

VII ENCUENTRO COMPLUTENSE DE JÓVENES INVESTIGADORES DE HISTORIA DEL ARTE

Madrid, 27 de abril de 2015

Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid
Aula de Grados

RESÚMENES DE LAS COMUNICACIONES

Sesión I. Historiografía y la construcción del discurso histórico-artístico: enfoques y desenfoces

**Pedro de Madrazo (1816-1898) y Medina Azahara: recuperación de un descubrimiento
Alegra García García (UNED / Fundación Lázaro Galdiano)**

La presente comunicación pretende recuperar un episodio generalmente olvidado por la historiografía pero muy relacionado con la gestación de la historia del arte y la arqueología como disciplinas durante el siglo XIX. Se trata de la localización de las ruinas del conjunto palatino de Medina Azahara (siglo X) por parte del académico e historiador del arte Pedro de Madrazo (1816-1898), perteneciente a la saga de artistas integrada, entre otros, por los pintores de Corte José y Federico. Este acontecimiento implicó la participación junto a Madrazo, que llegaría a ser académico de la Historia, Bellas Artes y la Lengua, de otros importantes personajes de la época vinculados a la historia del arte y los estudios árabes. A la localización del palacio en 1853 siguió, además, el primer intento serio de excavación cincuenta años antes de la campaña emprendida por el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923).

A pesar de la importancia de este hecho y el renombre de las personas implicadas, la bibliografía existente sobre Medina Azahara únicamente suele mencionar de manera sucinta a Pedro de Madrazo como responsable de la localización e identificación de las ruinas, sin entrar en más detalles de cómo se desarrolló este intento de excavación, quiénes fueron sus protagonistas, las relaciones existentes entre ellos o los motivos reales de su fracaso más allá de la breve explicación aportada por el propio Madrazo acerca de este asunto en su libro *Córdoba de la colección Recuerdos y Bellezas de España* (1855).

La principal aportación de esta comunicación será un conjunto de documentos, en su mayor parte inéditos, procedentes de diferentes instituciones españolas que permiten reconstruir con detalle el descubrimiento de Medina Azahara, la organización y desarrollo fallido de las excavaciones, así como conocer el papel que desempeñaron las diferentes personas implicadas. Junto a esta documentación de archivo, integrada por diversos epistolarios e informes entre otros, se estudiará la labor de difusión que Pedro de Madrazo llevó a cabo durante la segunda mitad del siglo XIX en diferentes publicaciones de su autoría para dar a conocer el descubrimiento del conjunto.

Asimismo, el estudio de la fortuna y repercusión de estos textos entre los contemporáneos de Madrazo, especialmente aquellos que abordaron el estudio del arte hispanomusulmán, también formará parte del contenido de nuestra comunicación, a fin de intuir cuál fue la difusión y alcance que tuvo el descubrimiento de Medina Azahara antes de que fuera finalmente sacada a la luz gracias a las excavaciones dirigidas por Ricardo Velázquez Bosco en los primeros años del siglo XX.

En mayo de 1853 Pedro de Madrazo se encontraba en Córdoba documentándose para la redacción del volumen de *Recuerdos y Bellezas de España* dedicado a Córdoba,

colección dirigida por el pintor y dibujante Francisco Javier Parcerisa (1803-1875). Una de las excursiones que formaban parte de ese viaje llevó a Madrazo y cuatro personas más a la dehesa conocida como Córdoba la Vieja, solar donde desde antiguo se conocía la existencia de unas ruinas pertenecientes a alguna construcción de gran tamaño. A finales del siglo XVI, Ambrosio de Morales (1513-1591) había identificado estas ruinas con la fundación de la antigua Córdoba por Marcelo, ciudad que según el erudito habría sido ocupada hasta aproximadamente el reinado de Trajano, momento tras el cual su población se habría trasladado a la actual Córdoba, abandonando la primigenia, de la que sólo quedarían las ruinas. Con posterioridad, varios autores, entre ellos el padre Enrique Flórez (1702-1773), habrían dudado de este cambio de ubicación, sosteniendo que las ruinas de la dehesa correspondían a alguna construcción musulmana y que la Córdoba romana nunca estuvo emplazada en ese lugar ni fue trasladada.

Parece que fue Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) el primero, en una publicación póstuma de 1832, en proponer la identificación de Córdoba la Vieja con la ciudad palatina de Medina Azahara, correspondiendo a Pedro de Madrazo la localización exacta del lugar tras examinar in situ los diferentes restos arquitectónicos dispersos por el paraje. Su erudición en materia artística y su conocimiento de la traducción de Al Maqqari publicada por el arabista Pascual de Gayangos en Londres en la década de 1840, habría servido a Madrazo para aventurar la hipótesis de que bajo la tierra y vegetación de la dehesa se encontraba la "hermosa y desgraciada sultana medio insepulta".

Unos meses después de este viaje por Córdoba, Pedro de Madrazo, ya en Madrid, consiguió estimular el interés del Ministro de Fomento lo suficiente como para que se autorizase a comienzos de 1854 por Real Orden la creación de una comisión en Córdoba que realizase una primera cata arqueológica a fin de establecer y comprobar si realmente había algo que mereciera la pena excavar. Sin embargo, diferentes problemas administrativos y de jurisdicción (los terrenos de la dehesa pertenecían a un noble local) retrasaron los trabajos hasta la primavera de 1854, siendo paralizados a finales del mes de mayo sin apenas haber podido excavar. El proyecto quedó entonces interrumpido sin que volviera a producirse, que sepamos, ningún otro intento oficial de desenterrar las ruinas arqueológicas de Medina Azahara hasta comienzos del siglo XX.

Como puede comprobarse a través de la correspondencia conservada relativa al descubrimiento de la ciudad palatina, Pedro de Madrazo había puesto gran empeño en que las excavaciones salieran adelante. Por ello, a pesar de la profunda decepción que debió de suponer su paralización por motivos completamente ajenos a la arqueología, Madrazo intentó divulgar el descubrimiento a través de la publicación, durante las décadas siguientes, de artículos, prólogos o capítulos de libros en los que narraba la localización de Medina Azahara y las conclusiones a que había llegado tras examinar las ruinas.

Los monasterios de Santes Creus y Poblet y el olvido del patrimonio Marta Segarra Calderer (Universitat Autònoma de Barcelona)

*"¿Por qué motivo o causa,
siendo los monasterios de Poblet y Santas Cruces,
hasta cierto punto iguales en antigüedad,
mérito artístico, prerogativas y riquezas, háse
hablado tanto del primero y sido visitado de
un inmenso número de personas de todas categorías,
así del país como extranjeras, mientras
que el segundo permaneció bastante olvidado
y casi desconocido en el álbum de los artistas?"*

Jaime Fustagueras, *El Áncora*, 14 de marzo de 1851

Hablar de los monasterios de Poblet y Santes Creus es, sin duda, hablar de nuestra propia historia a lo largo de más de 800 años. Sin embargo, la fortuna y otros factores han contribuido a que los historiadores hayan centrado su atención sobre el primero y prácticamente nunca en el segundo.

¿Por qué nos encontramos ante tal diferencia? Atendiendo a los hechos, las circunstancias que llevaron a la fundación de ambas casas fueron semejantes siendo incluso Santes Creus anterior a Poblet. Del mismo modo, en los dos casos encontramos sepulturas reales, el mismo peso político y artístico a lo largo de los siglos y una suerte de recorrido paralelo en sus venturas y desventuras.

No obstante, especialmente gráfica es la evolución de los dos últimos siglos de su existencia, puesto que ahí es donde encontramos los signos de un cambio que terminó por generar un legado de textos que defendían veladamente la supremacía del monasterio de Poblet. Ello supuso finalmente la recuperación de la vida monástica así como la predilección de este espacio por parte de las autoridades políticas, económicas y culturales del territorio. Sin duda, todos ellos han contribuido a crear una imagen generalizada de Poblet como el cenobio cisterciense por antonomasia que es a su vez monumento inigualable y paradigma de la mentalidad catalana.

No es de extrañar que algo así ocurriera a lo largo de los siglos XIX y parte del XX, puesto que se debe poner en relación con el intento por parte de la *Renaixença* de recuperar a través del pasado medieval la identidad de un pueblo que se había forjado durante la Edad Media. De hecho, contamos con otros ejemplos tanto o mejor conocidos como los casos de Ripoll o Montserrat. Con todo, las últimas décadas no han conseguido encauzar este tipo de percepción generalizada, especialmente de la mano de aquellos que deberían tomar la delantera en estos asuntos, es decir, las instituciones políticas y culturales a cargo de estos monumentos.

Especialmente llamativo, y por tanto susceptible de ser analizado, es el caso de los dos monasterios que tratamos. Si hemos hablado de la restauración de la vida monástica en Poblet nunca ocurrió lo mismo para Santes Creus. Así pues, este último, además de ser de titularidad pública ofrece oportunidades para el estudio de sus espacios como pocos. Sin embargo, los historiadores siguen fijando su atención en el cenobio que presenta un estado de conservación más deteriorado y donde las restricciones son mucho mayores. Es más, estos dos monasterios junto a Vallbona de les Monges, han terminado por generar una ruta turística llamada *La ruta del Císter* en la que la voluntad clara es dar preponderancia a Poblet frente a las otras casas.

Llegados a este punto deberíamos reformular estas prácticas historiográficas y patrimoniales y dar un nuevo enfoque al estudio de nuestro patrimonio monumental que en nuestra opinión, lejos de provocar un retroceso respecto al conocimiento general de estos edificios supondría una oportunidad para crear nuevos proyectos de difusión de toda una tipología arquitectónica.

Recepción y desarrollo del género de la *vanitas* en la literatura emblemática hispana **Silvia Cazalla Canto (Universidad de Málaga)**

En nuestro país, las primeras manifestaciones emblemáticas son anteriores a la propia redacción de libros de emblemas de autores españoles, y se localizan en los festejos públicos donde se levantaban aparatos de arte efímero y en diversas construcciones arquitectónicas donde se sitúan programas iconográficos inspirados en los libros de emblemas europeos.

En muchas relaciones de sucesos de carácter festivo se encuentran las descripciones de los programas iconográficos que se idearon para celebrar las entradas de reyes o exequias de personajes ligados a la monarquía, además de otras fiestas que tuvieron su época dorada en los siglos del Barroco, donde se advierte la utilización de emblemas y epigramas antes de que existieran los propiamente dichos libros de emblemas españoles. Signifiquemos a modo de ejemplo las entradas de Ana de Austria (1570) y la de Margarita de Austria (1599) donde se citan las obras de Pierio Valeriano y Alciato entre otras, que sirvieron como fuentes directas para formar parte del programa iconográfico que se realizó con motivo de la llegada de la futura nueva reina a España. Por otra parte, en lo que respecta al ceremonial funerario, existe un sinnúmero de ejemplos que manifiestan el carácter autóctono y original que la Corte española adquiere durante esta época, cimentado en un importante grado de codificación. Tenemos ejemplos de esto en las exequias del emperador Carlos V en

1558 construidas en diversas ciudades españolas; y en las honras por la muerte del rey Felipe II en 1598 en Sevilla, donde la presencia del material emblemático coincidió con la difusión en la literatura del *Emblematum Liber* de Alciato.

En definitiva, podemos concluir que, a pesar de que no existieran todavía libros de emblemas españoles o que aún no habían adquirido una gran difusión, ya desde mediados del siglo XVI la cultura simbólica se hizo presente en determinados emplazamientos, acontecimientos y celebraciones de la sociedad, y la emblemática formó parte de esa usanza de expresarse mediante alegorías en nuestro país.

Dentro de esta literatura el concepto de *vanitas* se encuentra presente como manifestación cultural de su época, y dada además su finalidad moral, podríamos suponer a priori que es un tema recurrente en la literatura emblemática hispana. Pero, ¿fue realmente así? Para tratar de responder a esta pregunta, acudiremos a los principales libros de emblemas españoles para comprobar en qué proporción aparece este género en ellos, y cómo influye en la sociedad de su época a partir del mensaje que quiere transmitir, atendiendo además a su repercusión en otras manifestaciones artísticas-culturales del Siglo de Oro de las que tenemos ejemplos en obras como *El gran teatro del mundo* de Calderón en el teatro; *La hora de todos* y *la Fortuna con seso* de Quevedo y la comedia de Tirso *La República al revés* en la literatura; las teorías de san Jerónimo y san Agustín que serán predicadas mediante la oratoria por los Padres de la Iglesia; y escritos como los de Miguel Mañara y su *Discurso de la verdad* que manifiesta esa obsesión por la muerte y la fugacidad de la vida terrenal.

Ante esto, es nuestro propósito mostrar la llegada de la literatura emblemática en España y su aceptación en diversos géneros como los aparatos de arte efímero, la poesía, la oratoria o el teatro. Además, se indicará la cantidad de emblemas con carácter de *vanitas* que aparece dentro de los libros españoles y las ideas y conceptos que conforman este género, elaborando una relación que clarifica la presencia de la *vanitas* en los siglos XVI al XVIII, y los emblemistas que más recurriendo a ella a la hora de elaborar sus tratados.

Un aspecto a significar es el de la necesidad de establecer relaciones entre literatura emblemática y otros ámbitos pues, aunque la protagonista de nuestro estudio sea ella, a la hora de analizar y reconstruir los mensajes que los emblemistas quieren transmitir, debemos acudir a diversos campos de alto significado en el Siglo de Oro español, tales como las artes efímeras, los jeroglíficos, sermones, poesía, artes plásticas, etc. Un hecho que demuestra la repercusión de la cultura emblemática durante el Barroco y su elemento como propaganda y persuasión para transmitir un mensaje de carácter moral.

En definitiva, es un estudio con carácter integrador y multidisciplinar, que pretende abordar, desde el concepto de la *vanitas*, un aspecto de la cultura del Siglo de Oro español, cuya amplitud de ideas e influencias que se sitúan en torno a la literatura emblemática, y especialmente a la *vanitas*, nos hace comprender cómo este género estuvo intrínsecamente ligado al pensamiento del hombre barroco, hasta el punto de que al igual que el retrato, la *vanitas* se independiza como género en nuestra cultura.

Panorama museístico de la España del Franquismo. La institucionalización de los legados del exilio

Inmaculada Real López (UNED)

La propuesta presentada para el VII Encuentro de Jóvenes Investigadores se trata de una lectura contrapuesta del panorama museístico existente en España durante el régimen franquista y la etapa democrática. Dos periodos determinantes para la historiografía artística que ha estado influida por los dictámenes establecidos desde el Estado, de tal forma que, estas instituciones surgen o se desarrollan como consecuencia de la situación histórica acontecida. En este sentido, adquiere una gran relevancia analizar desde diferentes perspectivas el desarrollo de estas colecciones, cuya evolución está sujeta a los procesos históricos. Para poder comprender el mapa museístico que actualmente figura en España a nivel nacional, hay que retrotraerse al panorama existente durante la dictadura franquista, pues constituye la base de una evolución que tendrá gran protagonismo durante la transición

de la democracia. Las carencias y representaciones artísticas de este periodo estaban determinadas por las políticas estatales, lo que determinó la evolución de la historiografía artística española, así como el devenir de nuevas instituciones.

Esta doble lectura contrapuesta justifica el panorama museístico que se produjo en España con el establecimiento de la democracia. Con el traspaso de las competencias culturales a las comunidades autónomas, y la creación de un marco legislativo que favorecía la puesta en marcha de una descentralización de funciones, se iniciaba el surgimiento de una diversidad de espacios artísticos a nivel nacional. En este sentido, adquieren una gran relevancia los museos, fundaciones y centros de arte, que se han constituido desde el ámbito municipal, autonómico y privado, pues permiten completar aquellas carencias visiblemente perceptibles en las colecciones estatales.

Presenta especial interés si este análisis se realiza desde el arte contemporáneo, pues favorece contraponer la ausencia de determinadas expresiones artísticas o la tardía incorporación de las mismas a las instituciones gestionadas por la administración central, así como el desconocimiento vertido sobre determinados artistas cuyas producciones se estaban realizando fuera de España. En este sentido, cabe destacar la presencia de Picasso en las colecciones del Estado, o la ausente representación de Juan Gris en el Museo Español de Arte Contemporáneo en su inauguración en 1975.

Con el fin de la dictadura franquista se iniciaba un nuevo panorama institucional que vendría determinado por la reconciliación nacional hacia aquellos artistas que habían marchado al exilio determinados políticamente por los compromisos con el Gobierno Republicano y cuyas producciones habían quedado al margen de la historiografía artística española y de las colecciones museísticas. Por tanto, se abría un nuevo capítulo como consecuencia del regreso de aquellos expatriados cuyas trayectorias se habían desarrollado en la diáspora y las cuales resultaban prácticamente desconocidas. El redescubrimiento de estos artistas que la Retirada derivó a la fragmentación de una producción y el inicio de nuevos caminos, influidos por los posteriores contactos y destinos, enriqueció la evolución de este patrimonio artístico que obtuvo reconocimientos internacionales.

El surgimiento de esta tipología museística destinada a la conservación de los legados del exilio ha generado un fenómeno institucional que ha tenido su periodo más fructífero durante los años ochenta y noventa. Sin embargo, se trata de un tema aún sensiblemente abierto, sobre el que todavía quedan muchas actuaciones por hacer e iniciativas por emprender, lo que deriva a que se mantenga vivo y en constante actualidad. El estudio de estos museos de carácter monográfico responde a una necesidad primordial, pues la salvaguarda de las colecciones custodiadas en estas instituciones sigue carente de investigaciones y de un correcto reconocimiento por la comunidad historiográfica. El desconocimiento vertido sobre los mismos, como consecuencia de las estrictas políticas franquistas, ha derivado a que numerosos artistas de la vanguardia histórica española del primer tercio del siglo XX, conocido como la Edad de Plata, sean escasamente representados en las colecciones estatales, y tardíamente incorporados a la historiografía artística española.

El planteamiento que se hace en esta propuesta es ofrecer una perspectiva de análisis del movimiento museístico a nivel nacional, detectar las lecturas ofrecidas desde el Estado durante el periodo franquista para contraponer con la etapa democrática, analizando los cambios acontecidos que han favorecido la diversidad institucional, y donde ha tenido cabida un patrimonio que había quedado excluido de las colecciones de la administración central. En este sentido es reseñable hacer referencia a los museos de artistas como Ramón Gaya, Eugenio Granell, Luis Seoane, entre otros, y destacar la labor primordial que se hace desde estas instituciones, favoreciendo la investigación, difusión y conservación de un patrimonio que completa y aporta nuevas vertientes a la historia del arte. Asimismo, cabe señalar la representativa función que han ejercido las galerías de arte, pues incorporaron a sus criterios adquisitivos y mercantiles estas expresiones artísticas cuando por entonces estaban escasamente representadas museísticamente en España.

Por tanto, con este análisis se pretende mostrar cuáles son las causas que han motivado la creación de estos nuevos espacios y cómo se han ido produciendo el regreso de los legados del exilio, sobre los que se ha tejido una necesidad de musealización, principalmente desde el ámbito local y autonómico, cuyo impulso ha venido suscitado por la

necesidad de recuperar este patrimonio. Este panorama museístico hay que contraponerlo con la representación de los mismos a nivel nacional, y en las colecciones estatales, antes y después del cambio del régimen político, para determinar la importancia que ha tenido la transferencia de competencias de ámbito cultural, pues ha generado la aparición de nuevos fenómenos museísticos que han enriquecido la historiografía artística española y las lecturas vertidas en torno a la misma.

Sesión II. Perspectivas de género

La iconografía femenina del planeta Venus (الزُّهْرَة, *al-Zuhara*) en el arte del metal islámico de Asia occidental durante los siglos XI-XIII

Francisco Mamani Fuentes (Université Paris 7 – Paris Diderot)

Las representaciones de los objetos celestes en el mundo islámico deben ser consideradas como herederas de diversas tradiciones culturales. Es por esta razón que los planetas de la astrología árabo-persa son en un principio calificados como parte de la influencia helenística en el arte islámico, pero podemos encontrar en las representaciones de los planetas unas raíces mucho más lejanas, llegando hasta la época mesopotámica. De entre todos los planetas, solo Venus es representado como una mujer y será figurado así sobre los metales con influencia estilística selyúcida (s. XI-XIII). Es necesario señalar que existe una relación entre los signos zodiacales y los planetas. Por eso, veremos a Venus representada en Tauro y en Libra en los metales.

La iconografía que está asociada al planeta Venus es lo que resulta interesante en esta investigación. Al ser ella patrona de los músicos y de las cortesanas, su imagen aparece ligada a este tipo de motivos. Tradicionalmente conocido como el planeta del amor y de la voluptuosidad, es símbolo de antiguas diosas como Afrodita y Venus. Pero es en esta clásica iconografía donde notamos ciertas diferencias que pueden ser vistas en los metales islámicos. La presencia de elementos estilísticos ligados a la diosa babilónica Ishtar y a otras diosas asiáticas como Anâhita (diosa iraní e indoeuropea) y a Nana, adorada en Asia central, nos muestran otras facetas de esta clásica representación del planeta Venus. Vemos en ellas aspectos asociados al mundo militar y lo oculto, temáticas que dentro del Islam serán frecuentemente ligadas a la mujer, especialmente con la llegada de los turcos selyúcidas.

Otro de los elementos iconográficos que serán tratados en la presentación es el motivo de la mujer tocando algún instrumento musical. Venus es descrita por varios escritores medievales con características musicales y colores particulares, elementos que perdurarán y que se verán representados en los objetos de metal.

Esta investigación pretende encontrar el origen de la transformación de Venus en una mujer tocando un instrumento. Para ello buscaremos en las tradiciones culturales ajenas al Islam selyúcida. Una de estas influencias es el mundo de la India, donde vemos las representaciones de la diosa Sarasvatî que tuvo una alta difusión en Asia central durante la época preislámica.

El signo iconológico que ha perdurado a través de las representaciones del planeta Venus trae consigo una multiplicidad de conceptos que puede resultar contradictorios. El astrólogo al-Tabarî en el siglo IX describe a este planeta como protector de las mujeres, de las madres, pero también de los juegos de azar, el lujo y las desviaciones sexuales. Por otro lado están su patronazgo de la belleza, las bailarinas y la guerra. Incluso, podemos notar que en algunas descripciones este planeta es asociado al color verde, color que tradicionalmente ha sido símbolo de la piedad, de la devoción y por consecuencia del Islam.

Los objetos de metal serán analizados de manera comparativa con la cultura material que fue producida durante este periodo. Vemos que las representaciones del metal tienen una figuración femenina particular. Estos transmiten una visión del planeta Venus que puede ser interpretada como una metáfora de los discursos femeninos que eran concebidos por la sociedad de la época. Esta interpretación de la figuración del planeta Venus será expuesta

bajo dos miradas, una historiográfica/iconográfica donde se tratará el planeta de acuerdo a las formas y motivos que podemos ver en los objetos de metal encontrados en Asia occidental desde los siglos XI al XIII y que fueron principalmente producidos por las escuelas estilísticas de Khorassan y Mosul. La otra mirada es bajo las direcciones que han dado los estudios de género sobre la mujer durante la Edad Media islámica. De esta manera, los objetos de metal pueden ser estudiados desde una forma nueva, logrando desentrañar dentro de los imaginarios míticos del planeta Venus, las miradas binómicas opuestas que han definido el concepto de lo femenino en las sociedades patriarcales. Esto podemos verlo de manera particular en los discursos y en las representaciones del planeta Venus en el arte islámico.

En resumen, esta presentación utiliza la figuración del planeta Venus, que iconográficamente debe ser analizado de acuerdo a las herencias culturales que han determinado su forma y el lugar donde aparece representada en los objetos con temas astrológicos, como un conductor cultural rehabilitador de las problemáticas identitarias que movilizaron la construcción de la feminidad desde el discurso masculino que está plasmado en los objetos. Estas prácticas culturales que han sido normadas por lo que se ha llamado la "policía del cuerpo" pueden ser tratadas desde los estudios de género, entregando esta presentación una perspectiva nueva de la investigación de las ideas estéticas femeninas de la sociedad turca selyúcida que de los siglos XI al XIII hegemonizaron la producción artística del mundo islámico.

Vida cotidiana, gusto y coleccionismo femenino en la España de la Edad Moderna: doña Catalina Ponce de León y el inventario y tasación de sus bienes en 1674 **Silvia Castillo Álvarez (Museo Nacional del Prado)**

La documentación de archivo constituye una fuente de información de inestimable valor para el investigador. Su estudio en profundidad puede contribuir a completar no solo el conocimiento de la obra de arte, sino también el de las circunstancias históricas, sociales y artísticas que rodearon su creación, así como su uso, su devenir y su ubicación. En este sentido los inventarios de bienes son documentos particularmente interesantes, pues, en ocasiones, su contenido nos proporciona información muy importante sobre aspectos como el gusto artístico, las costumbres sociales y la vida cotidiana de los distintos estamentos de la sociedad, contribuyendo así a un mejor conocimiento del ámbito privado y de las formas de vida del pasado.

El objetivo de la presente propuesta es dar a conocer parte de las conclusiones obtenidas tras el estudio del inventario y la tasación de los bienes de doña Catalina Ponce de León y Fernández de Córdoba (1629-1701), hija de don Rodrigo Ponce de León, IV duque de Arcos y Grande de España, marquesa de Frómista y Caracena y condesa de Medellín, efectuados en 1674 con motivo del segundo matrimonio de la noble. Los datos derivados del análisis de este y de otros documentos con él relacionados –algunos de ellos inéditos–, como las capitulaciones matrimoniales de la pareja, firmadas un año antes del enlace, el testamento y las diversas particiones de los bienes de doña Catalina, redactados entre 1698 y 1701, o el inventario de los bienes de su primer marido, realizado a la muerte de este en 1668, nos permiten apuntar la existencia de un coleccionismo "femenino" en la España del Antiguo Régimen o, cuanto menos, la presencia de una cierta inclinación de la mujer hacia la adquisición de objetos de interés artístico, guiada por un sentido de la estética propio de su género, que se hace especialmente patente en las clases sociales más elevadas.

Hasta finales del siglo XX las publicaciones dedicadas a analizar la actividad coleccionista en España en la Edad Moderna eran relativamente escasas, y muchas de ellas se limitaban a dar a conocer documentos extraídos de distintos archivos, prácticamente sin extraer conclusiones desde el punto de vista histórico, económico y social. Además, los primeros trabajos que se adentraron en estas cuestiones, como los realizados por los investigadores Marcus B. Burke, Peter Cherry, Fernando Checa Cremades o J.M. Morán Turina, se centraban casi de manera exclusiva en el ámbito del coleccionismo pictórico en detrimento de otras manifestaciones artísticas que, en ocasiones, tienen una presencia mucho mayor que la pintura en la documentación de la época.

Afortunadamente, en los últimos años se ha producido un cambio de tendencia en este sentido con la publicación de varios trabajos que, partiendo del análisis de distintos inventarios de bienes, profundizan en el estudio de objetos de valor distintos de la pintura, como tapices, muebles, relojes, joyas o piezas de platería. Este tipo de estudios ha puesto de manifiesto la necesidad de abordar el examen de la documentación histórica desde una perspectiva más amplia, en la que otro tipo de aproximaciones, como por ejemplo, los estudios de género, pueden tener cabida.

El escaso interés que han despertado, salvo excepciones, asuntos como el gusto femenino y su evolución o la influencia que ha ejercido la sensibilidad de la mujer en el desarrollo de ciertas manifestaciones artísticas, especialmente en algunos periodos de la historia, hace que el estudio de estas cuestiones sea primordial. En relación a esto último, resulta llamativo el hecho de que es precisamente en las Artes Suntuarias o Decorativas donde puede observarse una mayor impronta del gusto femenino, especialmente en aquellos objetos que, por su función, son más proclives al refinamiento y a la elegancia.

En el caso de doña Catalina Ponce de León, la sensibilidad femenina, unida al gusto artístico que probablemente heredó de su padre y de sus dos maridos, se refleja en la presencia entre sus bienes de objetos extremadamente bellos y delicados, en su mayoría pertenecientes al ámbito devocional y al ajuar doméstico y personal. Cabe destacar que varios de estos objetos, normalmente excluidos del concepto tradicional de coleccionismo, tienen un valor artístico, económico y estético igual o mayor que el de la pintura, como así lo demuestra el elevado precio que alcanzaron algunos de ellos en la tasación de los bienes de la aristócrata.

Sirviéndonos del ejemplo del inventario y tasación de los bienes de doña Catalina, y centrándonos especialmente en el análisis de algunas de las piezas que le pertenecieron y que mejor representan el gusto femenino de la época –principalmente pinturas de tema devocional, pequeñas piezas de mobiliario, piezas de platería y joyas–, pretendemos realizar una aproximación al papel que desempeñó la mujer en la configuración del espacio doméstico en la Edad Moderna, así como dejar constancia de la importancia de las Artes Decorativas en el desarrollo del gusto artístico femenino en este periodo.

Asimismo, gracias a la comparación de los dos inventarios de bienes realizados en 1668 y 1674, conoceremos qué parte del capital que doña Catalina aportó a su segundo matrimonio no fue heredado de su primer marido, don Luis de Benavides Carrillo de Toledo, V marqués de Frómista y III de Caracena del Valle; y por tanto, cuáles de los objetos que la noble poseía en 1674 pudieron llegarle por herencia paterna o, incluso, pudieron haber sido adquiridos por ella.

En resumen, el objetivo de esta propuesta es profundizar en el conocimiento de las costumbres sociales, el gusto artístico y la sensibilidad femenina en el siglo XVII español, centrándonos para ello en el caso de una mujer de elevada posición social y utilizando como instrumento de análisis varios documentos originales, tratando de demostrar así la importancia de estos en la comprensión del contexto sociocultural de la obra de arte.

Mujer devorada. El fragmento como *modus operandi* en la representación de género en el arte del siglo XX

María del Carmen Díaz Ruiz (Universidad de Málaga)

A lo largo de la Historia del Arte, la representación de lo femenino ha mostrado a la mujer como un elemento fragmentado. Este proceso de cosificación quizás tuvo su momento más destacado en las primeras vanguardias, donde la mujer no es concebida como un todo sino que supone una construcción vista desde los ojos del hombre, protagonista del discurso hegemónico en la historiografía artística. Poco a poco, este discurso patriarcal empieza a resquebrajarse, y será la irrupción de los discursos feministas quienes faciliten un abanico de nuevas representaciones de la identidad de lo femenino en el arte.

Lo fragmentario será uno de los primeros recursos que utilizarán las artistas mujeres para poner el acento sobre su condición de género. De esta forma vemos cómo las artistas manifiestan que los roles sociales han sido construidos en base a una serie de condicionamientos sociales y no biológicos.

La Vanguardia será el punto de partida. Lo fragmentario, la parte por el todo, la sinécdoque visual como ejercicio estético. Todas estas propuestas no caerán en el olvido sino que será la posmodernidad quien continúe esta inercia iniciada a principios de siglo. La Europa de entreguerras supondrá un avance social para la mujer. Desde las vanguardias alemanas, la artista Hanna Höch comienza a realizar fotomontajes intentando expresar el poder de las mujeres. Técnicas como el fotomontaje y el *collage* le permitirán plasmar una nueva concepción del cuerpo de la mujer y de los valores de género, cambiantes en su país.

El surrealismo había exaltado al hombre primitivo cuyas pulsiones caníbales hicieron de la mujer un "objeto" sobre el que dar rienda suelta a sus inconfesables deseos. El cuerpo de mujer se convertía entonces en objeto pasivo frente al *voyeur*, exclusivamente apto para el público masculino. El *Festín de Primavera* presentada por Meret Oppenheim en Berna, en el que sexo y comida supuestamente deleitaban la mirada masculina, lleva implícita una crítica mordaz desarrollada a través de la gastronomía erótica en el que los surrealistas habían mostrado el cuerpo de la mujer fragmentado como un cuerpo troceado fruto del fetichismo.

Esta representación de las mujeres fragmentadas en el surrealismo nos presenta en un primer momento la construcción de la imagen de la mujer como mujer-niña, maga, musa o esfinge. Este interés en la atribución infantil de la mujer incidirá la idea de sumisión que ejercieron los surrealistas, identificando a la mujer como un fetiche. Pero esta consideración cambiará para, en una segunda etapa, focalizar su atención en el cuerpo femenino como elemento catártico de sus propios instintos o provocación. El cuerpo de mujer pierde su unidad y es rechazado en su totalidad. Como vemos, la fragmentación asociará la idea de mujer-órgano a través del proceso de desmembramiento, fragmentación, profanación y conversión en una amalgama de zonas eróticas.

Pero será durante la Posmodernidad cuando tome mayor significación ya que la predilección por el fragmento supone la materialización de la imposibilidad de ser absorbido de una sola vez. Es para ello necesario la destrucción de los antiguos modos de representación y dominación femenina en el arte.

El cuerpo fragmentado y su presencia en la publicidad estarán presentes en las primeras obras de la artista Martha Rosler, quien abordará de forma crítica en el contexto de la posmodernidad el papel de la mujer en la sociedad y ambientará dos de sus obras más paradigmáticas (*Semiotics of the Kitchen* y *A Budding Gourmet*) dentro de su producción en la cocina, esfera de la mujer. En la obra de Martha Rosler podemos hablar de feminismo en términos de "un feminismo en construcción". En la posmodernidad la identidad de género se entiende como construcción, no se nace con ella, pensamiento que se resume en una de las frases esenciales de Simone de Beauvoir: "No se nace mujer, se llega a serlo". En los fotomontajes presentes en su producción juega con recortes de publicidad a construir una mujer que, mediante una incongruencia visual, mezcla partes de cuerpo femenino con objetos. Esta fragmentación de la mujer nos remite a una búsqueda del sentimiento sexual que prevalece escogiendo las partes del cuerpo que pueden resultar más eróticas y definitorias de lo femenino: los senos, las piernas y el trasero. Pero también nos hace reflexionar sobre cómo estas partes del cuerpo son atacadas especialmente como castigo mediante la mutilación buscando la supresión de su femineidad y capacidad de placer (como ocurre con la ablación del clítoris y el planchado de pechos) negando sus rasgos definitorios de género o como castigo para evitar el disfrute sexual, reservado solo para el hombre. La mujer es comparada con el objeto, la cosificación llevada al paroxismo en obras como *Cold Meat* (la carne femenina en una nevera) o *Hot Meat* (un plano con los senos de perfil encerrado en una cocina de gas).

Por último atenderemos a la obra de Rosalía Banet quien combinará en su obra lo fragmentario con lo gastronómico, suponiendo los fragmentos de miembros femeninos elementos para ser consumidos por el espectador masculino.

Como conclusión vemos cómo las artistas, desde una reivindicación feminista, incorporaran lo fragmentario en sus obras, entendiéndolo como un ejercicio que suponía una trasgresión moral y de costumbres. Lo fragmentario se equipara a lo primitivo y se yergue como lo opuesto a lo civilizado, como lo femenino supone la alteridad de lo masculino. El uso de esta asociación de ideas llevó al cuestionamiento de los valores patriarcales así como a la reivindicación de la potencia creativa de la mujer asociada a lo femenino en el universo cultural.

La introducción de las prácticas artísticas *queer* en el ámbito expositivo español

Juan Jesús Montiel Rozas (Centre Pompidou Málaga)

La introducción y la recepción de la teoría y los discursos *queer* en el ámbito académico y cultural español han estado fuertemente determinados por el contexto en el que se produjo, la década de los noventa. Una década en la que una generación que se había formado en el extranjero como fruto del clima opresor de la Dictadura vuelve portando consigo una serie de discursos y términos pertenecientes al mundo académico y activista francés y anglosajón que en España eran desconocidos, siendo la teoría *queer* uno de ellos.

Esto marcó desde un principio el proceso por el que ha pasado el concepto en España. A diferencia de Estados Unidos y Reino Unido, donde la palabra *queer* fue empleada en su vertiente subversiva en el activismo de la calle para, posteriormente, ser teorizado en el ámbito académico, en España su desarrollo se produjo a la inversa. Se importó a los grupos activistas LSD y La Radical Gai quienes, faltos de una formación teórica sólida, no terminaron de entender el concepto en su totalidad. Esto se demuestra al comprobar cómo LSD mostró en sus inicios una gran aversión a la masculinidad femenina, algo que la teoría *queer* defiende y justifica. Sin embargo, en el contexto nacional no se ha producido esa entrada progresiva hacia la universidad desde el campo activista, sino que la importación de la teoría *queer* fue prácticamente simultánea. De este modo, si en 1994 se publicaron los primeros números de *Non Grata* y *De Un Plumazo*, los fanzines con los que LSD y La Radical Gai intentaron difundir el discurso *queer*, ya al año siguiente se puede establecer el inicio de la producción de textos escritos por personalidades pertenecientes a la institución universitaria en los que se abordan las cuestiones del discurso *queer*.

A pesar del problemático empleo del término *queer* en contextos diversos a los anglófonos, la introducción de esta teoría en España resultó esencial para los estudios de género ya que aceleraron tanto su desarrollo como su plasmación en proyectos expositivos. Así, en el panorama internacional, las exposiciones *queer* comenzaron a generarse durante la década de los ochenta, por lo que dicho se ligan a los movimientos de liberación homosexual que fueron, en su mayoría, liderados más por gays que por lesbianas. Esto marcó una de las características ya no solo de las exposiciones de los ochenta, sino también de algunas producidas en los noventa, el hecho de que el número de obras de mujeres solía ser inferior al de los hombres. Asimismo, las primeras exposiciones partieron de un planteamiento más esencialista en el que el objetivo de la exposición consistía en rescatar o recoger la obra de gays y/o lesbianas de una determinada época aglutinándolas bajo el concepto de homosexualidad e intentando demostrar que había una supuesta esencia inherente a esa identidad sexual.

En España, sin embargo, al introducirse la teoría *queer* a mediados de los noventa, es decir, cuando ya se habían producido un cierto número de experiencias expositivas con sus aciertos y fallos, se han podido evitar aquellos errores o discursos que, posteriormente, han sido considerados como contraproducentes para la normalización del colectivo LGTB. No obstante, muchas de estas exposiciones comparten con las internacionales el hecho de que la identidad bisexual y la discriminación que ella conlleva, tanto por parte de la comunidad heterosexual como de la formada por gays y lesbianas, aún ha quedado sin analizar en el ámbito expositivo. La causa de esto podría ser, además de que un sector de la comunidad científica la considera inexistente al catalogarla como una fase de la formación de la orientación sexual, a que suelen ser asociadas con hábitos de comportamiento heterosexuales por lo que no requiere tanta urgencia trabajarla para integrarla en el tejido social.

Con todo, las exposiciones *queer* organizadas en el territorio español pueden catalogarse a grandes rasgos en dos tendencias: bien aquellas que, como *Transgénic@s*, *Héroes Caídos* o *El Rostro Velado*, introdujeron nuevos discursos en el contexto nacional y bien otras, como *Radicales Libres*, *Ocaña (1973-1983)* o *Trans Sexual Express Barcelona 2001*, que dieron difusión a la obra de artistas españoles e internacionales poco conocidos. No obstante, habiendo sido ya teorizadas y plasmadas en formato expositivo los discursos postidentitarios, la labor que ahora se hace necesaria es la de difundirlas a un espectro mayor de la población.

A nivel institucional la entrada de los discursos de género se ha visto reducida, en su mayor parte, a espacios secundarios y sedes provinciales. Esto se ha visto motivado por el hecho de que estos espacios han atraído a gestores culturales interesados por esta temática gracias quizás a que carecían de una presión similar a la que sufren las grandes instituciones museísticas españolas, lo que conllevó el que pudieran acoger propuestas más trasgresoras. Ahora bien, si pudiera parecer que esto fuera válido más bien para la década de los noventa, es decir, en el momento anterior a la globalización, hay que tener en cuenta que, a pesar de que España se haya convertido en referente sobre la igualdad del colectivo LGTB, una sociedad no cambia de un día para otro.

La dificultad ante la que se encuentran las instituciones estatales para poder exhibir este tipo de obras es uno de los motivos por los que España carece de un museo que hable de las preocupaciones del colectivo LGTB tal como el Leslie Lohman Museum of Gay and Lesbian Art de Nueva York o el Schwules Museum de Berlín. Habría que tener en cuenta también la falta de interés tanto por parte del Estado como por entidades privadas para abordar el proyecto. Partiendo del caso concreto de la musealización de la colección Visible, a ello tampoco ayuda el escepticismo mostrado por algunos académicos ante la falta de rigor discursivo que inicialmente presenta el proyecto y que podría, más que ayudar, perjudicar a la normalización e integración del colectivo LGTB.

Sesión III. Dinámicas centro/periferia

Constantinopla-Córdoba. Arte bizantino en la arquitectura de la Córdoba califal Paula Castillo Preciado (Universidad Complutense de Madrid)

El Imperio Bizantino jugó un papel fundamental en la historia medieval del Mediterráneo y en la configuración de todo el arte de este y posteriores períodos. Aspectos como su estética del lujo o su papel como transmisor del conocimiento de la Antigüedad (entre otros) suscitaron la más ferviente admiración entre todas aquellas culturas que convivieron cronológicamente con este imperio, las cuales no dudaron en tomarlo como paradigma y modelo de cara a la configuración de su propia imagen, aun cuando la enemistad política y espiritual mediase entre ellas. Al-Andalus no fue una excepción; muy al contrario, se muestra como uno de los ejemplos más claros de esa emulación de la estética bizantina, especialmente a lo largo del siglo X, período en que se centra nuestro estudio. Y si aludimos a esto, es inevitable traer a nuestra memoria un interesante dato que, además, tenemos perfectamente documentado: la petición que al-Ḥakam II hizo al emperador de Constantinopla para que le enviase un experto musivara cargado de material, con el fin de cubrir de mosaicos la espectacular *maqṣūra* que el segundo califa andalusí ordenó construir en su ampliación de la mezquita de Córdoba.

Se trata este de un tema enormemente atractivo –y al que no se le ha dedicado la atención que creemos merece–, pues hablamos del contacto entre el gran soberano del Mediterráneo oriental y aquel que aspiraba a erigirse como gran señor del Mediterráneo occidental; un contacto que dio como resultado en al-Andalus la creación de unas formas que reflejaron la fusión artística entre dos culturas espiritualmente enfrentadas. Ante esto, afloran inevitablemente multitud de preguntas: ¿cuál fue la relación que existió entre el Islam y el Cristianismo oriental de Bizancio?, ¿en qué medida fue emulada en el mundo musulmán la cultura bizantina?, ¿cuándo empezó en al-Andalus ese contacto?, ¿de qué naturaleza fueron las relaciones mantenidas entre los omeyas occidentales y los grandes emperadores constantinopolitanos? Las respuestas a estas preguntas solo podrían ser tímidamente aludidas en una comunicación de limitada extensión como la que se nos propone; pero sí parece factible detenerse en la que será la cuestión principal que vertebrará su desarrollo, y en las que derivan directamente de ella: ¿qué repercusiones tuvo en la arquitectura califal cordobesa el contacto con Constantinopla?, ¿hasta qué punto se puede rastrear esta influencia?, ¿perseguía algún fin la emulación de la estética y de los mensajes plasmados en el arte bizantino en la Córdoba del siglo X?

Llegados a este punto, debemos aclarar que somos conscientes de lo tentador que puede resultar buscar incansablemente –y, en nuestra opinión, innecesariamente– las raíces orientales de toda manifestación artística occidental. No es nuestra intención, ni mucho menos, empeñarnos en encontrar dichas raíces donde no existen, por mucha admiración que nos produzca el esplendor de Bizancio. Y es que no debemos olvidar que uno de los puntos de partida de las formas andalusíes se encuentra en el sustrato cultural romano e hispanovisigodo preexistente en la Península Ibérica, de modo que no podemos caer en el error de pretender ver la influencia del lejano Imperio Bizantino en espacios y formas que los musulmanes pudieron contemplar en el paisaje monumental del territorio hispano que habían conquistado. Es por ello que nuestro trabajo se centrará en estudiar aquellos rasgos que sí creemos emulaban de una forma consciente el arte bizantino, para lo cual tendremos en cuenta, no solo las cuestiones formales que evidencian los restos arqueológicos –por otro lado, punto de partida para un estudio de este tipo–, sino también la información que puedan facilitarnos las fuentes conservadas y la comprensión del contexto histórico en que debemos situar estos intercambios artísticos.

Tomando como principal objeto de estudio las dos grandes construcciones califales cordobesas –la ciudad palatina de Madīnat al-Zahrā' y la ampliación de al-Ḥakam II en la mezquita de Córdoba–, hemos vertebrado nuestra propuesta en torno a tres cuestiones: la emulación, tanto formal como simbólica, de espacios constantinopolitanos en la *maqṣūra* cordobesa; la posible existencia de bóvedas de crucería califal, cuyo origen cabría relacionar con Bizancio, en el Salón de 'Abd al-Raḥman III –o Salón Rico– de Madīnat al-Zahrā', para lo cual además proponemos un hipotético esquema de la configuración de su planta con dichas bóvedas; y, por último, la segura presencia de mosaicos vidriados de estética y técnica bizantinas en la ciudad palatina, confirmada por los hallazgos recientemente realizados en el conjunto arqueológico cordobés.

Para poder conocer el porqué de esta presencia de formas bizantinas en la Córdoba del siglo X, resulta imprescindible acercarse al contexto histórico-político en que este fenómeno tuvo lugar. Tras haberse proclamado el califato en el año 929 de la mano del antes emir 'Abd al-Raḥman III (r. 912-961), los esfuerzos de éste y de su hijo y sucesor, al-Ḥakam II (r. 961-976) se van a concentrar en la reafirmación política del nuevo régimen y en la legitimación del mismo, para lo cual se pone en marcha una maquinaria política dentro de la cual el arte y la arquitectura juegan un importante papel como objeto de proyección visual del esplendor califal. Dentro de esto, se impulsa una auténtica política de emulación del ideal imperial romano, presente siglos atrás en la Península Ibérica y símbolo por excelencia de la potencia de un estado. Se inicia así un proceso de recuperación de los vestigios de la Antigüedad presentes en el solar peninsular (sarcófagos, esculturas, etc.), y, más allá de esto, se retoma un contacto diplomático con Bizancio que parece perseguir como fin último la importación de formas, piezas e incluso maestros procedentes de Bizancio que traigan a al-Andalus el arte de quien es heredero natural del Imperio Romano. Con ello, los califas cordobeses supieron construir una grandilocuente imagen de poder estrechamente ligada al ideal imperial que se proyectaría, no sólo a la población andalusí, sino a todos los pueblos del Mediterráneo.

Modelos italianos en torno a Francisco de los Cobos y Molina: artistas, obras y copias **Sergio Ramiro Ramírez (Universidad Complutense de Madrid)**

Cuando desde la década de los años treinta del siglo XVI la corte de Carlos V importa en mayor cantidad y calidad el gusto por el arte clasicista italiano lo hace con obras, artistas y modelos de vanguardia. Las grandes empresas constructivas en Castilla y Aragón durante el siglo XVI permiten un intercambio continuo entre los artistas y una mayor implicación de los promotores. Así, a pesar de estos nuevos aires y de la internacionalización del gusto de la que han hablado algunos autores, la asimilación de nuevas corrientes culturales, políticas y estéticas no conlleva la desaparición fulminante de las anteriores. No hay una sustitución, más bien una combinación, escogiendo la parte más conveniente de cada una de ellas. Esta comunicación versará sobre ese diálogo y asimilación entre el pilar del imperio ávido de

nuevas recetas estéticas que le otorgaran fama y prestigio y los territorios italianos que verán su política sometida a las nuevas directrices imperiales pero que asistirán asimismo a la definitiva expansión de su cultura como la nueva marca de las élites europeas. Superando antiguos conceptos que veían una relación entre Castilla, Aragón y Flandes en un fenómeno parecido a lo sucedido en la Antigüedad en el caso de Roma con Grecia, dejaremos a un lado esta visión de la fascinación para entrar en el análisis de la dialéctica entre las diversas formas de entender la imagen y su uso.

El papel jugado por Francisco de los Cobos y Molina, Consejero Imperial, será fundamental gracias a tres factores para la introducción definitiva de esta estética en Castilla: su alto nivel de rentas que le hará capaz de sufragar obras arquitectónicas de gran envergadura con la necesidad de una decoración interior adecuada, su posición política lo convertirá en objetivo preferente de regalos diplomáticos en forma de obras de arte y, por último, su buen conocimiento de la realidad italiana gracias a sus tres viajes acompañando a la corte imperial y a su contacto permanente con embajadores y soberanos.

Un aspecto a tratar será el valor de las copias conocidas de obras pictóricas de la colección Cobos-Mendoza en Valladolid de autores como Tiziano (Bodart, Mancini) o Sebastiano del Piombo (Hirst, Fernández del Hoyo, Falomir Faus) que nos dan una idea de su repercusión en el arte español del siglo XVI, al tiempo que nos permiten reconstruir este conjunto que acabó dispersándose casi por completo entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Retratos de Tiziano como el *Federico II con un perro* del Museo del Prado o de Parmigianino y su *Alegoría de Carlos V* de la Colección Rosenberg&Stiebel copiados por Rubens probablemente en su viaje a Valladolid en 1603 nos ayudarán a avalar una hipótesis sobre la colocación de estos cuadros en el palacio del matrimonio Cobos-Mendoza en la Corredera de San Pablo, posterior Palacio Real, en Valladolid. Del giro devocional que experimentó la pintura del Piombo durante los años treinta del siglo XVI tenemos tres ejemplos en el Museo del Prado. Uno de ellos, la *Piedad* de la Casa Ducal de Medinaceli, perteneció con certeza a Cobos como regalo de Ferrante Gonzaga (Hirst). Otro, el *Cristo con la Cruz a cuestas* (Museo del Prado P000348)), se ha pensado que formase también parte de su colección. De la *Piedad* tenemos certeza de hasta cinco copias coetáneas (Lucco), de la segunda, una copia de Luis de Morales hoy en el colegio del Patriarca en Valencia, obtenemos muchas pistas sobre la transformación de la imagen a través de su reproducción por parte de un artista español y su adaptación a las demandas castellanas. También nos preguntaremos sobre la falta de repercusión de otras piezas que poseyó Cobos como la *Alegoría de Carlos V* del Parmigianino (Arroyo) o el *San Juanito* de Miguel Ángel (Caglioti, Improta).

Queremos centrarnos en esta comunicación en ese trasvase cultural analizando obras y artistas relacionados con nuestro personaje. Una parte de esta intervención será dedicada a su relación con Alonso Berruguete y otros artífices como Julio de Aquiles y Esteban Jamete que parecen estar en la órbita de aquel en mayor medida de lo que se ha resaltado hasta ahora. Para reforzar nuestra opinión del conocimiento y repercusión de esta importación de artistas en España, nos apoyamos en la famosa frase de Pacheco, el cual afirmó que la pintura Julio de Aquiles junto a la de Alejandro Mayner "ha sido la que ha dado la buena luz que hoy se tiene y de donde se ha aprovechado todos los ingenios españoles". Se estaba introduciendo el "rafaelismo" como fenómeno de gran éxito del que Granada será buen ejemplo (López Torrijos). El intento anterior, aunque fallido, de traer a España a los pintores Bartolommeo Ramenghi "il Bagnacavallo" y Baggio Pupini iba, sin lugar a duda, en esta dirección ya en 1530.

Debemos combinar el análisis de estos cuadros en su palacio de Valladolid, con las obras que ornaban la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda, fundación privada de don Francisco y su mujer María de Mendoza. Su arquitectura es un ejemplo de la adecuación de un modelo albertiano a las necesidades castellanas con diseño de Diego de Siloe (Foscari) el cual era un experto en estas lides como demuestra en Granada. Así lo serán también las piezas que lo ornaban y su escultura monumental en la que podemos ver ecos de modelos de artistas como Jacopo Sansovino o Baccio Bandinelli que muy probablemente tienen como referencia al mismo Berruguete, el cual estuvo en contacto con estos artistas en Florencia y Roma (Natali-Mozzati) durante las dos primeras décadas del siglo. La secuela del

arte de Berruguete tanto en Castilla como Aragón es larga y queremos recrear cómo pudo ser estos intercambios artísticos con ejemplos como la copia de la obra de Julio de Aquiles por parte de Andrés de Melgar, alumno aventajado de Berruguete (Dacos, Heredia). La existencia de un modelo berruguetano para el retablo mayor de la Sacra Capilla de El Salvador hoy en el *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi* (GDSU 10282S), junto a estas evidencias de intercambios de diseños, nos han hecho pensar en la existencia de un material gráfico del artista que pudo ser un manual de consulta para otros artistas en su taller o al pie de las obras en las que participó, principalmente el coro de la Catedral del Toledo donde al mismo tiempo trabajaba Jamete, supuesto autor de toda la escultura monumental de El Salvador (Turcat). En Úbeda se contó también con la participación de Julio de Aquiles en su decoración. Nos interesa destacar cómo estos elementos referenciales se descontextualizan. Varios de ellos se reconocen insertos en figuraciones modificadas. Son usados como soluciones a un problema compositivo por parte de un grupo de artistas que a la hora de materializar el modelo lo cambian. Por nuestra parte, esto último intenta ser un intento por incluir los estudios de la forma, combinados con el correspondiente trabajo documental, como una herramienta válida para entender los gustos de un comitente y su confianza en un grupo de artistas afines y adecuados a cada solución requerida.

El retablo sevillano del siglo XVIII y su difusión local: la presencia de los Navarro en Lebrija **María del Castillo García Romero (Universidad de Cádiz)**

En esta comunicación se exponen una serie de apuntes histórico-artísticos en relación al desarrollo de la tipología retablística durante el Barroco en Lebrija (Sevilla), concretamente sobre la presencia de la familia Navarro, destacados escultores y tallistas. Notables serán sus aportaciones a lo largo de varias décadas, tanto por parte del cabeza de familia, Juan de Santa María Navarro, como de sus hijos, muy especialmente de Matías José, todo ello resultado del trabajo del taller familiar en la ciudad durante la primera mitad del dieciocho. En el mismo, se estima una mayor actividad en la producción de retablos, si bien, también se constata la realización de labores de talla: escultura y otras obras muebles –piezas de carpintería de lo blanco, sagrarios, etc.–. No obstante, su producción artística no se limitará al municipio, llegando a marcar tendencia y estilo en diversas poblaciones de la provincia de Cádiz para las que trabajarán y donde incluso llegará a asentarse una parte de la descendencia familiar.

En este sentido, el foco artístico que se origina en el contexto de Lebrija es múltiple, justificado, por una parte, por las vinculaciones con el centro que supone la propia ciudad de Sevilla, de donde es natural el progenitor, el cual adquiere allí su formación inicial en el conocimiento y la maestría del arte de la talla, y parte de las influencias en sus hijos, muy posiblemente las del aludido Matías José; y por otra, por el influjo que generaran en diversas poblaciones a su alrededor, configurando una serie de redes espaciales en las que distribuir su producción artística y asimismo abrir taller. Es por ello que, como centro autónomo en Lebrija generan otros focos de difusión, que serán, en primer término el Puerto de Santa María y Jerez de la Frontera, con la fundación de taller en ambas poblaciones, si bien sus obras también llegarán a otros puntos de la provincia de Cádiz como Rota o Arcos de la Frontera. Es por ello que el taller de los Navarro se convierte en un núcleo periférico de la capital sevillana, siendo a su vez referente para otros lugares, lo que se traduce en la propagación de su obra, de producción lebrijana, en algunos casos a otras poblaciones, así como en otros las propias creaciones son proyectadas para el espacio religioso de esta ciudad de la Baja Andalucía, de lo cual se presta especial atención en estas líneas.

1. El retablo barroco sevillano. Centros artísticos

La significación del retablo en las artes plásticas, y el cariz y evolución que esta tipología tendrá en el territorio español durante el Barroco, además de estar asociado a la nueva imagen contenida en estas de creaciones, se debe a la cada vez mayor recurrencia de este como método de expresión, punto de apoyo primordial para la difusión del mensaje devocional.

La arquitectura de retablos ya en el siglo XVI será uno de los elementos de la producción artística del entorno de Sevilla que experimente una más rápida y notable evolución, cobrando mayor protagonismo, y forjándose alrededor del mismo un complejo sistema de relaciones entre los profesionales implicados en la empresa, tallistas, ensambladores, escultores, pintores, doradores y estofadores.

El retablo sevillano durante esta época será una de las manifestaciones artísticas de mayor influencia y propagación en el panorama religioso. El centro artístico que supone la ciudad de Sevilla hará emanar de sus talleres concepciones formales y estéticas sobre los bienes muebles allí producidos que inundarán sin duda los entes autónomos de producción que cohabitan a su alrededor.

Aunque Sevilla se establece durante el trascurso Edad Moderna como el referente, en el tránsito del dieciocho se verá fluctuar la preponderancia hacia otros centros, si bien, menores, donde la actividad artística será constante y se intensificará a medida que el siglo avanza.

El modelo retablístico predominante en la capital en los albores del setecientos implica una transición. En el caso que nos ocupa, las influencias primigenias de la familia Navarro serán las de la retablística instituida por Jerónimo Balbás, impulsor de una nueva concepción de retablo en Andalucía Occidental, mediante el empleo del estípite como soporte –con marcado carácter decorativo–, o la renovación de los elementos ornamentales, como en la que fue colosal obra de la capilla sacramental de la Catedral de Sevilla, y otra serie de piezas en las que introduce cuerpos en avance, envolventes, y ornato vegetal caracterizado por el predominio de la hoja de cardo. Ello será la firme impronta de la producción artística del momento pese a posteriores intentos de renovación.

2. Los Navarro, escultores y retablistas

Los centros periféricos receptores de estas influencias se configurarán como tales por la llegada de artistas del ámbito de la capital, que vendrán a establecerse a otros puntos de la geografía andaluza en los que serán los nuevos núcleos productivos. Tal es el caso de Lebrija, donde bajo estas premisas, el taller de los Navarro, en primer lugar encabezado por el padre, el sevillano Juan de Santa María, y posteriormente, al mando del primogénito Matías José en compañía de cuatro de sus hermanos, liderarán la producción artística del lugar, dando buena cuenta de las corrientes que ejercen el influjo en sus obras y manifestando una personalidad inconfundible que imprime carácter a cada una de sus creaciones.

El panorama artístico de Lebrija en estos años, tiene ciertos referentes en la retablística inmediatamente anterior en el tiempo, en lo que destaca la obra ejecutada por Alonso Cano para el Altar Mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva entre 1629 y 1631. Pero será durante este siglo XVIII cuando los templos lebrijanos reunirán una ingente nómina de obras, entre ellas una mayoría de retablos, los cuales se levantan en iglesias previamente edificadas, y buena parte de los mismos son de mano y factura del taller de los Navarro.

Juan de Santa María Navarro (c. 1670- Lebrija, 1750) nace en Sevilla, en la collación del Salvador, donde presumiblemente se relaciona con el mundo artístico, de la talla, estimándose su posible formación probablemente en el cercano taller de Bernardo Simón de Pineda en la década de los ochenta del siglo XVII. Maestro escultor y retablista, se muestra afín a las tendencias sevillanas, llegándosele a vincular con la obra, por ejemplo, del taller de Francisco de Ribas. De su enlace con Mariana del Espíritu Santo García del Barco y Tinoco, en Sanlúcar de Barrameda, nacerán seis hijos, de los cuales cinco heredarán la profesión del padre: Matías José, Diego José, Juan José, José Francisco y Bernardo José.

De ellos, destaca el primogénito Matías José (1691- 1770), de gran destreza tanto en dibujo como en talla –lo cual se aventura que aprendió de manos de su padre–, se apunta a su formación con otros artistas de prestigio como Duque Cornejo o el propio Balbás en la ciudad de Sevilla; dirigirá a partir de cierto momento el taller familiar, y será el encargado de su difusión por distintos focos mediante la fundación de otros talleres. La formación del taller en Lebrija, así como su asentamiento se calculan hacia 1717, fecha de la que data la primera obra de Juan Santa María conocida en la ciudad; se trata del facistol presente en el coro de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva, cuya sillería será también realizada por él junto al carpintero Manuel de León, ya en 1725.

Se conoce la ubicación precisa de la familia a partir de 1727 en la conocida calle Cataño, donde instalarán asimismo su taller. A partir de esa fecha parece ser que Matías José toma el mando del mismo –se sucede la muerte de su madre, y con ello, la cesión de responsabilidades de su padre–, y en el mismo año se materializan las aspiraciones de movilidad del clan con la fundación de un taller en la ciudad del El Puerto de Santa María, y posteriormente en Jerez de la Frontera, manteniendo paralelamente la actividad en el de Lebrija. Desde el mismo se abastece de obras a la propia localidad, además de satisfacer al mismo tiempo la demanda de otros pueblos de la zona.

3. La producción del Taller para Lebrija. Arquitectura en madera, catálogo de obras

La producción del taller de Lebrija inundará el espacio religioso de la propia ciudad, por la ejecución tanto de escultura como de retablos, y otros elementos muebles. En estas obras trabajarán los hermanos, algunos de ellos como oficiales, con Matías José a la cabeza, contando asimismo con la participación del padre y de otros artistas que intervienen, por ejemplo en el proceso de dorado.

En cuanto a la retablística, destacan ciertas obras, de distinto formato, que suponen la conjunción del estilo personal de Matías José con las tendencias sevillanas. La envergadura de algunas de ellas, unida al preciosismo y la inequívoca huella de su taller, conforman una colección de piezas en el contexto de Lebrija en las que es posible identificar distintas sinergias e influencias, suponiendo esto la creación de una entidad artística en el conjunto de la retablística del XVIII en la ciudad.

Algunas de ellas documentadas, y otras atribuidas, se ubican en los distintos templos de la ciudad las siguientes:

- En la Iglesia del Convento de las Concepcionistas se conocen como obras de este taller tanto el Retablo Mayor (1729-1731), como el Retablo de la Virgen de Mayor Dolor –o del Sagrario–, de igual cronología, ubicado en el tercer tramo del lado del Evangelio.
- Para la Iglesia del Convento de Franciscanos Observantes se atribuye la proyección del Retablo Mayor, entre 1730 y 1740.
- Para la Iglesia del entonces Convento de Franciscanos Terceros (hoy Parroquia de Santa María de Jesús), se erige el Retablo Mayor en 1743.
- En la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva, se constatan los retablos tanto de Ánimas (1730), como el Retablo Mayor de la Capilla Sacramental (1758-1760) o sus laterales, de San Miguel y de la Virgen del Carmen (1750-1760).
- Otro retablo que se identifica con la producción del taller será el de la Capilla de Nuestra Señora de la Aurora, del segundo cuarto del dieciocho.

4. La obra de los Navarro. Patrimonio retablístico: pasado, presente y futuro

Desde una perspectiva patrimonial, surge una potencial revisión en la evaluación de estos elementos muebles, tanto en sus aspectos técnicos como representativos.

Pese a la pervivencia de la funcionalidad que ostentaron en el momento de su creación y de la profesión de dicha devoción colectiva que los generó, es posible calibrar la evolución perceptiva de los mismos, en tanto que son obras artísticas y elementos patrimoniales de primer orden.

Estos bienes muebles de indudable interés histórico artístico cobran en esta dimensión como patrimonio una serie de valores que configuran la nueva visión de los mismos. Una visión que pasa por la valoración actual de las piezas como bienes de interés al margen de su simbología religiosa.

Es posible, en base a la distinción con la que cuenta la obra de los Navarro en el contexto de Lebrija, apuntar hacia la reinterpretación del conjunto de su obra mediante nuevas perspectivas de conocimiento social de las mismas, por lo que se plantean una serie de acciones encaminadas a la difusión del retablo mediante el trazado de rutas temáticas como la Lebrija Barroca, o sobre la propia producción artística de la familia en la ciudad, realizando visitas conjuntas a los templos que las albergan, y ofreciendo así diferentes itinerarios culturales para la puesta en valor de este patrimonio religioso.

Calcuta 1922 – Berlín 1923: dos exposiciones como encrucijada para la irrupción de modernidad en India

Sol Izquierdo de la Viña (Freie Universität Berlin / UCM)

Dos exposiciones, que tuvieron lugar en un corto intervalo de tiempo, sirven como punto de partida para examinar la red de intercambios artístico-culturales entre la modernidad india y la vanguardia alemana, articulada durante las tres primeras décadas del siglo XX. En la primera exposición, inaugurada en Calcuta en 1922, se mostraron obras de la escuela de arte Bauhaus; en la segunda celebrada en Berlín en 1923 se presentaron por primera vez acuarelas modernas indias en Alemania. En torno a estas dos exposiciones se generó un debate teórico, que produjo la formulación de la modernidad india y planteó, ya a comienzos de los años veinte, la cuestión sobre la existencia de una modernidad global.

La exposición de la Bauhaus en Calcuta, inaugurada en diciembre de 1922, fue concebida y organizada por la historiadora del arte vienesa Stella Kramrisch, quien había llegado a India gracias a la invitación de Rabindranath Tagore. La muestra tuvo lugar en las *Samavaya Mansions* de la *Indian Society of Oriental Art*; junto a las piezas de los alumnos y profesores de la Bauhaus se expusieron obras de artistas indios contemporáneos de la Escuela de Bengala. De este modo se configuró, por primera vez, un espacio para la comparación entre la vanguardia europea e india, hecho que fue resaltado por Kramrisch en su texto para el catálogo. Kramrisch observó en las nuevas tendencias abstractas un punto de confluencia entre el arte europeo e indio, e hizo un llamamiento al público indio para que discerniese que el arte europeo no era únicamente el impuesto por las academias del régimen colonial, sino que también existían en Europa tendencias que rechazaban el naturalismo académico en pos de la "expresión". Así, el año 1922 simboliza el punto de irrupción de la modernidad en India, tal y como ha sido aclamado por Partha Mitter, pues aunque ésta se venía fraguando desde hacía un tiempo, la exposición de la Bauhaus implicó cambios decisivos para su configuración. Por un lado se rechazó definitivamente el gusto por el naturalismo de herencia colonial, por otro supuso la internacionalización del arte moderno indio, que había sido expuesto al público en el mismo estatus que el arte europeo de vanguardia.

Pocos meses después, en febrero de 1923, se inauguró la exhibición de acuarela moderna india en el *Kronprinzenpalais*, edificio de la *Nationalgalerie* de Berlín que durante la República de Weimar sirvió como *Galerie der Lebenden* [Galería de los vivos] y hospedó las obras maestras de la vanguardia occidental. El sociólogo indio Benoy Kumar Sarkar propuso la realización de la muestra, que fue organizada con ayuda del director de la galería, el célebre historiador del arte Ludwig Justi. Numerosos artistas de la Escuela de Bengala y de Shantiniketan presentaron allí sus obras, entre los que cabe señalar a Gaganendranath, Abanindranath y Rabindranath Tagore, Nandalal Bose y Sunayani Devi. En el catálogo, Sarkar trata de explicar el origen y las características de sus obras al público alemán, y concluye afirmando la certidumbre de "cierta unidad espiritual que conecta de manera orgánica todo el mundo del arte moderno", considerando así la existencia de una modernidad global. Es fundamental tener en cuenta asimismo las reseñas publicadas sobre la exposición en los periódicos alemanes. La difusión y valoración del arte indio moderno en el contexto alemán a partir de la exposición de Berlín, tuvo repercusiones que aún no han sido valoradas.

En paralelo a las dos exposiciones, se desencadenó un diálogo intelectual en torno a la cuestión de la modernidad india que involucró principalmente a los dos comisarios y fue publicado en *RUPAM*, la revista de la *Indian Society of Oriental Art*. Sarkar inició el debate con el artículo "The Aesthetics of a Young India" (1922), en el que criticaba la vuelta a la tradición india, que se había producido como rechazo al naturalismo impuesto por las academias coloniales, mientras que abogaba por un acercamiento a la modernidad occidental. Cuestiones estéticas y políticas se mezclan en su discurso que apela a la noción moderna de "autonomía estética" pero asociada a la demanda independentista de autogobierno en India bajo la premisa "*shilpa* [arte] as a *svaraja* [autogobierno] in itself"; siguiendo la terminología acuñada por el Movimiento de Independencia *Swadeshi*. Por su parte Kramrisch, quien admiraba la vitalidad del arte indio tradicional, contestó reprobando la concepción europeizadora de Sarkar. Para ella, la expresión artística devenía de la unión entre la intuición personal y el contexto histórico del artista, por lo que la vuelta a la tradición debía jugar un papel transcendental en la configuración del arte moderno indio; mientras que el vínculo entre el arte europeo e indio residía en una "afinidad interior". Así, en su

siguiente artículo "Indian art and Europe" (1922) Kramrisch describe la relación recíproca entre la cultura occidental y oriental. A través de estos artículos, cimienta ideológico de las dos exposiciones, se hace patente el interés por la formulación teórica de la modernidad india, en la que estos autores jugaron un rol primordial. La relación con la tradición india por un lado, y con las corrientes europeas contemporáneas por otro, se erigen como controversias cardinales para la configuración la modernidad india.

La presente investigación examina los intercambios artístico-culturales entre India y Alemania a comienzos de los años veinte, tomando como punto de partida las dos exposiciones en Calcuta y Berlín. El significado y repercusión de ambas es interpretado con el fin de tratar diversas cuestiones respecto a la configuración de la modernidad india y su formulación teórica, así como su recepción en el contexto artístico alemán, como parte de una supuesta modernidad global. Se abordan por lo tanto, problemáticas propias de una aproximación postcolonial como la existencia de múltiples centros de vanguardia, que supera la noción centro/periferia heredada de las relaciones de poder propias de la época colonial. Esta hipótesis trata de demostrarse no solo tomando la crítica postcolonial como referencia, sino arguyendo que ya en las teorías expuestas a principios de los años veinte, es patente un interés consciente por borrar las fronteras y encontrar los puntos comunes entre el arte indio y el europeo.

De esta manera, la investigación parte de la historia del arte indio de Partha Mitter, quien trata de eliminar de su narración las relaciones jerárquicas que han envuelto los discursos sobre el arte no occidental. Se evitan asimismo conceptos como el de "influencia estilística" para dar paso a términos propios de la teoría postcolonial como *hybridity* [hibridación] o *créolisation* [criollización] acuñados por Homi K. Bhabha y Édouard Glissant respectivamente; los cuales permiten una valoración estética de las obras nacidas en un contexto transcultural. Entretanto, se tienen en cuenta como pilares para la investigación los diversos actores, instituciones y medios (principalmente revistas y catálogos) que conformaron el entramado que culminó en las dos exposiciones.

Únicamente dos recientes publicaciones tratan el tema investigado aquí, en primer lugar el catálogo de una exposición que documentaba el intercambio que supuso la exposición de la Bauhaus en Calcuta y su repercusión en la escuela, publicado por Bittner y Rhomberg en 2013. En segundo lugar, el estudio sobre el intercambio intelectual entre Alemania e India de Kris K. Manjapra, único autor que se ha ocupado de la exposición de Berlín hasta el momento. No obstante la base fundamental de la investigación está constituida por fuentes primarias, principalmente los artículos publicados en *RUPAM* por Sarkar y Kramrisch, así como los catálogos de ambas exposiciones.

El interés de esta investigación reside en el reto historiográfico que implica el análisis de las relaciones transculturales al final de la época colonial, el cual requiere adoptar una perspectiva que evite las jerarquías de poder pero también la idealización del arte tradicionalmente marginado. El presente estudio constituye el punto de partida para una posterior investigación sobre las relaciones transculturales entre Alemania e India desde principios del siglo XX, que trata de dilucidar las convergencias entre la modernidad india y la alemana.

Sesión IV. Permeabilidad, transferencia e intercambio

Pintar la *Vita Christi* de Isabel de Villena Rubén Gregori Bou (Universitat de València)

En la presente comunicación quisiéramos abordar un tema de especial trascendencia como es la relación entre las fuentes escritas y los objetos artísticos en la Valencia bajomedieval, basándonos en el caso de la *Vita Christi* (1497) de Isabel de Villena (1430-1490), abadesa del Monasterio de la Trinidad. El texto versaría sobre el dialogo existente entre esta obra literaria y el arte producido en la Valencia de finales del XV, centrándonos en el caso concreto del *Traslado de los Redimidos a la Antigua Providencia del Calvario* o *Calvario de la Redención*, sarga atribuida al Maestro de Perea y que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Las imágenes artísticas son intermediarias entre la cultura escrita, erudita y eclesiástica, y la cultura popular y oral. Unidas al texto que representan, la comprensión del mensaje divino aún se hace más accesible, puesto que *pictura* y *scriptura* conforman un todo global y equitativo, y el rechazo de una de estas provoca una alteración del significado, dado que este se difumina y se hace menos evidente. Con esta asociación de texto e imagen, no solo se conseguía un mayor conocimiento de las cuestiones dogmáticas y religiosas, sino que se promovía un tipo de oración particular e individual en el que cada cual veía, asociaba e imaginaba distintamente. El devoto practicaba ejercicios espirituales que necesitaban un alto nivel de visualización personal de los contenidos bíblicos, hagiográficos y especialmente de las vidas de la Virgen y de su Hijo.

Como la capacidad de crear este universo espiritual era distinto según la persona, por la exigencia de conocimientos y de una potente imaginativa, se precisaba de una ayuda externa, la figuración artística. En este proceso, las obras religiosas se encontraban en un primer estado, y su misión era ayudar a la creación de imágenes mentales que permitiesen la superación del mundo de los sentidos para acceder a la visión anicónica de Dios. De este modo, se establecía una analogía entre la visualidad externa del pintor y la interna del fiel, pues uno impregnaba en los lienzos y en la madera su imaginación, y el otro se nutría de estas interpretaciones para alimentar la suya. Mediante un proceso ocular, lo material se convertía en visión, permitiendo así una asimilación intelectual convertida en oración. Las imágenes físicas se veían con los ojos mortales, mientras que las mentales, se visionaban con los del alma. Las sensibles enseñaban la representación casi tangible de la persona, para que así, el creyente la pudiese imaginar con mayor facilidad, y para que cuando este alcanzase la visión mística, encarnase aquello figurado.

Es en este contexto en el que cabe entender la aparición de un tipo de literatura conocida como *Vitae Christi* que propugnan por una enfatización fervorosa a partir de la imitación de la vida del Redentor. Estos arquetipos literarios nacen a partir de la renovada importancia al culto de Cristo derivada de la *devotio moderna*, sobre todo en los entornos franciscanos por su defensa de la meditación intimista centrada en la Pasión. Se conciben como una extensión narrativa de los sucesos no acontecidos en los Evangelios, para que el fiel conozca todos los detalles de la vida del Hijo de Dios. Así, el Salvador se convierte en el elemento central del cristianismo, adquiriendo una importancia fundamental en la mentalidad de los creyentes que empezaron a asociar los hechos cotidianos con la vida de Jesús.

La *Vita Christi* de Isabel de Villena escrita en lengua vulgar, se configura como un relato sobre la vida de Cristo pero con una peculiaridad, pues esta se elabora desde la perspectiva de su madre, la Virgen, y llevando a cabo una particular defensa de la figura de la mujer, en especial con relación a la vida del Salvador. Precisamente por medio de estos rasgos distintivos, hemos encontrado una posible relación entre la obra de la abadesa de la Trinidad y la sarga de temática redencionista. En la pintura se representa el momento en el que los patriarcas veterotestamentarios son rescatados del Limbo y llevados a los pies de la cruz en el monte del Calvario para que veneren la imagen del crucificado, pasaje tratado por la propia abadesa. El mensaje que parece desprenderse, pues, es que la efigie del Salvador se transforma en la redención de los justos que son liberados de su cautiverio. No obstante, la coincidencia más significativa encontrada entre escrito e imagen, es la figura de Eva, pues por su representación, se convierte en nexo de unión entre la *Vita Christi* isabelina y la sarga, tema que esperamos desarrollar en la comunicación.

La valoración de las artes a comienzos del Renacimiento **Clara Martínez Ceniceros (Universidad de Valladolid)**

Pintura, arquitectura y escultura son las tres artes que, establecidas en el sistema vasariano, han sido impuestas secularmente sobre el resto de expresiones artísticas en cuanto a lo que su valoración respecta. Ante esto, es innegable el desarrollo paralelo a esta tríada de un elenco de diversas manifestaciones que no pueden dejar de sorprendernos por lo inadvertidas que parecen haber pasado a muchos investigadores. Sin embargo, para

adentrarnos en el complejo desarrollo de los hechos históricos no queda otro remedio que sumergirnos en esas otras expresiones, marginadas, apartadas, que parecen estar sometidas a un castigo divino, renegadas muchas veces en su auténtica valía. Si bien es cierto que en los últimos años ha habido un cierto interés por parte de algunos investigadores que vienen señalando la importancia de estas manifestaciones, parece que en buena medida el sentir general sigue condenándolas a ese cajón de sastre que se ha dado en llamar “artes decorativas, aplicadas, menores...”.

Frente a esto, este ensayo propone resaltar la importancia de esas otras artes en los inicios del Renacimiento, momento caracterizado por una permeabilidad de concepciones estilísticas que, sin duda, lejos de restarle valor al arte por su falta de pureza en un estilo cerrado, acrecienta todavía más el interés estético en la posibilidad de recrearnos en sus misceláneas formas.

Se trata pues, de hacer una reflexión que nos aproxime al valor que tenían en un determinado momento las diversas artes, tomando como ejemplo más concreto el papel que estas tuvieron en la época de los Reyes Católicos. Para sustentar esta tesis aportamos los datos extraídos fundamentalmente de la Contaduría Mayor de Cuentas conservada en el Archivo General de Simancas. Los pagos realizados discriminan los objetos entre los deseados, en los que se invertían grandes cantidades, y aquellos que aparecen relacionados al final y que apenas alcanzaban unos cientos de maravedís en la tasación. Valga un ejemplo: cuando se procedió a realizar la almoneda de los bienes de Isabel la Católica en 1505, las 47 tablas del *Políptico de Isabel la Católica*, obra de Juan de Flandes y Michel Sittow, se tasaron en 76.500 maravedís, mientras que un solo tapiz, *La Resurrección de Lázaro*, hoy en la Seo de Zaragoza, alcanzó la suma de 150.000 maravedís. Esto ya lo resaltó M.Á. Zalama (“La infructuosa venta en la almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”, en *BSAA-Arte*, LXXIV, 2008, pp. 45-66), quien dirige mi investigación, pero estamos en condiciones de poder abundar en este terreno.

Llegado este punto, podemos hacer una reflexión: si tanto las pinturas como el resto de “artes decorativas” eran ignoradas en su condición de arte, ¿porqué siendo económicamente más valoradas estas segundas no han sido todavía tenidas suficientemente en cuenta? La respuesta resulta sencilla: la reproducción del sistema vasariano ha anulado el interés en todas ellas.

Por otro lado, no es solo el aspecto económico el baremo que hemos utilizado para erigir la relevancia de esas otras manifestaciones a comienzos del Renacimiento. Hay un segundo factor que se ha tenido en cuenta para llevar a cabo esta valoración, y es precisamente el papel que estas artes jugaban en la vida de aquellos personajes y el especial interés que en ellos despertaba la posesión de determinados objetos, un interés que en muchas ocasiones está muy por encima del que podía suscitar la pintura, pues el lujo y la magnificencia eran valores que se tenían muy en cuenta en aquellos momentos.

Debido al extraordinario desarrollo al que todas las expresiones artísticas asisten en estos primeros momentos del Renacimiento, nos hemos visto obligados por extensión a seleccionar una manifestación que por su impulso hemos considerado ineludible, como es el caso de la joyería. Así el caso de una “cruz de oro de la cruzada que tiene el pie hecho a manera de cantería de esmaltes de colores e tiene en medio de la cruz un balax grande tabla redondo perlongado...” que se valoró 795.547,5 maravedís u otra cruz similar cuya tasación superó los 680.000 maravedís.

Mediante el acercamiento a estas manifestaciones artísticas podremos aproximarnos al verdadero valor de las artes de esa época, y demostrar su importancia para romper con esquemas tan rígidos como dañinos, como es ese triple eje pintura-arquitectura-escultura. Y no siendo poco esto, en nuestra ambición nos proponemos llegar también a un conocimiento más profundo de las mentalidades del momento, quebrando mitos como el de la austeridad de vida franciscana del que tanto se ha dicho que gustaba a los Reyes Católicos.

Tal vez podamos afirmar que, tras ese elenco de artes, tras esa fantasía de formas y tras el cariz de sus materiales, se encuentra, más que ese *Otoño de la Edad Media* del que nos habla Huizinga, una “Primavera del Renacimiento” de la que parece que solo conocemos los primeros brotes.

Sobre *performance* y escucha: caos, esquizofrenia, arte sonoro y danza contemporánea Eloy V. Palazón (Universidad Complutense de Madrid)

Comprender los procesos de escucha se hace ahora perentorio en la Historia del Arte desde el momento en el que el sonido fue transformado en una materia prima, en un material más, con el que los artistas generan obras de arte. De igual manera, la danza contemporánea ha tomado gran importancia en el ámbito de la *performance* y en el discurso generado en torno a estas propuestas artísticas. Además, el arte sonoro y la danza están ocupando últimamente un lugar importante dentro de los discursos teóricos sobre el arte contemporáneo. El reciente auge del arte sonoro y la danza ha quedado probado por el elevado número de exposiciones sobre esta temática en los últimos años: Soundings (MoMA, Nueva York), Música y Acción (Centro José Guerrero, Granada), ±1961 (MNCARS, Madrid), La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental (MACBA, Barcelona) o coreógrafos como Xavier Le Roy (Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, y el MoMA PS1, Nueva York), Yvonne Rainer (Getty Research Institute, Londres), Steve Paxton o Trisha Brown (Dia Art Foundation, Nueva York). De ello se ha hecho eco Hilarie Sheetsen su artículo del New York Times del 22 de enero de 2015, "When the Art Isn't on the Walls. Dance Finds a Home in Museums" en el que apuntaba lo difícil que aún resulta realizar obras de danza, de *performance* en general, en las instituciones museísticas.

Mi propuesta de comunicación pretende comprender el papel de la escucha en la nueva relación que se establece entre sonido y danza contemporánea. Desde que ésta última ha sido abordada a partir de los estudios de *performance* (*performance studies*), la relación entre el sonido y la danza ha pasado a ser un tema secundario. Pero, precisamente por el carácter performativo del sonido en el arte sonoro creo que se debe considerar una vez más esta relación y ver de qué manera los discursos que abordaron esa conexión pueden ser reformulados. Además, aún en la ausencia de sonido, la danza establece una relación con el cuerpo y con el entorno que involucra la escucha de una manera completamente novedosa. Ese nuevo carácter del sonido requiere de un innovador acercamiento a este, siempre pasando por el discurso de la escucha. Sin embargo, lo que va a llevar a cabo este nuevo tratamiento del material sonoro es una crítica a las formas de audición establecidas anteriormente y que tienen en la música clásica su discurso normativo.

En una primera parte se hará una introducción al concepto de escucha estructural que desarrolla el filósofo Th. W. Adorno, viendo de qué manera se puede aplicar este discurso teórico a obras del coreógrafo ruso, afincado en Estados Unidos, George Balanchine a partir de música del compositor Igor Stravinsky. En este caso, veremos cómo el sonido está supeditado al texto, la partitura, y cuál es la sumisión de la escucha a lo escrito. A partir de los años 50, cuando John Cage emancipó (desterritorializó, dicho en términos deleuzianos) el sonido de la música e introdujo el silencio y el ruido, algo que ya había hecho Varèse, para desantropologizar la música, la relación entre ésta y la danza se tornó esquiza. Utilizaré este concepto en el sentido en el que lo hace Frederic Jameson en su célebre artículo, después publicado en libro, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, donde, tomando el concepto de Lacan, vincula la esquizofrenia a una ruptura en la cadena de significantes. Observando cómo se quiebra la lógica del discurso musical, haciendo que los sonidos singularicen su identidad y permitan su uso como materiales flexibles, se podrá ver la forma en la que el discurso de la escucha estructural propuesto por Adorno se ve cuestionado.

Para ilustrar esto último se aludirá brevemente a dos coreógrafos. La primera de ellas es Anne Teresa de Kaersmeecker, que con sus coreografías sobre obras sonoras de Steve Reich, donde ya se ve una nueva relación, no mimética, entre movimiento y sonido, va a abrir una nueva perspectiva sobre la danza como escucha.

El segundo de ellos es Merce Cunningham, que con John Cage, creó numerosas obras que sirven como ejemplos para profundizar en esta esquizofrenia. En primer lugar, por la forma en la que se relaciona, si es que se puede aplicar esta palabra en este caso, el sonido con el movimiento de las coreografías, segundo, por la utilización del espacio y, tercero, por la comprensión que Cunningham tiene del cuerpo del bailarín. Avanzando alguna cuestión del último aspecto, seguiré la idea de Roger Copeland de entender el cuerpo como un

sistema caótico, en el sentido matemático, que yo combinaré con la idea que tiene Deleuze de caos y su relación con las dinámicas de territorialización/desterritorialización que el filósofo vincula a la cuestión artística.

Volviendo a considerar esta relación, lo que se va a hacer es poner de relieve el estatuto ideológico que ha tenido la comprensión del cuerpo en relación con la escucha y con la percepción auditiva y sonora del espacio.