véase ESPAGNE, M.; WERNER, M., «La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750-1914)», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 4, 1987, págs. 969-992.

53. FRANCASTEL, P., *L'histoire de l'art instrument...*, págs. 7-8. Una estrecha relación de causa-consecuencia entre politización del pensamiento y conflicto bélico es apuntada por Mathilde Arnoux (ARNOUX, M., «Pierre Francastel: Commen-

On heurtera sans doute, sur ces points, deux groupes de lecteurs. En France même, beaucoup railleront — du moins parmi les érudits — les prétentions d'un historien de l'art. C'est une tendance très répandue que de considérer cette discipline comme une chose de luxe, sans grande valeur méthodique ni pratique. On a pris chez nous l'habitude d'opposer, parmi les enseignements universitaires, ceux qui sont fondés sur une science — la philologie, l'histoire, la géographie — et ceux qui sont fondés sur des connaissances dites subjectives : l'histoire de l'art, celle de la musique, voire celle de la littérature. C'est une attitude peu scientifique, cependant, que de prétendre introduire une discrimination de principe entre les faits suivant leur origine ou leur nature. L'apparition des cathédrales ou la transformation de Florence au quattrocento constituent un ordre de faits aussi précis et aussi significatifs que l'organisation administrative et judiciaire de la France monarchique ou que les courants économiques du monde contemporain.

Je ne pense pas que personne puisse sérieusement soutenir que l'histoire des institutions ou l'histoire économique apportent des certitudes définitives et qu'elles échappent à la loi générale qui pèse sur toute science : l'impossibilité de rassembler la totalité des faits. Les philologues n'ont sans doute pas la naïveté de penser qu'ils détiennent des vérités premières — en vertu de quelque privilège extra-scientifique. Toute science est conjecture parce qu'elle détermine arbitrairement et la matière de son enquête — la notion même de fait — et sa méthode d'interprétation. La science consiste justement dans la définition forcément limitée des points de vue et dans l'objectivité des interprétations.

Les Allemands ne manqueront pas de dire, de leur côté que les points de vue d'un Français sont aussi suspects de parti pris et de chauvinisme que les leurs. Je n'ignore pas la difficulté. Je ne suis pas assez naïf pour croire que les Français disposent, à l'exclusion de toute autre nation, de la

10.

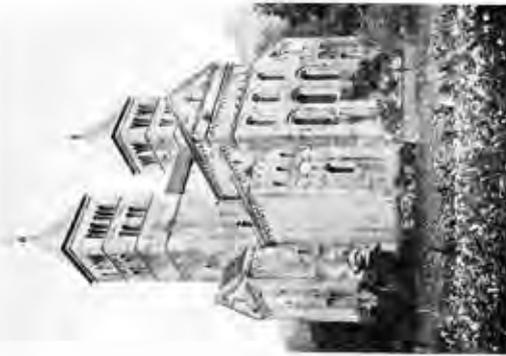


Fig. 3. — Strasbourg, G. 1016.



Fig. 4. — Puy de Saint-Martin, G. 1150. — Mus. Arch. Clerm.

10. Pierre Francastel  
*L'histoire de l'art instrument de la propagande germanique.*  
 Paris: Librairie de Médicis, 1945, pág. 16 y lám. 1.

Finalmente concluye:

Ou reste, l'art gothique ne doit pas être considéré comme la création d'un groupe national quelconque; il est le fruit d'une nouvelle conscience internationale en voie de développement. L'art gothique n'est pas, comme le roman, le résultat d'une évolution formelle; il est l'art des temps nouveaux, l'art de l'avenir. Si, après cela, il faut bien constater que c'est sur le territoire français qu'il a d'abord produit quelques-unes de ses plus belles œuvres, c'est tout simplement parce que c'est en France que le mélange — d'où est sortie l'Europe médiévale — des anciennes races et des nouvelles avait été le plus complet. L'art gothique ne saurait être identifié avec l'art des Barbares, mais c'est le sang barbare qui a renouvelé et fécondé le vieux sol en voie d'épuisement.<sup>54</sup>

Se puede considerar que a partir de esta aportación de Francastel, el debate dejó de centrarse en la cuestión del origen y empezó a desarrollarse en el campo del análisis historiográfico

taire», en: ARNOUX, M.; GAEHTGENS, T.-W.; KITSCHEN, F., *Perspectives croisées...*, pág. 512). La autora se refiere a la posibilidad de que la educación intelectual alemana hubiese tenido cierta responsabilidad en la victoria de Prusia en la guerra franco-prusiana. Conflicto que puede verse como el inicio de la tensión política de época moderna entre las dos potencias, Francia y Alemania.

54. FRANCASTEL, P., *L'histoire de l'art instrument...*, pág. 46.

On heurtera sans doute, sur ces points, deux groupes de lecteurs. En France même, beaucoup railleront — du moins parmi les érudits — les prétentions d'un historien de l'art. C'est une tendance très répandue que de considérer cette discipline comme une chose de luxe, sans grande valeur méthodique ni pratique. On a pris chez nous l'habitude d'opposer, parmi les enseignements universitaires, ceux qui sont fondés sur une science — la philologie, l'histoire, la géographie — et ceux qui sont fondés sur des connaissances dites subjectives : l'histoire de l'art, celle de la musique, voire celle de la littérature. C'est une attitude peu scientifique, cependant, que de prétendre introduire une discrimination de principe entre les faits suivant leur origine ou leur nature. L'apparition des cathédrales ou la transformation de Florence au quattrociento constituent un ordre de faits aussi précis et aussi significatifs que l'organisation administrative et judiciaire de la France monarchique ou que les courants économiques du monde contemporain.

Je ne pense pas que personne puisse sérieusement soutenir que l'histoire des institutions ou l'histoire économique apportent des certitudes définitives et qu'elles échappent à la loi générale qui pèse sur toute science : l'impossibilité de rassembler la totalité des faits. Les philologues n'ont sans doute pas la naïveté de penser qu'ils détiennent des vérités premières — en vertu de quelque privilège extra-scientifique. Toute science est conjecture parce qu'elle détermine arbitrairement et la matière de son enquête — la notion même de fait — et sa méthode d'interprétation. La science consiste justement dans la définition forcément limitée des points de vue et dans l'objectivité des interprétations.

Les Allemands ne manqueront pas de dire, de leur côté que les points de vue d'un Français sont aussi suspects de parti pris et de chauvinisme que les leurs. Je n'ignore pas la difficulté. Je ne suis pas assez naïf pour croire que les Français disposent, à l'exclusion de toute autre nation, de la

Pl. I



Fig. 3. — Murbach. G. 415.

Fig. 4. — Dreux-le-Monial. G. 175a.  
Phot. Arch. Phot.

co y metodológico. El mismo autor describió detalladamente las dos vías de investigación que hasta la fecha se habían dado en el estudio de la formación y origen del arte gótico: la vía francesa, con Henri Focillon y Émile Mâle como referencias clave situando su origen en el abandono del arco antiguo en favor del arco apuntado; y la vía alemana, cuyos autores no contemplaban que un elemento tan corpóreo como el arco apuntado fuese esencia y punto de partida del gótico, sino que consideraban que su nacimiento se encontraba en una nueva forma de entender y relacionarse con el espacio.<sup>55</sup> Su visión, aunque parcial, sitúa el interés en un aspecto novedoso y diferente: la historia del arte como disciplina, una disciplina que, sin embargo, no tiene su razón en la evolución de las formas.

11. Pierre Francastel  
*Frontières du gothique*.  
París: Mouton,  
1970 [1945],  
pág. 16 y lám. 1.

55. FRANCASTEL, P., *L'humanisme roman*. París: Mouton, 1970 [1942], págs. 212-213. Esta visión de Francastel es también apoyada, aunque matizada, por Jorge Romero Brest, quien argumenta que los alemanes aceptaron que el sistema constructivo gótico se originó fuera de Alemania pero creen que fue allí, sin embargo, donde maduró según una visión espacial propia. Véase ROMERO BREST, J., «Courajod y el problema de los orígenes...», pág. 30.

Después de la fatídica primera mitad del siglo xx, la intención común era la de unificar los pueblos europeos, ya fuese con medidas políticas y económicas<sup>56</sup> o culturales. Superando los anteriores debates fragmentarios, la cultura se descubría como una posible herramienta de unión entre los pueblos y su historia, y el debate medieval siguió adelante con un espíritu conciliador y novedades respecto a la metodología. Esta se podría entender como una apertura de los marcos teóricos del gótico, una cuestión que no había existido hasta la fecha y que se debió, en parte, a que los autores activos a partir de la segunda mitad del siglo xx empezaron a incorporar a la historia del arte disciplinas de otros ámbitos. Ya no se podía plantear la historia del arte como una disciplina que girase en torno a lo objetual, como había sugerido el propio Francastel, sino como resultado de procesos más complejos y reflejo de realidades y condiciones muy diversas. En favor del enriquecimiento de la historia del arte y las humanidades se empezó, por fin, a dejar a un lado las teorías basadas en analogías formales, superficiales o casuales.

Ejemplo de ello, entre otros muchos, fue el historiador alemán Hans Jantzen, quien planteó lo gótico de forma muy diferente a como se había hecho en el periodo de entreguerras. En su monografía sobre arquitectura gótica publicado en 1957, Jantzen no solo desatendió la cuestión de la reivindicación alemana sino que afirmó la procedencia francesa y, en un acto de reconciliación histórica, alabó el inmaculado espíritu de las construcciones medievales capaces de hermanar a los pueblos de Europa a pesar de las guerras.<sup>57</sup>

En cualquier caso, fueron un historiador alemán emigrado a Estados Unidos, Erwin Panofsky, y uno francés, Georges Duby, los que en los años de posguerra plantearon análisis que abandonaban absolutamente las concepciones identitarias del arte gótico. Formado en el seno de una familia judía de la Berlín prenatal, Erwin Panofsky, después de que Heinrich Wölfflin hubiese publicado una interpretación del artista,<sup>58</sup> presentó, en 1914, su reconocida y reivindicativa tesis doctoral sobre Albert Dürer, *Dürers Kunsttheorie: vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*,<sup>59</sup> trabajo que creía le podía servir de salvoconducto

56. Por ejemplo, la Unión Europea tuvo su primer momento fundacional a raíz del Tratado de París de 1951 y un año después se constituía el Parlamento Europeo. La creación de la Comunidad Económica Europea, sin embargo, se realizó más tarde, después del Tratado de Roma, en 1957. Una de sus consecuencias más manifiestas fue el establecimiento de la moneda única, el euro, en circulación desde 2002.

57. «Como fenómeno histórico, el arte gótico se difunde a partir de su lugar de origen, el norte de Francia, hasta convertirse en el estilo sagrado de toda Europa, aunque adoptando distintos matices según las condiciones que ofrecían los diversos pueblos y países de Occidente. [...] Aún se mantienen en pie en todos los países de Europa, a pesar de guerras y de revoluciones, de movimientos de reforma, conversiones y luchas religiosas, innumerables ejemplos de catedrales, iglesias y monasterios góticos en los que continúa celebrándose el servicio divino. [...] Después de las investigaciones sobre la historia de la arquitectura realizadas en el siglo xix, ya no hay dudas sobre el lugar donde apareció el gótico occidental. Fue en las regiones del norte de Francia, alrededor de París —Île-de-France, Champagne, Picardía—, donde, en la segunda mitad del siglo xii, surgieron los conceptos decisivos que plasmarían el arte gótico», JANTZEN, H., *La arquitectura gótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1959 [1957], págs. 7 y ss. Al final de la publicación, en el apartado llamado «Nota enciclopédica», desarrolla la cuestión del debate acerca de lo gótico y atribuye su comienzo a una necesidad del siglo xx que se desarrolla por dos vías, la centrada en cuestiones espirituales, por parte alemana —vinculándola al espíritu del romanticismo—, y la centrada en cuestiones estéticas, por parte francesa; *ibidem*, pág. 189.

58. WÖLFFLIN, H., *Die Kunst Albrecht Dürers*. Múnich: Verlagsanstalt F. Bruckmann. A.-G., 1905.

59. La tesis, defendida en 1914, se publicó inmediatamente en Berlín: PANOFSKY, E., *Die Theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers*. Berlín: Georg Reimer, 1914. Con esta obra Panofsky, que en su introducción reconocía que el estilo gótico fue creación de Francia al igual que el renacentista y el barroco lo fue de Italia, ofrecía a la sociedad alemana, que no había dado al mundo ninguno de esos estilos universalmente aceptados, un artista con el que identificarse nacionalmente y que a su vez fuese equiparable a otros genios como los que, por ejemplo, tenía Italia con Miguel Ángel o Rafael. Artista que perdió su popularidad y dejó de tener seguidores no por haber quedado anticuado, sino por haber traspasado los límites de la comprensión de sus contemporáneos. Su director fue Wilhelm Vöge, notable historiador del arte del periodo de fin de siglo que concentró sus esfuerzos en el arte medieval, especialmente en la psicología de la forma medieval. Fue docente en la Universidad de Estrasburgo, la de Friburgo y también trabajó en el departamento de escultura de los museos estatales de Berlín.

en la situación política que se precipitaba. Pese a semejante aportación no pudo evitar el exilio y en 1933 emigró a Estados Unidos. Este exilio significó un cambio teórico en el análisis de lo medieval, que tuvo su fruto en la sesión pronunciada en las Wimmer Lectures de la Universidad de Harvard en 1948.<sup>60</sup> En ella, dejando al margen su afiliación a la hipótesis francesa sobre el origen gótico, Panofsky se interesó por investigar la estructura interna que provocó semejante desarrollo artístico, encontrándola, según su hipótesis, en la estructura mental del pensamiento escolástico. Un ejercicio, el de trasladar una estructura mental concreta sobre una estructura visual, que Pierre Bourdieu matizó al realizar la traducción francesa en 1967. Según Bourdieu, la teoría intuicionista de Panofsky sobre la afinidad estructural entre diferentes aspectos surgió de la necesidad de construir relaciones de consecuencia entre el arte y su realidad exterior. Es decir, una hipótesis sustentada en fenómenos, funciones y significaciones simbólicas más que en pruebas científicas considerables. Según Bourdieu, la formación del gótico trascendería lo escolástico como contenido pero podría responder a lo escolástico como actividad histórica, en el sentido de que a cada arte le corresponde un pensamiento estructural del mundo.<sup>61</sup>

Con Georges Duby y su *Temps des cathédrales*,<sup>62</sup> la aproximación al nacimiento del arte gótico vuelve a presenciar un cambio de enfoque y se presenta como resultado de una estructura social determinada. Tanto lo cree así que los tres capítulos en los que se divide la obra —el monasterio, la catedral y el palacio— se desarrollan a partir de la exposición de las tres presencias humanas que habitan en él, siendo Dios la presencia catedralicia.<sup>63</sup> Una valoración típica de la antropología donde las estructuras parentales, los linajes y los otros modelos culturales presentes en la vida cotidiana tienen un papel esencial en las expresiones y actividades de los individuos.

La capitulación sin condiciones que Alemania firmó en el Cuartel General Supremo de la Fuerza Expedicionaria Aliada (SHAEF) de Reims en la madrugada del 7 de mayo de 1945<sup>64</sup> propició la clausura simbólica de los conflictos bélicos de la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Igualmente, en clave académica, este hecho supuso la renovación de los marcos teóricos sostenedores del estudio del arte gótico y, en general, de todas las manifestaciones artísticas. Aún más, contribuyó a una nueva utilización identitaria de lo gótico paralela a los iniciales intentos, por aquel entonces económicos, de propiciar la integración y gobernanza en común de los Estados y pueblos de Europa. La cultura y el arte se descubrían como una posible herramienta de

---

Sobre Vöge véase SAUERLÄNDER, W., «Wilhelm Vöge und die Anfänge der kunstgeschichtlichen Lehre in Freiburg», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXI, 1998, págs. 156-165.

60. PANOFSKY, E., *Architecture gothique et pensée scolastique*. París: Éditions du Minuit, 1967 [1948]. El texto es la publicación de la conferencia anteriormente citada y editada en inglés como *Gothic Architecture and Scholasticism*. Latrobe: The Archabbey Press, 1951.

61. «Pour donner à cette analyse toute sa portée [...] il faut observer d'abord que les schèmes qui organisent la pensée des hommes cultivés dans les sociétés dotées d'une institution scolaire (par exemple, les principes d'organisation du discours que les traités de rhétorique nommaient figures de mots et figures de pensée) remplissent sans doute la même fonction que les schèmes inconscients que l'ethnologue découvre, par l'analyse de créations telles que rites ou mythes, chez les individus des sociétés dépourvues de ces institutions, la même fonction que ces "formes primitives de classification", pour parler le langage de Durkheim et de Mauss, qui ne sauraient faire objet d'une saisie consciente et d'une transmission explicite et méthodique», BOURDIEU, P., «Postface», en PANOFSKY, E., *Architecture gothique et pensée...*, pág. 151.

62. DUBY, G., *Le Temps des cathédrales. L'art et la société 980-1420*. París: Gallimard, 1976. La versión inicial de esta obra se publicó en tres tomos: *Adolescence de la chrétienté occidentale, 980-1140*; *L'Europe des Cathédrales, 1140-1280* y *Fondements d'un Nouvel humanisme, 1280-1440*. Ginebra: Skira, 1966-1967.

63. «Au milieu de la création, au milieu de l'iconographie des cathédrales s'établit donc la figure de l'homme. L'homme gothique est lui aussi un type. [...] L'homme gothique, cependant, est aussi une personne. A Reims —parmi les saints, les apôtres, près de la Vierge et non loin de Jésus qui lui ressemble— paraît dans son humilité la Servante de la Présentation. Une personne libre, responsable de ces actes. Une conscience. La chrétienté du XIII<sup>e</sup> siècle, qui apprend à se confesser tous les ans, à s'interroger, à découvrir les intentions de ses fautes, s'exerce à cette introspection que déjà proposait Abélard», DUBY, G., *Le Temps des cathédrales...*, págs. 182-183.

64. El segundo acto de la capitulación tuvo lugar un día después en Berlín por parte de funcionarios alemanes, liderados por Wilhelm Keitel, ante los mandos soviéticos.

L'Europe Gothique XII<sup>e</sup> XIV<sup>e</sup> siècles

12. *L'Europe Gothique, XII<sup>e</sup> XIV<sup>e</sup> siècles*, catálogo de la exposición, Pavillon de Flore, Musée du Louvre. París: Réunion des Musées nationaux, 1968, portada.

thode essentielle l'étude comparée et raisonnée des formes auxquelles on prêtait la croissance régulière des plantes, la naissance de l'art gothique fut d'abord considérée comme un véritable

unión entre los pueblos del territorio europeo. Signo de ello fueron las exposiciones organizadas por el Consejo de Europa desde 1954<sup>65</sup> y, entre ellas, la duodécima exposición que bajo el título de *L'Europe Gothique XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles*<sup>66</sup> se celebró en París en 1968 (ilustración 12). El texto de introducción del comisario alemán —la muestra estaba dividida según los diferentes centros geográficos: el mundo anglosajón, el germánico, la península ibérica, los países escandinavos y los Países Bajos— cerraba definitivamente las heridas abiertas por los conflictos bélicos y evidenciaba de manera rotunda la aceptación de la comunidad académica del origen francés del gótico.<sup>67</sup> Con este gesto la organización promotora de la exposición conseguía documentar, a través de las artes figurativas, los momentos que han contribuido a conformar la identidad europea, entre ellos, y especialmente, el gótico.<sup>68</sup>

Vers 1130, dans la région parisienne, on commença d'édifier des églises d'une architecture si nouvelle qu'il faut employer à son propos, non pas le mot d'«évolution» mais celui de «mutation». Ce fut l'un des événements les plus importants de l'histoire de la civilisation occidentale depuis la chute de l'Empire romain jusqu'aux temps modernes. L'archéologie ayant eu longtemps pour mé-

65. La primera, celebrada en Bruselas (1954-1955), fue dedicada al humanismo; la segunda, en Ámsterdam (1955), presentó el triunfo del manierismo de Miguel Ángel a El Greco; la tercera, acogida por Roma (1956-1957), estuvo dedicada al realismo, clasicismo y barroco del siglo XVII; la cuarta, exhibida en Múnich (1958), presentó al arte rococó; la quinta, que tuvo lugar en Londres (1959), se centró en el movimiento romántico; la sexta, organizada en París, analizó las fuentes del arte europeo del siglo XX, y la séptima, con el tema del arte románico, tuvo sus sedes en Barcelona y en Santiago de Compostela. Hasta 2017, la última de las celebradas, la trigésima, se presentó en 2014 en Berlín, Tallin, Milán y Cracovia con la temática del deseo de libertad.

66. PRADEL, P. (comis.), *L'Europe Gothique, XII<sup>e</sup> XIV<sup>e</sup> siècles, douzième exposition européenne d'art organisé à l'initiative et sous les auspices du Conseil de l'Europe*, cat. exp., 2 de abril - 1 de julio de 1968, Pavillon de Flore, Musée du Louvre, París. París: Réunion des Musées nationaux, 1968.

67. «La transformation de la sculpture monumentale en fonction d'une architecture nouvelle est la caractéristique essentielle des premières sculptures gothiques des terres d'Empire. Ce changement ne fut possible que grâce aux exemples donnés par l'art français»: STEINGRÄBER, E., «L'art gothique dans les pays germaniques», en: PRADEL, P. (comis.), *L'Europe Gothique...*, pág. 39.

68. Diecisiete años después de que concluyera la Segunda Guerra Mundial, el 8 de julio de 1962, Charles de Gaulle y Konrad Adenauer celebraron en la catedral de Reims una misa de reconciliación francogermana que anticipó la firma del Tratado del Elíseo (22 de enero de 1963), en el que se establecieron unas bases nuevas para las relaciones entre ambos países, tantas veces afectadas por guerras durante la historia (ilustración 13). El tratado constituyó con el tiempo el fundamento de una intensa cooperación bilateral en los campos de la política, la economía, la cultura y la sociedad, e igualmente para la integración europea. Cincuenta años después, el 8 de julio de 2012, el presidente francés, François Hollande, y la canciller alemana, Angela Merkel, celebraron de nuevo un encuentro ante la catedral de Reims, como símbolo de la reconciliación francoalemana. El acto conmemorativo del 50.º aniversario de la firma del Tratado del Elíseo se celebró el 22 de enero de 2013 en el Reichstag de Berlín.



miracle que l'on associait au rayonnement de la dynastie capétienne. Il s'en faut de beaucoup que l'on sache tout, aujourd'hui, de cette merveilleuse histoire. Les recherches et les découvertes faites au cours de ces dernières années — et il faut placer au tout premier rang celles de Marcel Aubert — permettent cependant d'en retracer les étapes et d'en suggérer les raisons. En réalité, ce que l'on a appelé le « miracle français » du x<sup>e</sup> siècle a été préparé non seulement par la Gaule carolingienne et la France romane, mais par des recherches poursuivies dans toute l'Europe durant plusieurs générations.<sup>69</sup>

13. Egon Steiner [Konrad Adenauer (izquierda) y Charles de Gaulle (derecha) asistiendo a una misa en la catedral de Reims el 8 de julio de 1962], 1962, fotografía. Bundesarchiv, Koblenz.

69. HUBERT, J., *L'Europe Gothique, XII<sup>e</sup> XIV<sup>e</sup> siècles...*, pág. xxvii.



# LES VANDALES

1914 - 1915 - 1916

LA CATHÉDRALE DE REIMS  
.....

LA BELGIQUE HÉROÏQUE  
ET MARTYRE  
.....

LES VANDALES EN FRANCE



ÉDITION DE *L'ART ET LES ARTISTES*

23, QUAI VOLTAIRE, PARIS



**LA CATHÉDRALE**  
**DE**  
**REIMS**

# Le Bombardement de la Cathédrale de Reims

## RAPPORT OFFICIEL

Bordeaux, 8 octobre.

A la première nouvelle du bombardement de la cathédrale de Reims, le Ministre de l'Instruction Publique a fait constituer une commission chargée de préciser l'étendue des ravages commis. Cette commission, présidée par M. Dalimier, Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, et composée de MM. Paul Léon, chef de la division des services d'architecture au Sous-Secrétariat des Beaux-Arts; Girault, inspecteur des bâtiments civils, membre de l'Institut; Boeswillwald et Genuys, inspecteurs généraux des Monuments Historiques, et Puthomme, contrôleur général des travaux d'architecture, s'est rendue à Reims pour constater officiellement l'état de la cathédrale.

Voici, pour compléter les renseignements succincts donnés après les premières constatations, les extraits — inédits — les plus frappants du rapport de la commission :

..... Toutes les habitations aux alentours immédiats sont éventrées et incendiées, et au milieu de ces ruines, la cathédrale a été frappée d'une trentaine de projectiles qui, par leur choc et leur explosion, ont broyé la pierre, brisé les vitraux et mis le feu à tout ce qui pouvait brûler.

Les projectiles, dont les éclats ont atteint tout l'ensemble du monument, ont frappé principalement la partie supérieure de la tour nord, écrasant l'angle d'une tourelle, traversant la paroi de la tour, en exerçant une poussée sur les assises voisines au point de les déplacer; l'un d'eux a enlevé la branche supérieure d'une volée d'arc-boutant, un autre a broyé la pierre d'un glacis des baies de la tour, un autre a éventré une cage d'escalier dont les marches ont été coupées, un autre encore a renversé une partie de balustrade de la façade principale sous la rose, etc., etc.

C'est l'incendie allumé par les obus qui a causé les plus graves dégâts : il ne reste pas apparence de toiture sur la nef, les transepts, le chœur, l'abside, les bas-côtés; seules, quelques chapelles ont conservé leur couverture; tout le reste a été réduit en cendres; charpentes, ardoises, surtout les plombs sont fondus, les fers tordus.

Tout cela s'est effondré sous les voûtes qui ont évidemment souffert du contact du feu, mais n'ont pas été rompues.

Par contre, les pierres avoisinantes de la grande galerie qui couronne les murs, des galeries de circulation au bas des grandes verrières, sont éclatées et calcinées.

Le beffroi a été la proie des flammes; les cloches, tombées sur la voûte inférieure sans l'écraser, sont en partie fondues; les abat-sons sont restés intacts.

Les flammes produites par l'incendie, poussées sur les parois par le vent, ont complètement corrodé la pierre, faisant tomber une partie des statues qui décoraient le portail ouvert sous cette tour, ainsi que les voussures des arcs qui se développent au-dessus de la porte et que couronne un gâble dans lequel est représentée la Crucifixion. Ces dégâts s'étendent aux pinacles qui surmontent les contreforts et jusqu'à la galerie des Rois.

Le côté droit de ce portail a été moins atteint; les autres portails n'ont été que peu touchés par les éclats d'obus.

Dans l'intérieur de l'édifice on avait déposé des blessés allemands sur des couches de paille. Les obus ont mis le feu à cette paille, faisant éclater la mouluration des bases des piliers de la nef, embrasant les tambours des portes et les portes elles-mêmes. Cet incendie a détruit les statues placées dans les niches de la face intérieure de l'église, à droite et à gauche de la porte du portail sud. Enfin les verrières ont toutes eu à souffrir de l'explosion des projectiles, des éclats qui les ont traversées; la moitié de la rosace supérieure a été vidée de ses vitraux; les parties ajourées au-dessus des portails nord et sud ont été vidées; la rosace au-dessus du portail central n'a été que criblée.

En résumé, la cathédrale est défigurée dans ses lignes et dans les détails de sa décoration; si sa construction puissante a résisté en partie au choc des projectiles, on ne referra jamais ses admirables sculptures, et elle portera éternellement la marque d'un vandalisme qui a dépassé l'imagination.



*Cliché de l'illustration.*

LE PORTAIL NORD-OUEST APRÈS LE BOMBARDEMENT



*Ph. des Monuments Historiques.*

TÊTE DE LA VIERGE  
DU GROUPE DE LA PRÉSENTATION, PORTAIL CENTRAL.



*Ph. des Monuments Historiques.*

CONSOLE ET CARIATIDE  
SUPPORTANT UNE STATUE DES PORTAILS DE L'OUEST



*Ph. des Monuments Historiques.*

GARGOUILLE TAUREAU  
CORNES ET OREILLES BRISÉES (XIII<sup>e</sup> SIÈCLE)



*Ph. des Monuments Historiques.*

**SAINT JEAN-BAPTISTE PRÊCHANT**  
SCULPTURES DU CONTREFORT NORD DE LA FAÇADE  
détruites par le bombardement.



*Ph. des Monuments Historiques.*

**LE PORTEMENT DE CROIX**  
VOUSSURES DU PORTAIL NORD-OUEST  
détruites par le bombardement.



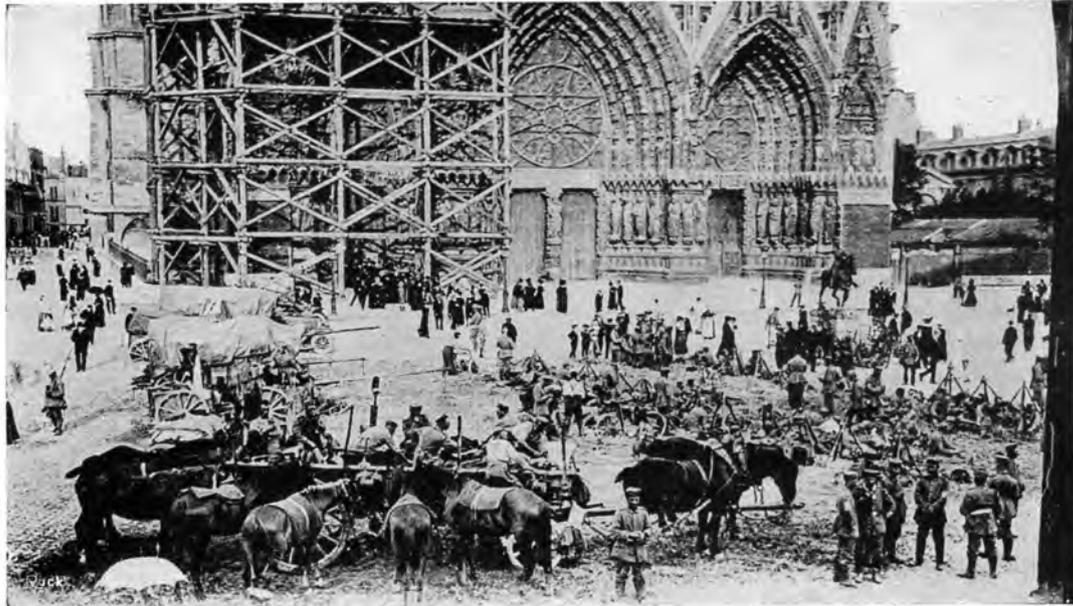
*Ph. des Monuments Historiques.*

**SAINT PAUL FRAPPÉ DE CÉCITÉ**  
AMENÉ A ANANIE QUI LE GUÉRIT  
GROUPE DU LINTEAU DU PORTAIL SUD-OUEST



*Ph. des Monuments Historiques.*

**SAINT PIERRE TRANCHANT L'OREILLE DE MALCHUS**  
VOUSSURES DU PORTAIL SUD-OUEST  
détruites par le bombardement.



*Ph. Jules Matot.*

ASPECT DU PARVIS PENDANT L'OCCUPATION ALLEMANDE DU 4 AU 12 SEPTEMBRE

Seuls les Allemands ont occupé militairement la cathédrale et ses abords.  
Au fond, l'échafaudage dont l'incendie a calciné la tour et le portail du nord.

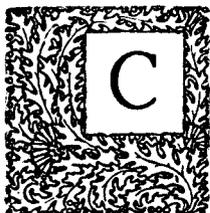


*Ph. Jules Matot.*

PREMIERS EFFETS DES OBUS INCENDIAIRES

Une heure après, l'œuvre de destruction était accomplie.

# PROTESTATIONS



CECI n'est que la reproduction bien incomplète des premières protestations qui s'élevèrent comme une clameur de colère et de douleur à la première nouvelle du bombardement de la cathédrale. D'autres non moins indignées ne cessent de se produire sur tous les points du monde et avec une violence chaque jour plus grande devant l'odieuse persistance du sacrilège. Un volume suffirait à peine à les contenir. Mais toutes peuvent se résumer dans ces phrases vengeresses de MM. Anatole France et Théophile Homolle :

« Ils se sont couverts d'une infamie immortelle, écrit le premier, et le nom allemand est devenu exécration à tout l'univers pensant. »

« Désastre irréparable, s'écrie M. Homolle, opprobre éternel pour ses auteurs, cause à jamais sacrée de haine inexpiable et d'inexprimable mépris de la part de tout homme qui sent et qui pense. Auréole douloureuse au front des nobles et innocentes victimes, sœurs des Vierges d'Athènes par la souffrance comme elles l'étaient, déjà, par la beauté. »

Bordeaux, 21 septembre.

Au cours du Conseil des Ministres qui s'est réuni ce matin sous la présidence de M. Poincaré, M. Delcassé, Ministre des Affaires étrangères, a informé ses collègues qu'il a fait remettre à tous les Etats neutres la protestation suivante :

« Sans pouvoir invoquer même l'apparence d'une nécessité militaire et pour le seul plaisir de détruire, les troupes allemandes ont soumis la cathédrale de Reims à un bombardement systématique et furieux. A cette heure, la fameuse basilique n'est plus qu'un monceau de ruines. Le gouvernement de la République a le devoir de dénoncer à l'indignation universelle cet acte révoltant de vandalisme, qui, en livrant aux flammes un sanctuaire de notre histoire, dérobe à l'humanité une parcelle incomparable de son patrimoine artistique. »

Le président du Conseil municipal de Paris a exprimé en ces termes, au maire de Reims, la stupeur et l'indignation qui ont saisi la population parisienne, comme la France entière, à la nouvelle du nouveau forfait des armées allemandes :

« Monsieur le Maire,

« Le forfait est consommé. La cathédrale de Reims vient d'être bombardée, les chefs-d'œuvre de la sculpture française ont volé en pièces; les

rois, les saints et les anges qui perpétuaient le sourire loyal et mâle de l'Occident ont été environnés d'un orage de fer et la forêt grandiose qui servait de charpente à la merveille est la proie des flammes. L'acte de sauvagerie a été accompli sans raisons militaires, avec acharnement dans toute la bêtise de la haine.

« Il s'est trouvé un homme au monde pour donner un tel ordre.

« Je ne puis contenir mon indignation, Monsieur le Maire, et je tiens, à l'heure où vient d'être commis ce grand crime, à vous exprimer ma sympathie qui se confond dans la douleur du monde entier. L'outrage qui a été fait à votre ville nous atteint tous avec vous. Il redouble notre amour fervent pour la Patrie. Plus grande est la douleur, plus fière est l'espérance.

« Veuillez agréer, Monsieur le Maire, l'expression de ma douloureuse sympathie.

*Le Président du Conseil Municipal de Paris,*  
ADRIEN MITHOUARD. »

En réponse, M. Adrien Mithouard a reçu la dépêche suivante :

« Lu votre lettre dans journaux. Vous remercie manifestation sympathie à l'occasion des désastres qui frappent en notre ville la France tout entière.

« Le bombardement et l'incendie de notre

## L'ART ET LES ARTISTES

cathédrale, la destruction d'une partie de la ville, de ses établissements industriels, de nombreuses victimes dans la population civile, contrastent singulièrement avec des déclarations répétées souvent par Allemands pendant l'occupation qu'ils n'étaient pas des barbares, mais un peuple de haute culture.

« Notre culture est différente.

« L'attitude triste, mais digne et calme des Rémois en face des prétentions exorbitantes en est la preuve, ainsi que les soins donnés à leurs blessés.

« Salut sincère de notre ville à Paris, dont j'ai vu le siège en 1870.

« Puisse le sacrifice de la beauté et de la grandeur de notre cité être la rançon du salut final, ardemment espéré de la Patrie. »

DR LANGLET,  
*Maire de Reims.* »

Le 23 septembre, la Société des Antiquaires de France, réunie au Musée du Louvre dans la salle ordinaire des séances, a voté la protestation suivante :

« Dans la journée du 19 septembre 1914, l'armée allemande, sans aucune nécessité militaire, a incendié et détruit intentionnellement la cathédrale de Reims. Notre glorieux sanctuaire historique, merveille incomparable de l'art français du moyen âge, s'est écroulé dans les flammes ! L'univers civilisé a été saisi de stupeur en apprenant ce forfait monstrueux dont la honte retombera à jamais sur ceux qui l'ont froidement prémédité. La lueur des incendies de Louvain et de Reims demeurera ineffaçable et vengeresse ; elle éclairera la postérité.

« La Société nationale des Antiquaires de France proteste avec indignation contre les outrages répétés de l'armée allemande aux droits les plus sacrés de la science, de l'art, de la foi et de l'humanité. Elle convie instamment les sociétés françaises ou étrangères avec lesquelles elle entretient des relations à joindre leurs protestations motivées à la sienne. »

*The Daily Mail :*

L'incendie a commencé entre quatre heures et cinq heures, samedi après midi. Pendant toute la journée, des obus tombèrent dans la

ville. Entre l'aube et le couchant, cinq cents projectiles furent lancés sur Reims. Tout un quartier comprenant plusieurs centaines de mètres carrés était la proie de l'incendie et, dans la plupart des rues, on ne voyait que des maisons et des bâtiments en flammes.

La veille, quelques obus avaient déjà atteint accidentellement la cathédrale. Samedi matin, les batteries allemandes de Nogent-l'Abbesse, à huit kilomètres à l'est de Reims, prirent comme objectif l'énorme édifice gothique qui émerge au milieu des bâtiments de la cité. Les obus, se succédant régulièrement et sans interruption, firent une brèche dans les murs de la cathédrale.

Ces mornes blocs de pierre, qui ont vaillamment résisté aux orages de plusieurs siècles et auraient pu encore braver les atteintes du temps, s'écroulaient avec un fracas épouvantable, semblable au roulement du tonnerre dans les rues désertes.

A quatre heures trente, l'échafaudage placé autour de la partie est de la cathédrale, où l'on procédait à des réparations, prit feu. Dans l'espace de quelques instants, ce fouillis de charpentes et d'échafaudages flambait comme un feu de paille. Des flammèches tombant sur le toit de l'église communiquèrent le feu aux vieilles et robustes poutres de chêne de l'édifice. Bientôt les toits des nefs et des transepts ne furent plus qu'un brasier ardent et de longues flammes vinrent lécher les tours de la cathédrale. Une des poutres sculptées qui se consumait tomba sur une couche de paille que les Allemands, lors de leur occupation, avaient répandue à l'intérieur de la cathédrale pour y coucher leurs blessés. Aussitôt, les confessionnaux, les chaires et tout ce qui se trouvait dans l'édifice prit feu, et il est à croire qu'une vingtaine de blessés allemands, qui avaient été placés en cet endroit pour permettre d'arborer le drapeau de la Croix-Rouge, auraient été brûlés vivants si plusieurs médecins-majors ne s'étaient empressés de les enlever et de les transporter dans un musée voisin.

La nuit arriva ensuite, et une immense lueur rouge de la fournaise s'éleva dans le ciel noir.

*Il Giornale d'Italia :*

La nouvelle de la ruine de la cathédrale de Reims sous les coups des vandales remplit la



LE CRIME DU 19 SEPTEMBRE

D'APRÈS UN DESSIN ORIGINAL DE M. G. FRAIPONT

On peut voir dans cette composition, les soldats français procédant au sauvetage des blessés allemands qui se trouvaient dans la cathédrale.



## PROTESTATIONS

famille artistique de Rome, c'est-à-dire tout le monde, de la plus douloureuse stupeur et de la plus profonde indignation. Ces sentiments sont entièrement justifiés et ils trouveront pour s'y associer tous les cœurs nobles. Déjà l'Académie royale de Saint-Luc par la bouche de son illustre président, le commandeur Apolloni, a hautement blâmé tant de barbarie.

Un autre ordre du jour vibrant a été voté par l'Association artistique internationale. Un mouvement s'affirme, afin que les protestations ne restent pas stériles. Toutes les familles artistiques de tous les pays ont le devoir d'agir par tous les moyens contre d'aussi infâmes destructions.

*La Presse :*

22 septembre.

### Misérables

Il n'est pas un roi sauvage de l'Afrique qui eût osé ordonner ce que Guillaume a fait exécuter.

Il n'est pas un homme digne de ce nom qui ne ressent d'un tel acte une profonde indignation.

Il n'est pas un artiste, il n'est pas un croyant qui ne soit accablé de douleur à la pensée que la cathédrale de Reims est détruite. Et cette douleur ne sera pas seulement française : elle sera universelle.

Le Kaiser a défié le monde entier, il a défié Dieu dont il ne pourra jamais plus se recommander ! Car le bombardement et la destruction volontaire, systématique, de la cathédrale n'est pas seulement un horrible geste de rage et de vengeance : c'est un sacrilège, un blasphème !

ALCESTE.

*The Daily Telegraph*

C'est un acte allemand ; il n'y a rien de plus à dire.

*El Liberal :*

Le culte et la religion de l'art furent jusqu'à ce jour universels. En Espagne même, pays que les Allemands ont toujours qualifié de fanatique et d'inquisitorial, le catholicisme a respecté la mosquée de Cordoue et beaucoup d'autres merveilles de l'art judaïque.

Les Pays-Bas furent le théâtre de longues et acharnées guerres religieuses qui durèrent un

siècle, et jamais un seul chef-d'œuvre flamand ne fut endommagé.

Avec le gouvernement de la République voisine nous protestons énergiquement, devant l'Europe et l'Amérique, contre ces attentats monstrueux.

*Le Figaro :*

23 septembre

### Destructions voulues

Voici les protestations des neutres au sujet du bombardement de la cathédrale de Reims qui commencent à se produire, et d'abord, la plus auguste et la plus autorisée de toutes, celle du pape Benoît XV. Le Saint-Père se serait adressé directement à l'empereur Guillaume : celui-ci est, en effet, le chef responsable.

Le gouvernement allemand a senti la gravité qui pèse sur lui. Il apporte au débat une de ces explications alambiquées, toujours les mêmes, qui consistent à rejeter la faute sur les Français, de même, qu'hier, on rejetait tout sur les Belges : « Reims se trouvait dans la sphère du combat et les Français nous obligèrent à répondre à leur feu... Des ordres avaient été donnés pour épargner autant que possible la cathédrale... » Comment se fait-il que ces ordres, s'ils ont été donnés, aient été si mal exécutés ?

Quand on connaît les lieux on sait parfaitement que la masse de la cathédrale se détache en un relief si puissant sur l'ensemble de la ville, qu'il est de toute impossibilité de l'atteindre sans une volonté arrêtée de la frapper. C'est un îlot colossal qui peut être ménagé sans que la destruction générale de la ville soit empêchée, à supposer que cette destruction soit nécessaire.

On avait essayé de soutenir que les Français avaient logé des pièces d'artillerie sur l'édifice ; or, ces magnifiques lanternes ajourées, toutes ces nervures et ces vitraux (et quels vitraux magnifiques que ceux de Reims !) ne supporteraient pas un instant le poids et le choc de l'artillerie mise en batterie sur leurs terrasses et sur leurs contreforts délicats. Tout s'écroulerait à la première volée. L'explication en elle-même est si absurde qu'il a fallu y renoncer.

La vérité est qu'on a consciemment essayé d'anéantir un monument incomparable, un chef-d'œuvre de l'art français ; on a tiré dessus pour le plaisir, ou, si vous voulez, par jalousie d'archéologue : c'est bien un *acte allemand*.

## L'ART ET LES ARTISTES

magnifique cathédrale, qui était non seulement l'orgueil de Reims, mais un monument historique connu et admiré du monde entier. Il ne reste plus du pur joyaux architectural qu'une carcasse vide de murs brûlés et noircis. L'impression produite par cet acte de vandalisme abominable restera toujours présente à la mémoire de tous ceux qui ont pu contempler ces ruines.

✽  
*Le Journal des Débats :*

22 septembre.

### Reims

Le crime est accompli. Après six jours d'un bombardement commencé dès lundi, la cathédrale de Reims s'est écroulée dans les flammes. Samedi matin, elle était encore debout, atteinte seulement par les obus vers le sommet de l'abside. Puis, sous les coups redoublés de l'artillerie allemande, qui la prenait obstinément pour cible, le grand échafaudage dressé contre la tour du nord prit feu et communiqua l'incendie à l'édifice entier. Aucune raison militaire, on l'a dit, n'excuse un pareil vandalisme; la cathédrale, située au cœur même de la ville, est loin de toutes les casernes et de tous les dépôts; les barbares, une fois de plus, ont détruit pour détruire, sachant ce qu'ils faisaient, instruits par leurs savants que Notre-Dame de Reims était une des merveilles du monde.

De toutes les cathédrales qui font la gloire de notre pays, celle-ci était la plus vénérable, la plus chargée d'histoire et de souvenirs.

M. D.

✽  
*Le Journal :*

21 septembre.

### Ils bombardent la cathédrale de Reims

N'essayez pas de faire comprendre à ces brutes furieuses tout ce que représente d'humanité et de beauté cette cathédrale, non pas aux yeux de l'historien ou de l'artiste, mais du passant le plus humble et le plus rude; ces soudards sont aussi lourds et aussi stupides que leurs obus.

Gustave TÉRY.

✽  
*L'Action Française :*

24 septembre.

### Ils ont brûlé la Cathédrale!

Les Gott-mit-uns, fidèles à leur système, et se sentant perdus, ont brûlé, détruit à coups

d'obus la cathédrale de Reims, une des merveilles de la civilisation. Vous auriez tort de croire que cet épouvantable forfait révoltera les herren doctoren qui professent dans les universités allemandes sur l'art gothique et médiéval et publient annuellement de gros volumes avec illustrations en couleurs. En apprenant cette infamie de leurs enfants, officiers, sous-officiers et soldats dans l'armée des Huns, les herren doctoren auront un gros rire. Ils savent bien que les armées franco-anglaises ne détruiront jamais la cathédrale de Cologne. Alors, du moment qu'on n'a pas de représailles à craindre, pourquoi se gêner! D'ailleurs, la cathédrale de Reims n'est-elle pas, en plus, un sanctuaire historique? A cette pensée les herren doctoren ne se tiennent plus de joie. Voilà un succès qui compense de la défaite de la Marne. Von Klück et von Bülow n'ont pas pris Paris, même associés à von Heeringen, et Kronprinz a fait dans ses royales culottes de Hohenzollern. La cathédrale de Reims a payé pour ces déconvenues. Gott mit uns!

LÉON DAUDET.

✽  
*Excelsior :*

21 septembre.

### Tueurs d'églises

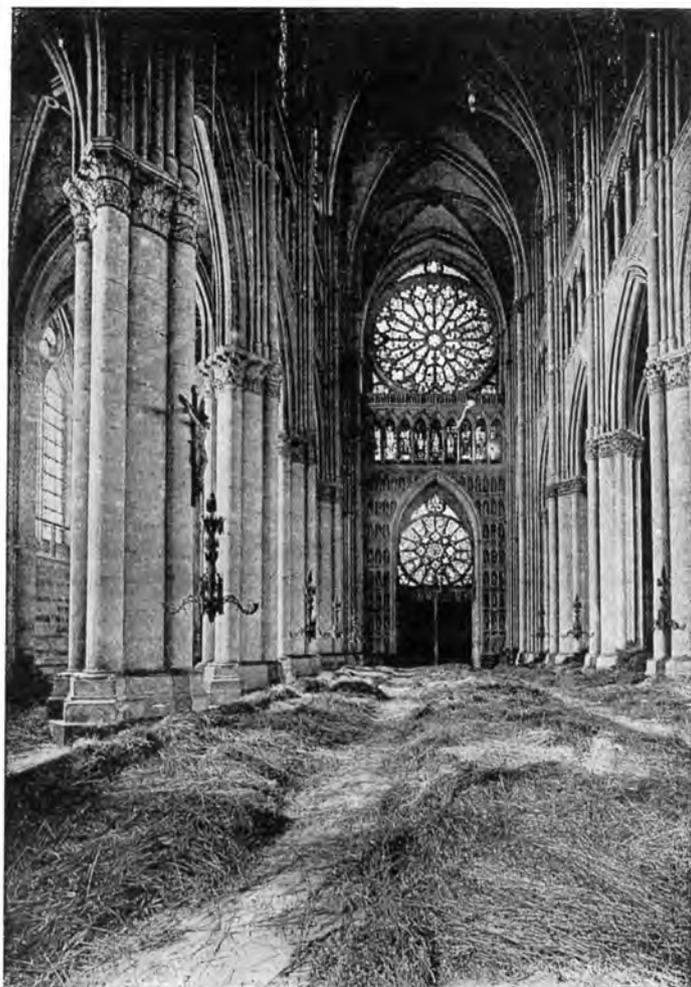
Au moment même où le président des États-Unis recevait la protestation officielle des délégués belges contre le sac de Louvain et les innombrables actes de barbarie commis par les hordes teutonnes, un nouveau crime s'est inscrit à l'actif de ces modernes Vandales, dont le monde entier réproouve la bestiale cruauté et la rage dévastatrice : non contents d'avoir bombardé Malines, d'avoir brûlé Louvain, d'avoir traîtreusement réduit en cendres les pavillons français, anglais et russe à l'exposition de Leipzig, ils viennent, les misérables, de tourner leur fureur contre une merveille de l'art gothique; ils ont mis le comble à leurs forfaits en incendiant, par dépit, par basse vengeance, la cathédrale de Reims, la cathédrale des rois de France, si belle par son architecture, si grande par son histoire.

✽  
*L'Éclair :*

21 septembre.

### Les Vandales à l'œuvre

Notre-Dame de Reims, une des œuvres les plus pures de l'art ogival, une des merveilles du



*Ph. Jules Matot.*

ASPECT DE LA NEF PENDANT L'OCCUPATION  
(DU 4 AU 12 SEPTEMBRE)

La paille qui y était accumulée pour servir de litière  
aux blessés allemands a causé en partie l'incendie intérieur.



*Ph. du Cap. Granville Fortescue.*

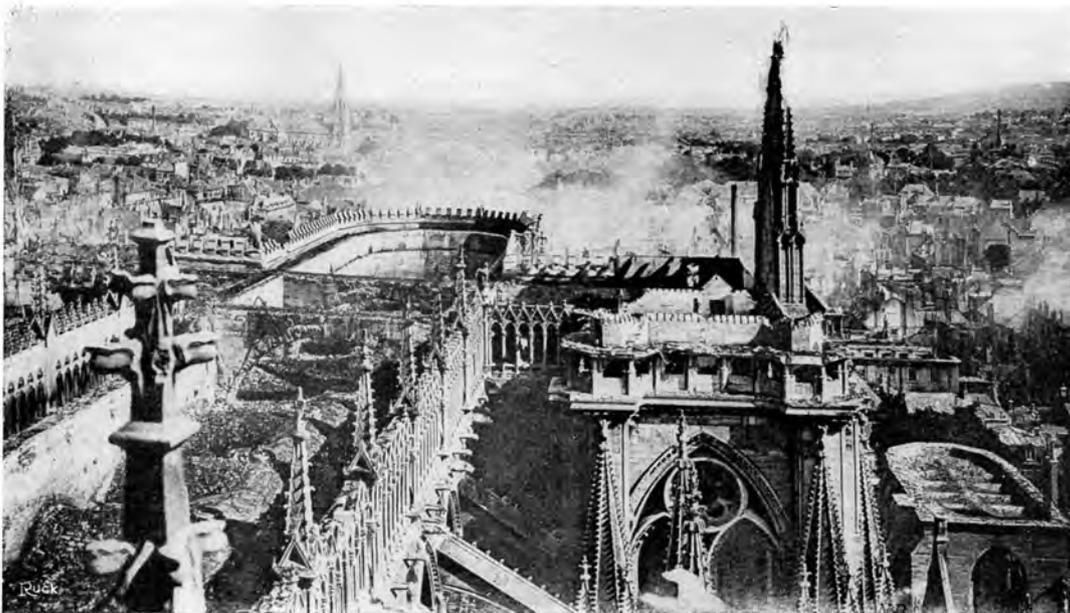
CORPS DE DEUX BLESSÉS ALLEMANDS  
TUÉS DANS LA CATHÉDRALE PAR UN DES OBUS LANCÉS PAR LEURS COMPATRIOTES



*Ph. Jules Matot.*

LE HAUT DES TOURS DEPUIS LE BOMBARDEMENT

La tour du nord-ouest est totalement calcinée et son couronnement est gravement mutilé par les obus.



*Ph. Jules Matot.*

VUE PRISE DE LA TOUR DU SUD-OUEST APRÈS L'INCENDIE DES COMBLES  
PARTIE ORIENTALE DE LA CATHÉDRALE ET CHAPELLE DE L'ARCHEVÊCHÉ

## PROTESTATIONS

moyen âge, a été, pendant de longs siècles, le cœur de la France orthodoxe et monarchique. Nos rois y étaient sacrés et Jeanne d'Arc y conduisit Charles VII victorieux. Cette cathédrale était un reliquaire, non point seulement par les beautés notoires qu'elle recélait : tapisseries, peintures, vitraux, et ces insignes reliques, et cette Sainte-Ampoule, qui faisait du roi de France, depuis Clovis, l'oïnt du Seigneur, mais pour les dix siècles de souvenirs historiques qu'elle renfermait entre ses saintes murailles.

L'invasion avait passé, il y a cent ans, qui avait respecté la majesté pieuse de sa masse imposante. Il fallait le flot des nouveaux Vandales qui ont projeté d'étonner le monde par l'excès de leur fureur dévastatrice, pour détruire sans raison stratégique ces pierres admirables qui font partie de ce trésor des âges dont la civilisation universelle s'enorgueillit.

Georges MONTORGUEIL.

*Le Figaro* :

21 septembre.

### Le point de mire

Le communiqué officiel nous a apporté une nouvelle incroyable. Elle ajoutera encore, s'il est possible, à notre indignation et, en même temps, elle nous fortifiera dans notre juste colère contre un ennemi qui ne perd pas un jour pour affirmer davantage sa barbarie et sa lâcheté.

On ne peut imaginer un plus affreux attentat, une plus abominable lâcheté. La destruction de Louvain est pour ces Vandales un si bon souvenir qu'ils ne songent qu'à lui donner un pendant. Ils veulent leur Louvain français.

Robert DE LEZEAU.

*The Sun* :

Malgré les regrets que l'Allemagne semble exprimer, on ne peut s'empêcher de tirer la conclusion que la cathédrale de Reims a servi de but à une entreprise stupide de destruction.

*The Pall Mall Gazette* :

Si les hordes du Kaiser sont incapables de conquérir la France, elles montrent du moins

qu'elles peuvent l'atteindre dans ses affections et ses souvenirs. La destruction de la cathédrale de Reims est la dernière monstruosité de la bête allemande avant qu'elle soit enchaînée.

*The Times* :

Le Kaiser a surpassé le crime impie de Louvain en détruisant la glorieuse cathédrale de Reims, noble héritage d'un âge de foi, appartenant non à la France seule, mais au monde entier.

Nous aurions dû prévoir cette atroce infamie, Reims étant un terrain naturellement dédié au moderne Attila. Le premier Attila avec sa horde rapace saccagea Reims, passant les habitants de la ville au fil de l'épée.

Le Kaiser, qui aspire à lui succéder et cherche à perpétuer son nom à travers les âges, en plongeant plus profondément dans l'infamie, devait naturellement saisir les occasions de destruction qui n'étaient pas offertes à son prototype moins fortuné.

*The World* :

Le militarisme prussien a battu les records du vandalisme à travers les siècles.

Depuis la destruction du Parthénon, le monde n'avait pas connu un tel exploit.

*L'Italia* :

Dans tout le monde civilisé un cri d'horreur et d'indignation s'élève pour stigmatiser cet acte barbare.

*La Stampa* :

Ce joyau d'architecture et de sculpture cher à la France, non seulement par la beauté, mais par tant d'événements glorieux parmi lesquels la consécration de Charles VII aux côtés de l'héroïque Jeanne d'Arc, est réduit en cendres par les grenades allemandes. Le monde civilisé en souffrira comme d'un inconcevable délit.

*La Tribuna* :

Une seule explication est possible : c'est la rancœur de la retraite.

## L'ART ET LES ARTISTES

*The Evening Standard :*

Les hommes d'Etat allemands ayant accompli leur tâche de telle façon que l'humanité ne peut pas placer sa confiance dans l'Allemagne, les soldats ont complété l'entreprise en démontrant que les Allemands ne pourront plus prendre place parmi les peuples civilisés.

✱

*The New York Herald :*

Les Allemands ont bombardé la cathédrale de Reims, les sauvages de Louvain, de Termonde et de Malines continuent leur dévastation imbécile; le Kaiser n'ayant pu se faire sacrer, se contente de massacrer, et il s'en prend aux monuments de l'art séculaire; quand on connaît la hideur des monuments berlinois, on sait que toute représaille sera impossible, même si nous la souhaitions; mais si l'on abîme ce joyau de Reims, quelle punition les alliés pourront-ils infliger aux criminels? Il n'en est qu'une : les priver désormais de tout droit à l'art, à la beauté, leur confisquer les bibliothèques, les musées, les œuvres du génie international, ils n'en sont plus dignes. On leur laissera l'horrible « Allée des Ancêtres ». C'est tout ce qu'il leur faut.

✱

*The Daily Express :*

C'est un crime contre l'humanité, mais ce crime lui-même poussera les Français à rendre plus complète la défaite des Allemands.

✱

*Le Petit Parisien :*

22 septembre.

**Le crime de Reims**

**soulève l'indignation universelle**

Oui, ce militarisme a voulu répondre par une preuve unique de brutalité aux accusations accablantes que les neutres eux-mêmes (et je

pense à l'unanimité de la presse américaine) portaient contre lui. Il a entendu montrer que sa réputation était au-dessous de la réalité, qu'il poussait à l'extrême limite son mépris de tout ce que les hommes respectaient et admiraient.

*Le Temps :*

21 septembre.

**Vandalisme germanique**

La destruction des merveilles d'art qui faisaient de la ville de Louvain une des plus nobles cités de l'Europe civilisée n'a pas suffi à la rage des barbares que le Kaiser et le Kronprinz mènent au meurtre, au pillage et à la dévastation par une route jalonnée de ruines et jonchée de cadavres. Voici qu'en reculant au nord de la Marne, les Allemands se vengent de leur défaite en dirigeant le tir de leur artillerie lourde sur la cathédrale de Reims.

Le stupide bombardement de ce chef-d'œuvre de l'architecture française du XIII<sup>e</sup> siècle marque une nouvelle étape de la mentalité tudesque dans sa régression vers l'état sauvage.

*L'Action :*

22 septembre.

**Heures de Guerre**

C'est sur la plus merveilleuse des dentelles de pierres qu'ils ont dirigé leurs fameux obus, lourds et lâches comme eux, et dont nos soldats bravent la fureur tonnante. Quelle volupté, pour ces Huns du vingtième siècle, de briser en miettes les six cents statues qui étaient la garnison spirituelle de ce majestueux édifice, les dais, les feuillages, les aiguilles, les clochetons, les arcades fleurant le portail prestigieux! « Chœur de Beauvais, nef d'Amiens, portail de Reims feraient beauté complète », dit un très vieux proverbe. « Les artistes qui ont fait cela, a écrit Rodin, ont jeté dans le monde un reflet de divinité. »

TABARANT



*Ph. de M. l'abbé R. Thinot. Droits réservés.*

LES ARCS QUI PORTAIENT L'ANCIEN CLOCHER DE CHARPENTE DE LA CROISÉE



*Ph. de M. l'abbé R. Thinot. Droits réservés.*

UN DES ARCS QUI PORTAIENT L'ANCIEN CLOCHER CENTRAL.  
DERRIÈRE ON VOIT LES TOURS OCCIDENTALES ; CELLE DU NORD GRAVEMENT ENDOMMAGÉE



*Ph. Georges Huari.*

LES VOUTES DE L'ABSIDE ET DU TRANSEPT APRÈS L'INCENDIE DES COMBLES



*Ph. Jules Matot.*

LES VOUTES DE LA NEF APRÈS L'INCENDIE DES COMBLES



*Ph. de M. l'abbé R. Thinot. Droits réservés.*

UN DÉTAIL DE LA TOUR NORD DE LA FAÇADE montrant l'action du feu sur les parements, sur les colonnettes et sur les sculptures.



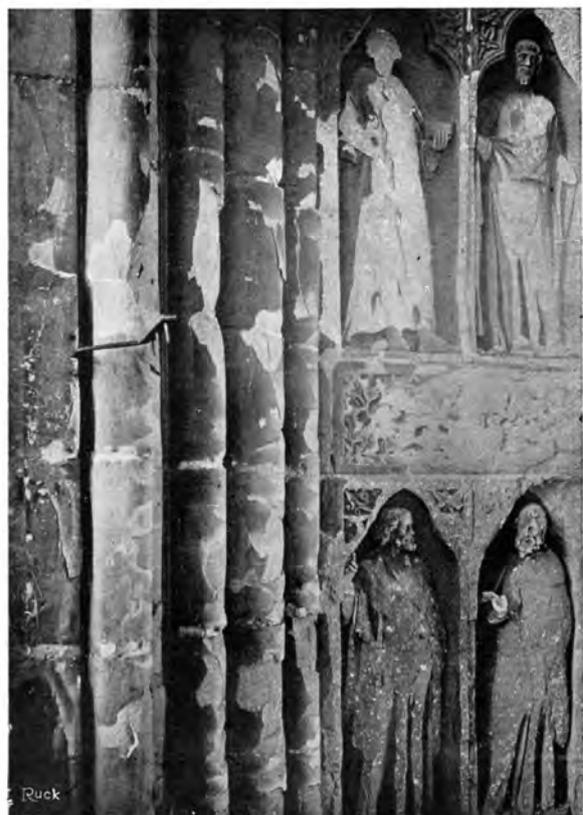
*Ph. de M. l'abbé R. Thinot. Droits réservés.*

LES ARCS-BOUTANTS DU SUD ET LES VOUTES DES BAS CÔTÉS APRÈS L'INCENDIE  
Le feu a détruit la corniche sculptée sous les fenêtres de la nef.



*Ph. de M. l'abbé R. Thinot. Droits réservés.*

LA DÉCORATION SCULPTURALE DU REVERS DES PORTAILS détruite en grande partie par l'incendie.



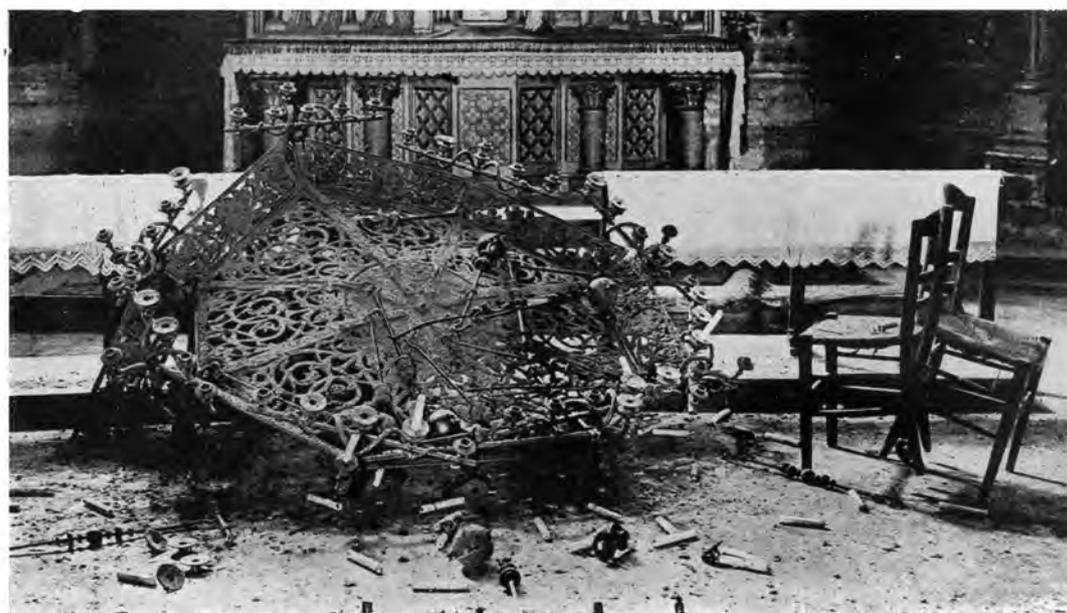
*Ph. de M. l'abbé R. Thinot. Droits réservés.*

DÉTAIL DE LA DÉCORATION DES PORTAILS montrant les ravages de l'incendie.



*Ph. Jules Matot.*

LES CLOCHES TOMBÉES, EN PARTIE FONDUES ET BRISÉES



*Ph. Jules Matot.*

UNE COURONNE DE LUMIÈRE TOMBÉE DEVANT UN AUTEL DANS LE DÉAMBULATOIRE

## PROTESTATIONS

### Protestation des Écrivains, Artistes et Savants suisses

Les écrivains, les artistes et les savants suisses ont pris l'initiative d'une protestation contre le bombardement de la cathédrale de Reims. Cette protestation est ainsi conçue :

« Les soussignés, citoyens suisses, violemment émus par l'attentat injustifié contre la cathédrale de Reims, survenant après l'incendie volontaire des richesses historiques et scientifiques de Louvain, réprouvent de toutes leurs forces un acte de barbarie qui atteint l'humanité entière dans un des plus nobles témoins de sa grandeur morale et artistique. »

Cette protestation morale a recueilli un grand nombre de signatures au premier rang desquelles il convient de signaler celle de l'illustre peintre suisse Ferdinand Hodler. La protestation de M. Ferdinand Hodler est particulièrement significative. C'est en Allemagne en effet que la notoriété de M. Ferdinand Hodler s'est établie en premier lieu et quelques-unes de ses œuvres principales figurent à Iéna, à Hanovre, etc.

Parmi les autres signataires, on remarque :

MM.

Daniel BAUD-BOVY, directeur de l'École des beaux-arts de GENÈVE.

Ed. BAULY, rédacteur en chef de la *Tribune de Genève*.

Maurice BEDOT, directeur du Musée d'histoire naturelle de GENÈVE.

Ernest BLOCH, compositeur.

Alfred CARTIER, directeur général du Musée d'art et d'histoire de GENÈVE.

Jacques CHENEVIÈRE.

Ed. CLAPARÈDE.

L. DEBARGE, directeur de la *Semaine littéraire*.

Gustave DORET, compositeur.

Louis DUMUR.

D. ESTOPPEY, professeur à l'École des beaux-arts.

F. FEYLER, professeur.

Alexis FOREL.

Frédéric GARDY, directeur de la bibliothèque de la ville de GENÈVE.

Ph. GODET.

JACQUES-DALCROZE.

L. LAVERRIÈRE, architecte.

Albert MALSCH, directeur de l'enseignement primaire, professeur de pédagogie à l'Université de GENÈVE.

Jean MARTIN, professeur à l'École des beaux-arts.

Charles MARTINET, directeur du journal *La Suisse*.

Jean MORAX, artiste peintre.

René MORAX, homme de lettres.

Maurice MURET, homme de lettres.

Docteur OLTRAMARE, professeur à l'Université.

Gustave PAYOT, libraire-éditeur.

Eugène PITTARD, conservateur du musée ethnographique.

Le docteur REVERDIN.

Tonny ROCHE, rédacteur en chef du *Genevois*.

Paul SEIPPEL.

Jean SIGG, député au Conseil national.

Abbé Raoul SNELL, rédacteur en chef du *Courrier de Genève*.

Constant TARIN, libraire-éditeur.

Otto VAUTIER, peintre.

F.-J. VERNAY, professeur à l'École des beaux-arts.

James VIBERT, professeur à l'École des beaux-arts.

G. WAGNIÈRE, directeur du *Journal de Genève*.

Emile YUNG.

H. de ZIÉGLER, etc.

### Protestation de la Société de l'Histoire de l'Art français

La Société de l'Histoire de l'Art français ne devant, aux termes de ses statuts, reprendre ses travaux qu'au mois de novembre, son bureau n'a pas voulu attendre jusque-là pour s'associer à la protestation qui, de toutes les parties du monde civilisé, s'est élevée contre le bombardement de la cathédrale de Reims.

L'abominable attentat commis contre un des témoins les plus augustes de l'histoire et du génie de la France ne pouvait qu'être particulièrement douloureux aux membres d'une association spécialement vouée au culte et à l'étude des monuments de l'art national.

# Les 93 Intellectuels Allemands

## LEURS NOMS

Nous donnons ici la liste complète des *Quatre-vingt-treize Intellectuels Allemands* signataires du fameux et abominable manifeste qui souleva dans le monde civilisé une si formidable clameur de réprobation et de dégoût.

Voici les noms de ces professeurs d'histoire qui nient la violation de la neutralité de la Belgique et du Luxembourg; ces pédagogues, complices de massacreurs « disciplinés » qui fusillent, par ordre, les enfants des écoles; ces bibliothécaires qui approuvent l'incendie de la bibliothèque de Louvain; ces architectes que n'émeut point le bombardement des cathédrales de Malines et de Reims; ces moralistes qui encouragent, par une solidarité avouée, le meurtre, le vol, le pillage; ces médecins qui ne désavouent pas les assassinats commis sur le personnel de la Croix-Rouge; ces théologiens dont la doctrine admet la profanation des édifices religieux; ces philologues qui insultent les Français après avoir sollicité les suffrages de l'Institut de France; ces musiciens, romanciers, auteurs dramatiques, directeurs de théâtres, qui ont bénéficié largement de l'hospitalité parisienne, et qui nous témoignent leur reconnaissance en proférant contre nous et contre nos alliés les plus grossières injures du répertoire tudesque.

Qu'on s'en souvienne !

\* \* \*

Adolf von BEEYER, Excellence, professeur de chimie à MUNICH.

Professeur Peter BEHRENS, à BERLIN.

Emil von BEHRING, Excellence, professeur de médecine à MARBOURG.

Wilhelm von BODE, Excellence, directeur général des musées royaux de BERLIN.

Aloïs BRANDL, professeur, président de la société Shakespeare à BERLIN.

Lujo BRENTANO, professeur d'économie nationale à MUNICH.

Professeur Justus BRINKMANN, directeur du musée de HAMBOURG.

Johannès-Ernst CONRAD, professeur d'économie nationale à HALLE.

Franz von DEFREGGER, à MUNICH.

Richard DEHMEL, à HAMBOURG.

Adolf DEISSMANN, professeur de théologie protestante à BERLIN.

Professeur Friedrich-Wilhelm DIERPFELD, à BERLIN.

Friedrich von DUHN, professeur d'archéologie à HEIDELBERG.

Professeur Paul EHRLICH, Excellence, à FRANCFORT-SUR-LE-MEIN.

Albert EHRHARD, professeur de théologie catholique à STRASBOURG.

Carl ENGLER, Excellence, professeur de chimie à CARLSRUHE.

Gerhart ESSER, professeur de théologie catholique à BONN.

Rudolf EUCKEN, professeur de philosophie à IÉNA.

Herbert EULENBERG, à KAISERSWERTH.

Heinrich FINKE, professeur d'histoire à FRIBOURG.

Emil FISCHER, Excellence, professeur de chimie à BERLIN.

Wilhelm FÜRSTER, professeur d'astronomie à BERLIN.

Ludwig FULDA, à BERLIN.

Eduard von GEBHARDT, à DUSSELDORF.

J.-J. de GROOT, professeur d'ethnographie à Berlin.

Fritz HABER, professeur de chimie à BERLIN.

Ernst HÆCKEL, Excellence, professeur de zoologie à IÉNA.

Max HALBE, à MUNICH.

Professeur Gustav-Adolf von HARNACK, directeur général de la bibliothèque royale de BERLIN.

Gerhart HAUPTMANN, à AGNETENDORF.

Karl HAUPTMANN (SCHREIBERBAU).

Gustav HELLMANN, professeur de météorologie.

Wilhelm HERRMANN, professeur de théologie protestante à MARBOURG.

Andreas HEUSLER, professeur de philologie norvégienne.



*Ph. de M. l'abbé R. Thinot. Droits réservés.*

LE TRUMEAU QUI SÉPARE LES PORTAILS DU CENTRE ET DU NORD DE LA FAÇADE

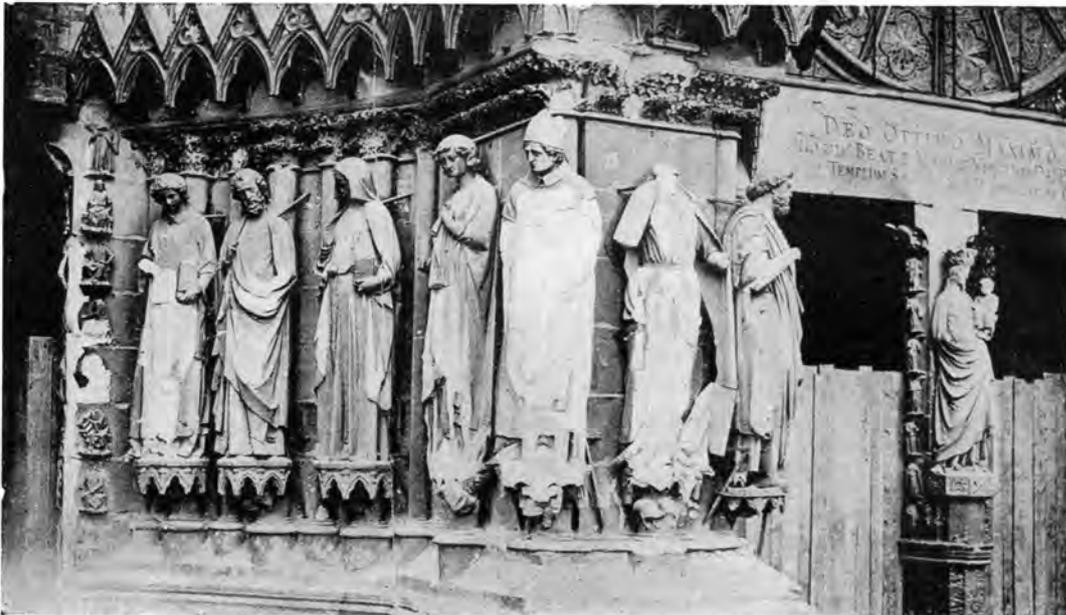
La statue de la Reine de Saba est détruite. Ses voisines et l'ornementation qui les encadre sont gravement détériorées. Au premier plan se voient des gravats qui ont été des chefs-d'œuvre de sculpture.



*Ph. Georges Huart.*

L'ÉBRASEMENT SEPTENTRIONAL DU PORTAIL  
NORD-OUEST

Sur six admirables statues, cinq sont perdues,  
l'autre est gravement endommagée.



*Ph. Georges Huart.*

L'ÉBRASEMENT MÉRIDIONAL DU PORTAIL NORD-OUEST APRÈS LE BOMBARDEMENT

Une partie des figurines du chambranle et des grandes statues sont détruites; le reste plus ou moins calciné.

## LES 93 INTELLECTUELS ALLEMANDS

- Adolf von HILDEBRAND, à MUNICH.  
 Ludwig HOFFMANN, architecte municipal à BERLIN.  
 Engelbert HUMPERDINCK, à BERLIN.  
 Léopold, comte KALCKREUTH, président de la Ligue allemande des artistes, à EDDELSEN.  
 Arthur KAMPF, à BERLIN.  
 Fritz-August von KAULBACH, à MUNICH.  
 Theodor KIPP, professeur de jurisprudence à BERLIN.  
 Félix KLEIN, professeur de mathématiques à GÖTTINGUE.  
 Max KLINGER, à LEIPZIG.  
 Aloïs KNÖPFLE, professeur d'histoire ecclésiastique, à MUNICH.  
 Anton KOCK, professeur de théologie catholique à TUBINGUE.  
 Paul LABAN, Excellence, professeur de jurisprudence à STRASBOURG.  
 Karl LAMPRECHT, professeur d'histoire à LEIPZIG.  
 Philipp LENARD, professeur de physique à HEIDELBERG.  
 Maximilien LENZ, professeur d'histoire à HAMBOURG.  
 Max LIEBERMANN, à BERLIN.  
 Franz von LISTZ, professeur de jurisprudence à BERLIN.  
 Ludwig MANZEL, président de l'Académie des Arts de BERLIN.  
 Joseph MAUSBACH, professeur de théologie catholique à MUNSTER.  
 Georg von MAYR, professeur de sciences politiques à MUNICH.  
 Sebastian MERKLE, professeur de théologie catholique à WURTZBOURG.  
 Eduard MEYER, professeur d'histoire à BERLIN.  
 Heinrich MORF, professeur de philologie romane à BERLIN.  
 Friedrich NAUMANN, à BERLIN.  
 Albert NEISSER, professeur de médecine à BRESLAU.  
 Walter NERNST, professeur de physique à BERLIN.  
 Wilhelm OSTWALD, professeur de chimie à LEIPZIG.  
 Bruno PAUL, directeur de l'École d'art industriel de BERLIN.  
 Max PLANCK, professeur de physique à BERLIN.  
 Albert PLOHN, professeur de médecine à BERLIN.  
 Georg REICKE, à BERLIN.  
 Professeur Max REINHARDT, directeur du Théâtre-Allemand, à BERLIN.  
 Aloïs RIEHL, professeur de philosophie à BERLIN.  
 Karl ROBERT, professeur d'archéologie à HALLE.  
 Wilhelm RÖNTGEN, Excellence, professeur de physique à MUNICH.  
 Max RUBNER, professeur de physique à BERLIN.  
 Fritz SCHAPER, à BERLIN.  
 Adolf von SCHLATTER, professeur de théologie protestante à TUBINGUE.  
 August SCHMIDLIN, professeur d'histoire ecclésiastique à MUNSTER.  
 Gustav von SCHMOLLER, Excellence, professeur d'économie nationale à BERLIN.  
 Reinhold SEEBERG, professeur de théologie protestante à BERLIN.  
 Martin SPAHN, professeur d'histoire à STRASBOURG.  
 Franz von STUCK, à MUNICH.  
 Hermann SUDERMANN, à BERLIN.  
 Hans THOMA, à CARLSRUHE.  
 Wilhelm TRUBNER, à CARLSRUHE.  
 Karl VOLLMÖLLER, à STUTTGART.  
 Richard VOSS (BERCHTESGADEN.)  
 Karl VOSSLER, professeur de philologie romane à MUNICH.  
 Siegfried WAGNER, à BAYREUTH.  
 Wilhelm WALDEYER, professeur d'anatomie à BERLIN.  
 August von WASSERMANN, professeur de médecine à BERLIN.  
 Félix von WEINGARTNER.  
 Théodor WIEGAND, directeur du musée de BERLIN.  
 Wilhelm WIEN, professeur de physique à WURTZBOURG.  
 Ulrich von WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, Excellence, professeur de philologie à BERLIN.  
 Richard WILLSTÄTER, professeur de chimie à BERLIN.  
 Wilhelm WINDELBAND, professeur de philosophie à HEIDELBERG.  
 Wilhelm WUNDT, Excellence, professeur de philosophie à LEIPZIG.



# Informació per als autors

La revista ACTA/ARTIS té com a objectiu promoure, comunicar i difondre la recerca, la crítica i el debat en l'àrea d'estudi de l'art, l'arquitectura i els processos visuals de l'època moderna (segles XV-XVIII). ACTA/ARTIS s'adreça a un públic acadèmic i professional —i a la societat en general— i publica contribucions originals i inèdites sobre avenços i resultats d'investigacions que, mitjançant la revisió per parells i segons el parer del Consell de direcció, tinguin el nivell i la qualitat adequats.

ACTA/ARTIS publica recerques sobre processos de creació, artistes i obres, sobre difusió, circulació i recepció del fenomen artístic en el seu marc històric, cultural, espiritual, antropològic, econòmic i social, i sobre els significats proposats, transmesos i assumits per les obres d'art i per l'arquitectura. Publica recerques interdisciplinàries de la visualitat als segles XV-XVIII que, eliminant metodologies reductores tant cronològiques com interpretatives, difonen la creació de significat d'imatges de qualsevol tipus i caràcter. Així mateix, publica estudis que plantegin pràctiques creatives en relació amb el seu entorn de producció amb la finalitat de comprendre l'art, l'arquitectura i les imatges de l'època moderna en tota la seva complexitat.

## CRITERIS PER A ENVIAMENTS D'ORIGINALS

La revista ACTA/ARTIS accepta articles escrits en anglès, castellà, català, francès i italià.

### Extensió dels originals

- *Articles*: el text ha de tenir entre 35.000 i 50.000 caràcters comptant espais, la qual cosa equival a 15-20 pàgines, a un cos 12 de lletra Times New Roman i 1,5 d'interlínia. S'admeten un màxim de 10 il·lustracions.
- *Aportacions breus i notícies*: el text ha de tenir entre 12.500 i 25.000 caràcters comptant espais, la qual cosa equival a 5-10 pàgines, a un cos 12 de lletra Times New Roman i 1,5 d'interlínia. S'admeten un màxim de 4 il·lustracions.
- *Articles de revisió*: el text ha de tenir entre 25.000 i 35.000 caràcters comptant espais, la qual cosa equival a 10-15 pàgines, a un cos 12 de lletra Times New Roman i 1,5 d'interlínia. S'admeten un màxim de 6 il·lustracions.

- *Altres textos*: ACTA/ARTIS inclou altres seccions, com ara ressenyes de llibres i crítiques d'exposicions que el Consell de direcció sol·licita directament. Els autors que, espontàniament, vulguin col·laborar en aquestes seccions, han de consultar prèviament i per escrit el Consell esmentat.

Els originals s'enviaran a la redacció de la revista ACTA/ARTIS per correu electrònic en arxiu adjunt en un format compatible amb el programa Word a l'adreça: [actaartis@acafart.org](mailto:actaartis@acafart.org), o per correu postal a l'adreça: Revista Acta/Artis, Montalegre, 6-8, planta 5a, 08001 Barcelona.

A la primera pàgina hi constarà, en l'idioma de redacció del treball i també en anglès: el títol, el resum i les paraules clau.

En pàgina a part els originals hauran d'anar acompanyats de les dades següents: títol del treball, nom de l'autor o autors, filiació acadèmica i un breu currículum que no superi les 150 paraules.

Les il·lustracions hauran de tenir la qualitat necessària de reproducció i es presentaran en format jpg o tiff amb resolució de 300 dps. Els autors són responsables de gestionar els drets de reproducció que hi puguin haver sobre les il·lustracions. La ubicació de les il·lustracions anirà assenyada en el text entre parèntesis de la següent manera: (il·lustració 1). Totes les il·lustracions aniran numerades. En pàgina a banda se'n proporcionarà un llistat numèric amb les dades bàsiques per identificar-les. Exemples:

1. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Artista al seu estudi*, c. 1629, oli sobre tela, 24,8 × 31,7 cm. Museum of Fine Arts, Boston.
2. Giorgio Vasari, *Sant Lluc pintant la Verge*, c. 1572, pintura mural. Capella dei Pittori, basílica della Santissima Annunziata, Florència.
3. Agesandre, Polidor i Atenodor de Rodes, *Laocoont i els seus fills*, segona meitat del segle I a.C., marbre, 245 × 240 cm. Musei Vaticani, Ciutat del Vaticà.
4. Philips Galle (gravador) Maarten van Heemskerck (inventor), *Triomf del Temps*, 1565, aiguafort. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.

La redacció es reserva el dret de rebutjar aquelles imatges que no tinguin una qualitat suficient per a ser publicades i en cap cas n'assumirà els drets de reproducció.

Per tal de garantir l'anonimat en el procés d'avaluació, el text no podrà incloure cap menció a l'autor o autors (incloses les que es facin a les notes a peu de pàgina) que permetin desvetllar la seva identitat.

L'autor ha d'acompanyar el treball amb una declaració jurada en la qual es faci constar que el manuscrit és original i inèdit íntegrament, totalment propi, i que no l'està considerant una altra revista en el mateix moment.

#### NORMES D'EDICIÓ

1. La redacció es farà en lletra rodona. Els textos citats aniran entre cometes i en rodona si l'idioma en el qual estan escrits és el mateix que l'idioma de redacció del treball. Si no és aquest cas, aniran sempre entre cometes i en cursiva.

2. Les notes s'inseriran en el text després dels signes de puntuació i es presentaran al final de cada pàgina.

3. Les referències bibliogràfiques de les notes al peu se citaran d'acord amb els criteris següents:

##### a) Llibres

Primera referència:

COLLOBI RAGGHIANI, L., *Il Libro de' Disegni del Vasari*. Florència: Vallecchi, 1974, pàg. 76.

Referències subsegüents:

COLLOBI RAGGHIANI, L., *Il Libro de' Disegni...*, pàg. 87.

##### b) Capítols de llibre

Primera referència:

RAMOS, J., «Biographie de l'artiste», a TILLIER, B., *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution française à nos jours*. Lyon: Fage, 2001, pàg. 34.

Referències subsegüents:

RAMOS, J., «Biographie...», pàg. 52.

##### c) Articles

Primera referència:

CARRARA, E., «Giovanni Battista Adriani and the drafting of the second edition of the *Vite*: the unpublished manuscript of the *Lettera a Messer Giorgio Vasari* in the Archivio Borromeo (Stresa, Italy)», *Journal of Art Historiography*, 5, 2011, pàgs. 1-21.

Referències subsegüents:

CARRARA, E., «Giovanni Battista Adriani...», pàg. 20.

##### d) Catàlegs d'exposició

Primera referència:

CONFORTI, C. (ed.), *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, cat. exp., 14 de gener - 30 d'octubre de 2011, Galleria degli Uffizi, Florència. Florència: Giunti, 2011.

Referències subsegüents:

CONFORTI, C. (ed.), *Vasari, gli Uffizi...*

##### e) Tesis acadèmiques

Primera referència:

CAMARERO CALANDRIA, E., *Descripción de la Galera Real de Don Juan de Austria. Comentarios y edición crítica de la obra del maestro Juan de Mal Lara*, tesi doctoral. Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla, 1998.

Referències subsegüents:

CAMARERO CALANDRIA, E., *Descripción de la Galera Real...*, pàg. 4.

##### f) Documents d'arxiu

Primera referència:

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (ARABASF), *Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, vol. 45, 23 de maig de 1758.

Referències subsegüents:

ARABASF, *Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, vol. 46, 28 d'abril de 1760.

# Information for authors

The objective of the ACTA/ARTIS journal is to promote, communicate and disseminate research, criticism and debate on art, architecture and visual art processes of the modern era (from the fifteenth to the eighteenth centuries). ACTA/ARTIS is aimed at both academic and professional audiences, and society in general, annually presenting original, previously unpublished articles on the results of research and developments in the field. Thanks to the peer review process and in the opinion of the Executive Board, all content is of an appropriate standard and quality.

ACTA/ARTIS publishes research on creative processes, artists and their work, on the dissemination, circulation and reception of the phenomenon of art in its historic, cultural, religious, anthropological, economic and social frameworks, and on the meanings intended, conveyed and assumed by works of art and architecture. This comprises interdisciplinary research on visual art from the fifteenth to the eighteenth centuries that describes the construction of meaning in images of any type or nature, without resorting to simplistic chronological or interpretive methods. It also includes studies that consider creative practices in relation to the environment in which they were produced, in order to understand the art, architecture and images of the modern era in all of their complexity.

## SUBMISSIONS GUIDELINES

The ACTA/ARTIS journal welcomes manuscripts written in English, Spanish, Catalan, French, and Italian.

### *Manuscript length*

- *Essays*: the total character count must be above 35,000 and under 50,000 (including spaces), which is equivalent to 15-20 pages, Times New Roman, 12 pt, 1.5 spacing. A maximum of 10 images will be accepted.
- *News and Brief Contributions*: the total character count must be above 12,500 and under 25,000 (including spaces), which is equivalent to 5-10 pages, Times New Roman, 12 pt, 1.5 spacing. A maximum of 4 images will be accepted.
- *Reviews*: the total character count must be above 25,000 and under 35,000 (including spaces), which is equivalent

to 10-15 pages, Times New Roman, 12 pt, 1.5 spacing. A maximum of 6 images will be accepted.

- *Other manuscripts*: ACTA/ARTIS additionally includes other sections, such as editorials, book reviews, and exhibition reviews directly requested by the board. Authors who wish to contribute to these sections must address a written request to the board.

Original manuscripts shall be sent to the editorial office of the ACTA/ARTIS journal by email, attaching a Word compatible file to: [actaartis@acafart.org](mailto:actaartis@acafart.org), or by ordinary mail to: Revista Acta/Artis, Montealegre, 6-8, 5th floor, 08001 Barcelona.

The first page must state, in English and in the original language of the manuscript: title, abstract and keywords.

The manuscript must include, on a different sheet, the following information: manuscript title, author's name, email address, academic affiliation, and a brief CV which shall not exceed 150 words.

Images must have the necessary quality and must be submitted as a JPG or TIFF file at 300 dpi resolution. Authors are responsible for providing permissions to reproduce images. The location of the images within the text will be indicated in brackets as follows: (Figure 1). All figures must be numbered. Authors will provide on a separate page a numbered list of figures, together with their basic identification data. Examples:

1. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Artist in his studio*, c. 1629, oil on panel, 24,8 × 31.7 cm. Museum of Fine Arts, Boston.
2. Giorgio Vasari, *Saint Luke Painting the Virgin*, c. 1572, mural painting. Church of Santissima Annunziata, Florence.
3. Agesander, Polydorus and Athenodoros, *Laocoön and His Sons*, second half of the 1st century B.C., marble, 245 × 240 cm. Musei Vaticani, Vatican City.
4. Philips Galle (engraver) Maarten van Heemskerck (inventor), *The Triumph of Time*, 1565, etching. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.

The editors reserve the right to determine whether the images submitted for publication are of sufficient quality, and in no event will they pay for copyright fees.

In order to ensure anonymity during the evaluation process, manuscripts must not contain any mention of the author or authors (including in footnotes) which could reveal their identity.

Authors must provide a sworn statement that the work is their own, entirely original, new, and that no other journal is considering it for publication at the same time.

#### STYLE GUIDELINES

1. Manuscripts must be written in Roman type. Citations in the language of the manuscript will be enclosed in quotation marks and written in Roman type. If this is not the case, and they are in another language, citations will be enclosed in quotation marks and written in italics.
2. Notes will be indicated after punctuation marks within the text and will be included at the bottom of each page.
3. Bibliographic references included in the footnotes will be cited according to the following criteria:
  - a) Books  
First reference:  
COLLOBI RAGGHIANI, L., *Il Libro de' Disegni del Vasari*. Florence: Vallecchi, 1974, p. 76.  
Subsequent references:  
COLLOBI RAGGHIANI, L., *Il Libro de' Disegni...*, p. 87.
  - b) Book chapters  
First reference:  
RAMOS, J., "Biographie de l'artiste", in TILLIER, B., *Conditions de l'oeuvre d'art de la Révolution française a nos jours*. Lyon: Fage, 2001, p. 34.  
Subsequent references:  
RAMOS, J., "Biographie...", p. 52.

#### c) Articles

First reference:

CARRARA, E., "Giovanni Battista Adriani and the drafting of the second edition of the *Vite*: the unpublished manuscript of the *Lettera a Messer Giorgio Vasari* in the Archivio Borromeo (Stresa, Italy)", *Journal of Art Historiography*, 5, 2011, pp. 1-21.

Subsequent references:

CARRARA, E., "Giovanni Battista Adriani...", p. 20.

#### d) Exhibition catalogues

First reference:

CONFORTI, C. (ed.), *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, exh. cat., 14 January – 30 October 2011, Galleria degli Uffizi, Florence. Florence: Giunti, 2011.

Subsequent references:

CONFORTI, C. (ed.), *Vasari, gli Uffizi...*

#### e) Academic theses

First reference:

CAMARERO CALANDRIA, E., *Descripción de la Galera Real de Don Juan de Austria. Comentarios y edición crítica de la obra del maestro Juan de Mal Lara*, Ph. D. diss. Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla, 1998.

Subsequent references:

CAMARERO CALANDRIA, E., *Descripción de la Galera Real...*, p. 4.

#### f) Archival documents

First reference:

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (ARABASF), *Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, vol. 45, 23 May 1758.

Subsequent references:

ARABASF, *Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, vol. 46, 28 April 1760.

