



ars

M A G A Z I N E

REVISTA DE ARTE Y COLECCIONISMO

TRÍPTICOS FLAMENCOS EN CANARIAS | SOTO EN EL GUGGENHEIM
EL RETRATO DE JACOPO DA TREZZO | EN EL ESTUDIO DE RAFAEL MONEO

AÑO 13 | NÚMERO 45 | ENERO-MARZO 2020

MUSEO
DEL
PRADO
200
AÑOS

GOYADIBUJOS

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

20
NOVIEMBRE
2019

16
FEBRERO
2020

Venta de entradas e información:
902 107 077 / www.museodelprado.es



MUSEO NACIONAL
DEL PRADO



*Solo la voluntad
me sobra*



Así suelen acabar los hombres útiles

Francisco de Goya. Así suelen acabar los hombres útiles (detalle) 1808-14. Cuaderno C, hoja 17. Madrid, Museo Nacional del Prado

BUSCAMOS
VIAJEROS
QUE QUIERAN
DESCONECTAR
DE LO QUE DICTAN
LAS TENDENCIAS,
PARA RECONECTAR
CON LO QUE DICTA
SU CORAZÓN

Llámanos al
91 830 95 95
www.utopica.travel

utópica.

VIAJES *El Corte Inglés*

SUMARIO

10 PATRIMONIO RECUPERADO | POR FERNANDO RAYÓN

13 MERCADO | MAESTROS ANTIGUOS POR HÉCTOR SAN JOSÉ

23 MERCADO | CONTEMPORÁNEO POR GREGORIO CÁMARA

32 LA EXPOSICIÓN CLÁSICA | **UNA NUEVA MIRADA A LOS DIBUJOS DE GOYA** POR GLORIA SOLACHE VILELA

44 LA ENTREVISTA | **CHRIS STOLWIJK**: «No estamos aquí para tasar ni poner precio a una obra» POR DIEGO DE LA SERNA

52 LA EXPOSICIÓN CONTEMPORÁNEA | **SOTO. DEL PLANO AL ESPACIO** POR FRANCISCO CARPIO

64 LA OBRA | **UN RETRATO DA JACOPO TREZZO, ESCULTOR DE FELIPE II** POR ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA

74 ESPACIOS | **PALACIO GAVIRIA. UNA OPORTUNIDAD SINGULAR** POR JOSÉ ÁNGEL MEDINA MURUA

83 PORTFOLIO | **NORMAN PARKINSON** POR JULIÁN H. MIRANDA

94 EN EL ESTUDIO DE | **RAFAEL MONEO** POR SOL G. MORENO

106 INVESTIGACIÓN | **FLAMENCOS EN CANARIAS** POR MARTA PÉREZ DE GUZMÁN

118 LA COLECCIÓN | **GUILLERMO MARTÍNEZ CASAÑ** POR FERNANDO RAYÓN

130 ACTUALIDAD Y LIBROS

147 ARTÍCULOS EN INGLÉS

PRECIO DE LA REVISTA

35 euros/número.

Suscripción (gastos de envío incluidos). Por un año (cuatro números): 144 euros (España), 166 euros (Europa) y 182 euros (resto del mundo).



52



74

83



118



La subasta de arte online líder en España

Setdart
.com

Madrid C/ Conde de Aranda, 22 - 917.647.326 - madrid@setdart.com

Barcelona C/ Aragó, 346 - 932.463.241 - admin@setdart.com

Valencia C/ Cirilo Amorós, 55 - 960044185 - setdartvalencia@setdart.com



Portada Maestro de San Pablo y Barnabás. *Presentación del Niño en el templo* (detalle). 1546. Ó/t. Museo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.

EDITA

Ars Revista de Arte y Coleccionismo S. L.

DIRECTOR

Fernando Rayón Valpuesta

REDACTORA JEFE

Sol García Moreno

REDACCIÓN

Ana Robledano Soldevilla y Ángel Rodríguez Rebollo

CORRESPONSALES

Gregorio Cámara (Mercado contemporáneo) y Héctor San José (Mercado maestros antiguos)

PROYECTO GRÁFICO ORIGINAL

Estudio Arcadia

DIRECCIÓN DE ARTE

Elena Sanz Elizalde

REDACCIÓN, PUBLICIDAD

Y SUSCRIPCIONES

Conde de Xiquena 4, 1ª dcha, Madrid.
Tel: 915223036 • Fax: 915219471
E-mail: ars@arsmagazine.com
Web: arsmagazine.com

DEPARTAMENTO COMERCIAL

ars@arsmagazine.com

PREIMPRESIÓN

La Troupe

IMPRESIÓN

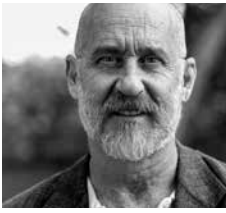
Brizzolis, arte en gráficas

Depósito Legal: M-53795-2008
ISSN: 1889146-2

Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte



| COLABORAN EN ESTE NÚMERO |



FRANCISCO CARPIO

Crítico de arte, gestor cultural y profesor de universidad. Ha sido director del Centro Atlántico de Arte Moderno de las Palmas, además de responsable del departamento de exposiciones en el Estaban Vicente de Segovia. Repasa la trayectoria de Soto, expuesto en el Guggenheim Bilbao.



JOSÉ GÓMEZ FRECHINA

Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Valencia, ha sido conservador de pintura en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Investigador y comisario de exposiciones, en esta ocasión da a conocer una nueva pintura de Juan de Juanes sobre el *Milagro de la resurrección de San Francisco de Paula*.



JOSÉ ÁNGEL MEDINA MURUA

Doctor por la Universidad de Navarra y Director del Máster Universitario en Arquitectura de dicha institución en el campus de Madrid. En su artículo escribe sobre la recuperación del Palacio de Gaviria de Aníbal Álvarez Bouquel y su actual rehabilitación para proyectos culturales.



MARTA PÉREZ DE GUZMÁN

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Desde 2018 dirige el inventario de arte flamenco de los siglos XVI y XVII en Canarias. En su texto, reflexiona sobre el influjo de Flandes en el gusto artístico canario y desvela las tablas flamencas que allí se conservan.



ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA

Conservadora del Real Monasterio de El Escorial, ha centrado sus investigaciones en el coleccionismo de Felipe II, especialmente en los retratistas de su corte. Aquí presenta un retrato inédito del lapidario, orfebre y medallista Jacopo Nicola da Trezzo, que además atribuye al pintor regio Alonso Sánchez Coello.



JOSÉ LUIS SANCHO GASPAR

Historiador del arte, trabaja desde 1987 como investigador en Patrimonio Nacional, adscrito a la Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmueble de los Reales Sitios. En su texto estudia la cómoda Gasparini, comprada recientemente por el Estado en Christie's Nueva York.



GLORIA SOLACHE VILELA

Técnico de Museos desde 2008 en el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo Nacional del Prado. En la actualidad trabaja en el estudio de los papeles empleados por Goya en sus dibujos. En estas páginas, explica los aspectos más interesantes de la gran exposición de dibujos que dedica el Prado al aragonés.

EULEN art

CATALOGACIÓN E INVENTARIO • VALORACIÓN Y TASACIÓN • RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

MUSEOGRAFÍA Y MUSEOLOGÍA • PROYECCIÓN PÚBLICA Y DIFUSIÓN • SERVICIOS DE GESTIÓN

ASESORAMIENTO LEGAL Y FISCAL

Patrimonio recuperado

ACABARON LAS CELEBRACIONES DEL BICENTENARIO del Prado con la donación, por parte de Pilar Conde, del *gouache Cristo Resucitado*, una pequeña joya pintada por Giulio Clovio (1498-1578); un artista del Renacimiento italiano especializado en iluminaciones para libros. Amigo de El Greco, a quien ayudó en sus años juveniles en Italia, sus miniaturas fueron coleccionadas por Felipe II pero casi todas salieron de España durante la invasión napoleónica. Su única obra conservada hasta ahora en España era una *Sagrada Familia con santa Isabel y san Juanito* pintada con temple y oro sobre pergamino en el Museo Lázaro Galdiano. El *Cristo recucitado*, inspirado en una escultura de Miguel Ángel, ha sido regalado por mediación de los American Friends of the Prado Museum. Esta donación al Prado se une a la que hizo en verano el empresario Rodolfo Gerstenmaier y que incluía 11 obras de Agustín Riancho, Beruete, Regoyos, Sorolla, Zuloaga, Anglada-Camarasa, Mir, Chicharro, y Juan de Echevarría.



La coleccionista Pilar Conde junto a *Cristo resucitado* de Guilio Clovio. Gouache, acuarela y oro sobre vitela. 21 x 15 cm. Donado al Museo del Prado a través de American Friends of the Prado Museum.

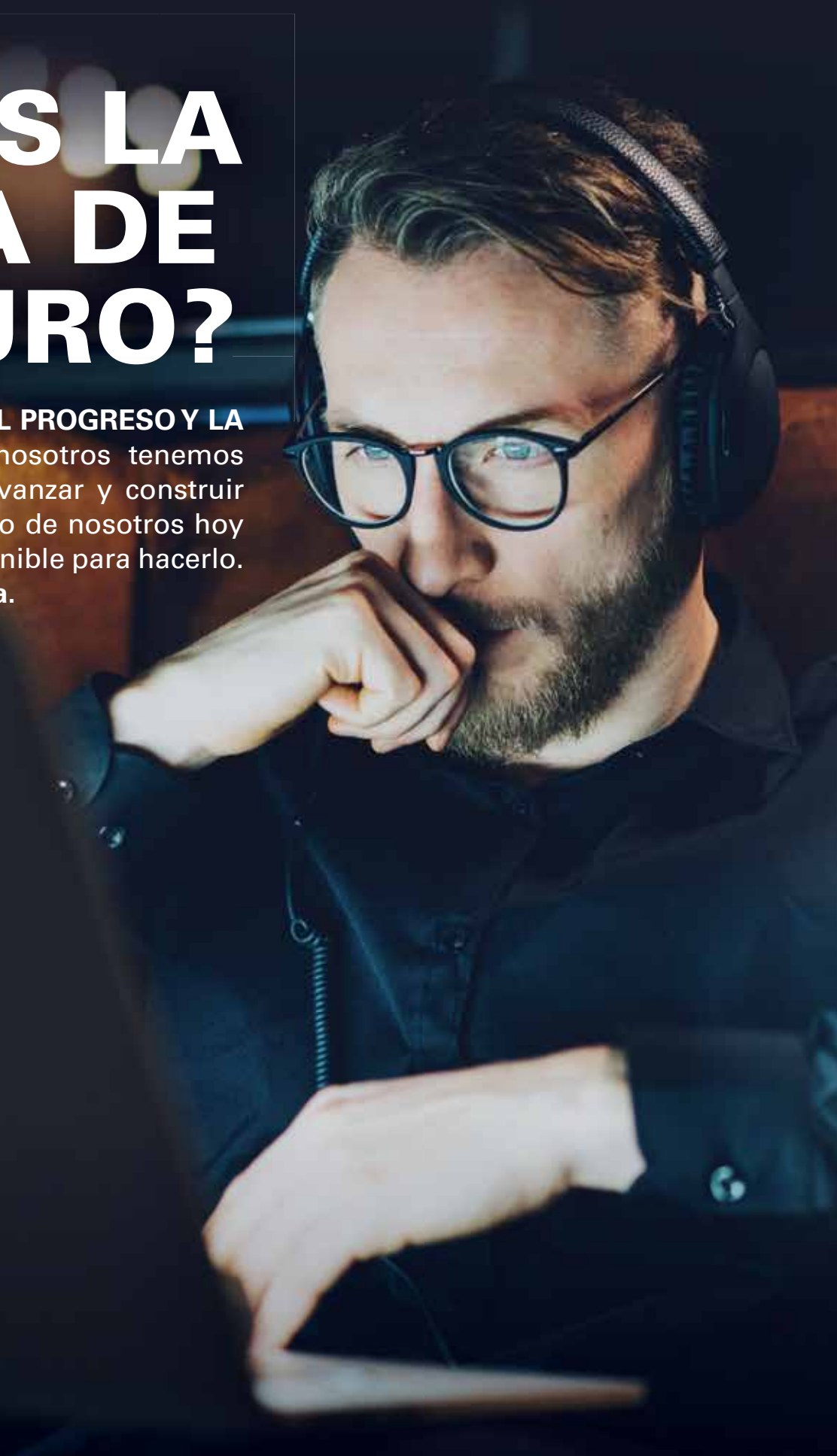
Y siguiendo con los artistas que trabajaron en y para El Escorial, Almudena Pérez de Tudela publica en este nuevo número de ARS un retrato, hasta hora desconocido, del escultor, medallista, y orfebre italiano Jacopo da Trezzo (1515-1589), atribuido a Alonso Sánchez Coello. Perdido durante siglos, esta singular y documentada obra es el último retrato de un genio que trabajó al servicio de Felipe II en el Real Monasterio, tras haber servido también al emperador Carlos V y la reina María I de Inglaterra.

Y continuando con las recuperaciones para nuestro patrimonio, han sorprendido las dos adquisiciones que ha hecho el Estado. De la cómoda Gasparini publica un breve pero jugoso artículo José Luis Sancho, conservador de Patrimonio Nacional. Y del *Códice de la Orden del Toisón de Oro*, también da referencia Héctor San José en las páginas de Mercado de Arte Antiguo. Ambas obras pasarán a exhibirse en el Palacio Real. Buenas noticias ahora que vuelve a hablarse de crisis.

¿CUÁL ES LA ENERGÍA DE TU FUTURO?

ENDESA, COMPROMETIDA CON EL PROGRESO Y LA SOSTENIBILIDAD. Cada uno de nosotros tenemos una energía que nos impulsa a avanzar y construir el futuro que queremos. Y cada uno de nosotros hoy puede contar con esa energía sostenible para hacerlo. **Sea cual sea tu energía, cree en ella.**

What's your power?



Si creías haberlo visto todo...



Iglesia de Santa María Magdalena, Torrelaguna.

COMUNIDAD DE MADRID.

VUELVE A CONOCERME.

I MERCADO I MAESTROS ANTIGUOS POR HÉCTOR SAN JOSÉ



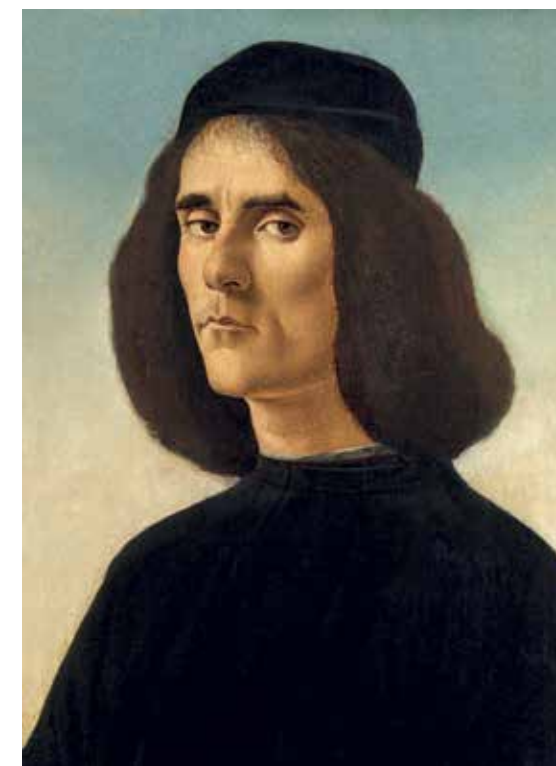
Más medios y más muros

EL PASADO 11 DE OCTUBRE la casa de subastas **SOOTHEBY'S** realizó un experimento. Una prueba en la que se jugaba un resultado de entre tres y cinco millones de dólares. Se propuso la venta *online* de una importante pieza mexicana del siglo XVII: el **BIOMBO DE LA CONQUISTA DE MÉXICO Y VISTA DE LA CIUDAD DE MÉXICO**. Si su plan hubiese llegado a buen puerto, habría significado la victoria indiscutible por parte de las licitaciones no presenciales, donde un coleccionista en cualquier parte del mundo estaría dispuesto a gastar una cifra millonaria sin haber visto –teóricamente– la pieza en persona. Y sin la necesidad de la pompa que supone la adquisición pública de una pieza de estas características.

Lamentablemente para Sotheby's, las pujas quedaron desiertas, sin que un solo interesado diese un contundente paso al frente dispuesto a encabezar una nueva era dentro del mercado del arte, donde sería posible una reducción de gastos para las casas de subastas, con menos personal y sin la necesidad de sedes en localizaciones privilegiadas de las principales ciudades del mundo. Claro que había otros factores para tener en cuenta. Definitivamente, no ayudó el hecho de que el biombo

fuese considerado por el estado mexicano una pieza fundamental de su pasado histórico y que hubiese revocado su exportación. El dueño, por tanto, se vería forzado a mantener la pieza dentro del país.

Una situación muy similar ha sido la que ha protagonizado el largamente anunciado «último **BOTTICELLI** en manos privadas» (al menos



Escuela anónima mexicana.
Biombo de la conquista de México y vista de la ciudad de México. Siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 10 paneles. 201 x 560 cm.
Image cortesía de Sotheby's.

Sandro Botticelli. Retrato de Michele Marullo Tarni. 1491. Técnica mixta sobre tabla. Imagen cortesía de Trinity Fine Art.

Cenni di Pepo, Cimabue.

Prendimiento de Cristo. Temple sobre tabla. 25,8 x 20,3 cm.

Fotografía: Acteón.

documentado). La galería Trinity Fine Art desplegó una campaña publicitaria muy ambiciosa para el *Retrato de Michele Marullo Tarcaniota*, e hizo público un precio de 30 millones de euros de la obra, que llevó a **FRIEZE MASTERS**, aunque solo con un permiso de exportación temporal. Si la pieza llega a cambiar de manos —ahora es propiedad de la familia Cambó—, deberá permanecer en suelo español, ya que en 1988 fue declarada BIC (Bien de Interés Cultural). Parece complejo que esta maniobra ayude a su venta, cuando el comprador más probable de la misma, el Estado, ha negado haber mantenido ninguna comunicación con los propietarios en los últimos meses.

La que se ha coronado como obra más cara dentro de la pintura tardo-gótica o prerrenacentista aún tiene un camino lleno de incógnitas. El *Prendimiento de Cristo* **ATRIBUIDO A CIMABUE** ha sido adjudicado por 24 millones de euros en la casa de subastas francesa **ACTEÓN**. Los compradores han sido la pareja formada por Álvaro Saieh y Ana Guzmán (cuya colección, Alana, es nombrada por la combinación de sus nombres). La salida de la pieza con destino a Chile se podría ver dificultada por la ausencia del beneplácito del gobierno galo, que aún tiene tres meses para decidirse. En el caso del biombo, su inexportabilidad condicionó el experimento de Sotheby's, si bien es difícil saber en qué medida. Durante los últimos años muchos hemos hecho cábalas —incluido yo mismo— acerca del futuro de las legislaciones de exportación de arte más restrictivas, deduciendo que, probablemente, se irían relajando hasta llegar a un estado más cercano a las existentes en países como el Reino Unido. Si bien esto aún es posible, con el clima de resurgimiento nacionalista a nivel global —con



Estados Unidos encabezando un proteccionismo radical y Reino Unido siguiéndole de cerca con su problemático BREXIT— es cada vez más probable que los estados se apoyen más agresivamente en su patrimonio material para reafirmar su posición y discurso chovinista.

A esto se suma el debate necesario de la reconciliación de las potencias occidentales con su pasado colonialista. La división de opiniones acerca de si museos como el Louvre, el British o el MET deberían retornar las mejores piezas de sus colecciones, que en última instancia constituyen el relato identitario de sus antiguas colonias, está lejos de ser resuelta. El pasado 21 de octubre se podía leer en varios medios generalistas la noticia de que dos réplicas de **LAMASSU ASIRIAS**, realizadas por **FACTUM ART** a raíz de las dos piezas originales custodiadas por el British Museum habían sido entregadas a la ciudad iraquí de Mosul. Las piezas tendrán como destino el proyecto de la Biblioteca de Asurbanipal, cuyo objetivo es revivir la gloria de la mayor biblioteca de tablillas cuneiformes —hasta 30.000 de ellas— encontradas por las excavaciones inglesas. Es irónico que un proyecto que pretende poner de relieve el pasado cultural y material de una nación no cuente con piezas originales (cabe recordar también que el museo que más tablillas cuneiformes reúne a nivel mundial es precisamente

LUCA GIORDANO

(Nápoles, 1634-1705)

La idolatría de Salomón

(detalle)

162 x 207 cm

Óleo sobre lienzo

Firmado: «Jordanus f.»



Caylus

Conde de Aranda 24

+ 34 91 578 30 98

info@galeriacaylus.com

www.galeriacaylus.com

Adam Lowe, director de Factum

Art, junto a una de las réplicas

de Lamassu Asirias entregadas

a Mosul.





Giulio Clovio. Cristo resucitado. 1550. *Gouache*, acuarela y oro sobre vitela. 21 x 15cm. American Friends of the Prado Museum, donado por Pilar Conde.

el British). Quizá el proyecto de Asurbanipal debería trasladarse de Mosul a Londres.

Las razones esgrimidas para negar la devolución de las piezas tienen que ver con la estabilidad de las zonas que las reclaman. Y es cierto que el Daesh destruyó gran parte del pasado material de Oriente Medio –el que no pudo vender clandestinamente– durante sus años de actividad. Este es un argumento de peso y un paternalismo de manual, que solo pueden desembocar en un mayor recelo por parte de las naciones históricamente saqueadas, y que llevará a la aprobación de legislaciones más severas para impedir que lo poco que les queda corra la misma suerte. En esa situación se encuentra México, por tanto no es de extrañar la decisión de inexportabilidad del biombo al que nos referíamos al principio. Sotheby's ha quemado el cartucho de la subasta pública con este lote y ha declarado que continuará gestionando su venta a través de la vía privada. Es una curiosa estrategia que, sin embargo, sigue la línea que tanto ellos como Christie's están desarrollando en los últimos tiempos. Esta se resume en mayores ventas *online* combinadas con las privadas.

Pieter Verelst. Retrato de hombre joven con gorro con pluma y cadena de oro. 1633. Óleo sobre tabla. 64,1 x 48,9 cm. Imagen cortesía de Sotheby's.



Y es que, si echamos un vistazo al calendario de subastas de las dos casas rivales, encontramos cerca de una decena de licitaciones por internet cada 30 días, lo que en meses como septiembre puede suponer la mayoría de las citas. El conjunto de piezas presentadas en este formato se ha compuesto hasta ahora –con el biombo como excepción y punta de lanza de un cambio de tendencia– por lotes de una calidad limitada. Aún así, han demostrado ser una fuente de ingresos estable, sobre todo en meses en los que la actividad decae (especialmente en verano).

Por los meses veraniegos debió de gestarse precisamente la donación de Pilar Conde, coleccionista española afincada en Estados Unidos. En octubre se hizo público su regalo al **PRADO**, a través de American Friends of the Prado Museum: un fantástico *Cristo Resucitado* con el que **GIULIO CLOVIO** se estrena en las colecciones madrileñas.

Pero volvamos a las subastas online, porque merece la pena destacar las dos sesiones de *Old Masters Online* cerradas el pasado 19 de septiembre por Sotheby's con un resultado de 1.335.750 libras. En total se presentaron 212 piezas con unas estimaciones que rondaban desde las 400 hasta las 15.000 libras. De manera natural, y en casi cualquier otra casa de subastas, los resultados habrían sido poco menos que lamentables (en el anterior número hablábamos de la dificultad a la hora de vender piezas de esta calidad). Pero en esta ocasión ha habido suerte, e incluso incrementos considerables en los remates, como en el lote 33, un retrato de **PIETER VERELST** que con estimaciones de entre seis y ocho mil libras, se adjudicó por 37.500 libras.



ANTONIO MORO
(Utrecht, ca. 1519 - Amberes ca. 1577)
Paneles laterales de un altar: donante con San Jerónimo (detalle) y donante con Santa Clara.
Exterior: Escena vanitas.
Óleo sobre tabla. 208,6 x 77,5 cm (cada panel)

TEFAF MAASTRICHT 2020 • 7-15 DE MARZO • STAND 369



Taller flamenco. La Dama y el Unicornio. 142 x 248 cm. Tapiz. Christie's Images Limited 2019.

El anterior ejemplo es relevante especialmente porque, aunque el número de subastas *online* no ha hecho más que aumentar, es poco habitual ver que las piezas ofrecidas se corresponden con *Old Masters*. Menos aún si no forman parte de una colección o conjunto que les de forma. Este último detalle es importante si observamos las citas de **CHRISTIE'S** en las que hay arte antiguo de por medio: The Oliver Hoare Collection, The Collector: Property from Four American Collections, The Collector: English & European 18th & 19th Century Furniture, Ceramics, Silver & Works of Art, Collection Alfred Cortot, y Visions of Collecting: Royal and Aristocratic, An Important Private Collection.

El rodear estas piezas de un halo de historia y valor hereditario funciona para ocultar en muchas ocasiones sus carencias. Si a esto sumamos la presencia en el conjunto de un par de obras de verdadero valor, este puede contagiarse al resto. Ese ha sido el caso en una de las ventas antes mencionada: la **COLECCIÓN DE OLIVER HOARE**. En ella se ofrecían dos piezas de principal importancia. Por un lado, el lote 80, un **EJEMPLO DE LA LITERATURA PERSA** del siglo XV, que no consiguió comprador con estimaciones de entre

millón y millón y medio de libras. Y, por el otro, el lote 92, un **TAPIZ DE FLANDES** de principios del siglo XVI que representa tres figuras –una de ellas con un unicornio en su regazo– sobre un fondo vegetal; remontó sus estimaciones –120.000/180.000 libras– y se adjudicó en 539.250 libras. Dicha venta supuso más de un 30% de los beneficios de la jornada, que se situaron en 1,5 millones de libras.

Otro atractivo que aportan las subastas que orbitan alrededor de un coleccionista es su potencial para la decoración. Lo más común es que los muebles y pequeñas piezas decorativas superen en número a las obras de arte, por lo que diversifican también el público que está pendiente de ellas. El arte antiguo, sobre todo en lo que se refiere a artes decorativas y mobiliario, se ha convertido en un recurso habitual para un respetable número de decoradores de alto *standing*. El reto radica en hacer llegar esas tendencias a un público general obnubilado por el minimalismo y la abstracción.

En su propia categoría, aisladas, se encuentran las sublimes obras maestras (o las que acordamos denominar como tales). Lo cierto es que son tan escasas, que las subastas monográficas que se les



Fernando Llanos (activo en primer cuarto del siglo XVI), *Virgen de la Lelche*, óleo sobre tabla, 52 x 38 cm.

TEFAF
Works of Art
5 - 15 marzo 2020

ARTUR RAMON ART

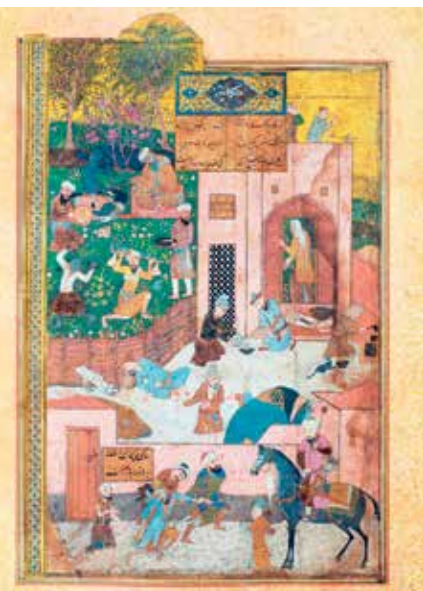
BARCELONA 1911

EXHIBITOR AT

TEFAF
MAASTRICHT

Bailèn, 19 08010 Barcelona | +34 93 302 59 70 | art@arturamon.com | www.arturamon.com

Bridgeman



The Cup of Jamshid. Miniatura persa. 19,3x10,2 cm. Christie's Images Limited 2019.

Artemisia Gentileschi.
Lucrecia. Óleo sobre lienzo.
97 x 75 cm. Imagen cortesía
de Artcurial.

dedican son cada vez menos. Al margen de las *Day Sales* e *Evening Sales*, tenemos auténticos vacíos en el calendario donde los meses pasan sin un movimiento interesante. Sin embargo, la actividad es improbable que se detenga tras las puertas de Sotheby's y Christie's, únicamente ha pasado a un plano más privado.

El rol de estos mastodontes como mediadores en venta privada es cada vez más importante para su cuenta de resultados. Las exposiciones itinerantes que recalán tradicionalmente en Nueva York, Londres y Hong Kong son los únicos trazos que quedan de estas transacciones. La más reciente, ha sido *A Selection from Old Masters / A Brush with Italy Selling Exhibition*, donde se han reunido obras de Canaletto, José de Ribera, Corrado Giaquinto y Gaspar van Wittel, entre otros. Esta muestra estuvo abierta al público en la sede de Sotheby's en Hong Kong del 3 al 7 de octubre.

Círculo de Rafael. Virgen con
el Niño. Hacia 1500. Óleo sobre
tabla. 56,5 x 41,5 cm. Imagen
cortesía de Dorotheum.

En un plano inferior, DOROTHEUM es un tema de discusión habitual en esta sección desde hace tiempo, con su política de obras con estimaciones



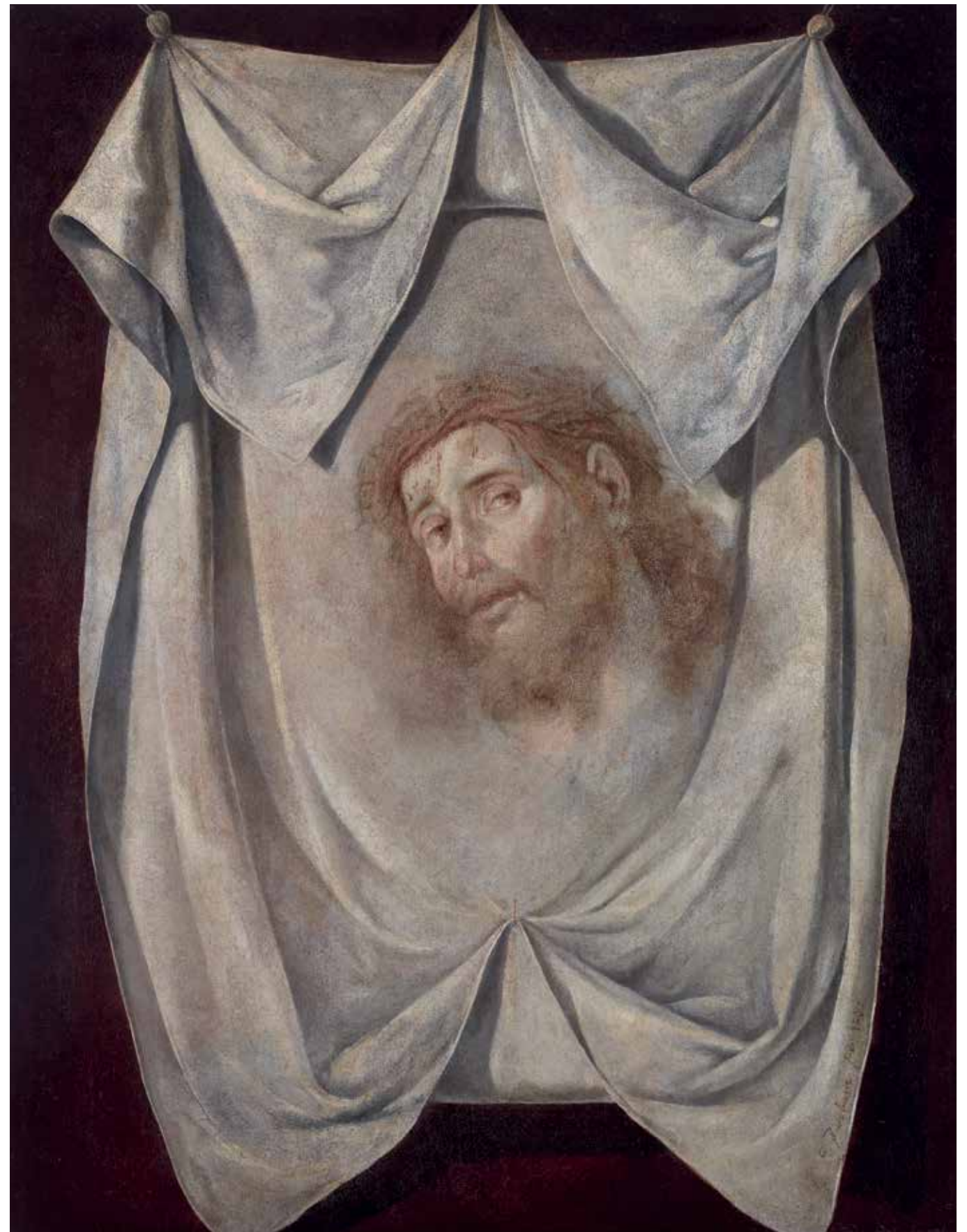
por encima de 100.000 euros, pero por debajo del millón. Su subasta del pasado 12 de octubre encontró comprador para la *Virgen con el Niño* atribuida al **CÍRCULO DE RAFAEL** y unos precios de entre 300.000 y 400.000 euros. La pintura se adjudicó en casi 1,7 millones de euros, y consiguió poner a la casa de subastas centroeuropea, de nuevo, en boca de muchos. La mesura en esta atribución continúa una tendencia que desea poner la miel en los labios al comprador. Dorotheum se ahorra el tener que sustentar una atribución compleja, deja de un lado polémicas y, en ocasiones, el público cree leer entre líneas.

En esa misma línea se trata de mover también la casa de subastas francesa **ARTCURIAL**, que el día 17 de noviembre subastará un lienzo de una de las artistas de moda: **ARTEMISIA GENTILESCHI**. Quiere imitar el resultado que obtuvo otro cuadro con el mismo tema —*Lucrecia*— de la misma pintora en Dorotheum el año pasado, con sus 1,9 millones de euros. En esta ocasión las estimaciones van de 600.000 a 800.000 euros. Una apuesta arriesgada.

En nuestro país, merece la pena mencionar dos compras hechas en las últimas semanas. **PATRIMONIO NACIONAL** parece haber roto la hucha; además de haber recuperado la cómoda Gasparini para las colecciones reales —comprada en Christie's por 450.000 euros—, ha adquirido también el **CÓDICE DE LA ORDEN DEL TOISÓN DE ORO**, conservado hasta ahora en el Instituto de Valencia de don Juan, en Madrid. Por la preciada pieza, Patrimonio ha pagado 500.000 euros.

ANA CHICLANA

PINTURA ANTIGUA SIGLOS XVI-XVII-XVIII



FRANCISCO DE ZURBARÁN (1598 Fuente de Cantos - 1664 Madrid)
Santa Faz. 1631. Óleo sobre lienzo. 100 x 77,5 cm. Primera versión conocida de este tema.
Firmado en el lateral derecho: *F[ran]co Zurbará[n] fct 1631*.

Retrospectiva
1980-2020

PEDRO FUENTES

CRUZ BAJO GALERÍA

Don Ramón de la Cruz, 15. 28001. Madrid
Tel. 914 358 823

www.pedrofuentes.es

La Laguna Estigia (detalle). Óleo sobre lienzo. 190 x 130 cm. 2019

I MERCADO I CONTEMPORÁNEO POR GREGORIO CÁMARA



Fronteras para debilitarnos

EN 1776, ADAM SMITH publicó el libro titulado *La Riqueza de las Naciones*. Con esta obra el filósofo y economista escocés sentaba las bases del pensamiento económico liberal. Frente a la tradición mercantilista que consideraba que el comercio entre países es un juego de suma cero, Smith demostró que las restricciones al comercio internacional mediante aranceles suponen costes relevantes al país que las establece y frenan su crecimiento económico. El impacto de la limitación de la competencia deriva en una industria local monopolista que, pese a crecer en volumen al canibalizar la cuota de mercado antes ocupada por extranjeros, no logra aumentar el nivel de actividad de la sociedad ni orientarse en la dirección más conveniente.

Pese al escepticismo que la realidad británica despertaba en el economista escocés –que consideraba a su sociedad incapaz de entender las virtudes del libre comercio–, durante la segunda mitad del siglo XIX se establece el librecambio, y con él uno de los cimientos de su prosperidad. En 1840 el 60% de las importaciones eran materias primas, mientras que el 85% de las exportaciones eran productos manufacturados, indicadores de una economía saludable. El trueque comercial puede igualmente traer consigo intercambio cultural. Aunque no sucede de forma espontánea, es un hecho que los nacionalismos, las guerras y los autoritarismos erradican cualquier posibilidad de raíz. Todo el mundo se empobrece, externa e interiormente. No podemos olvidar que han sido las políticas progresistas de comercio e inmigración las que han contribuido a ilustrar el mundo desde hace siglos.

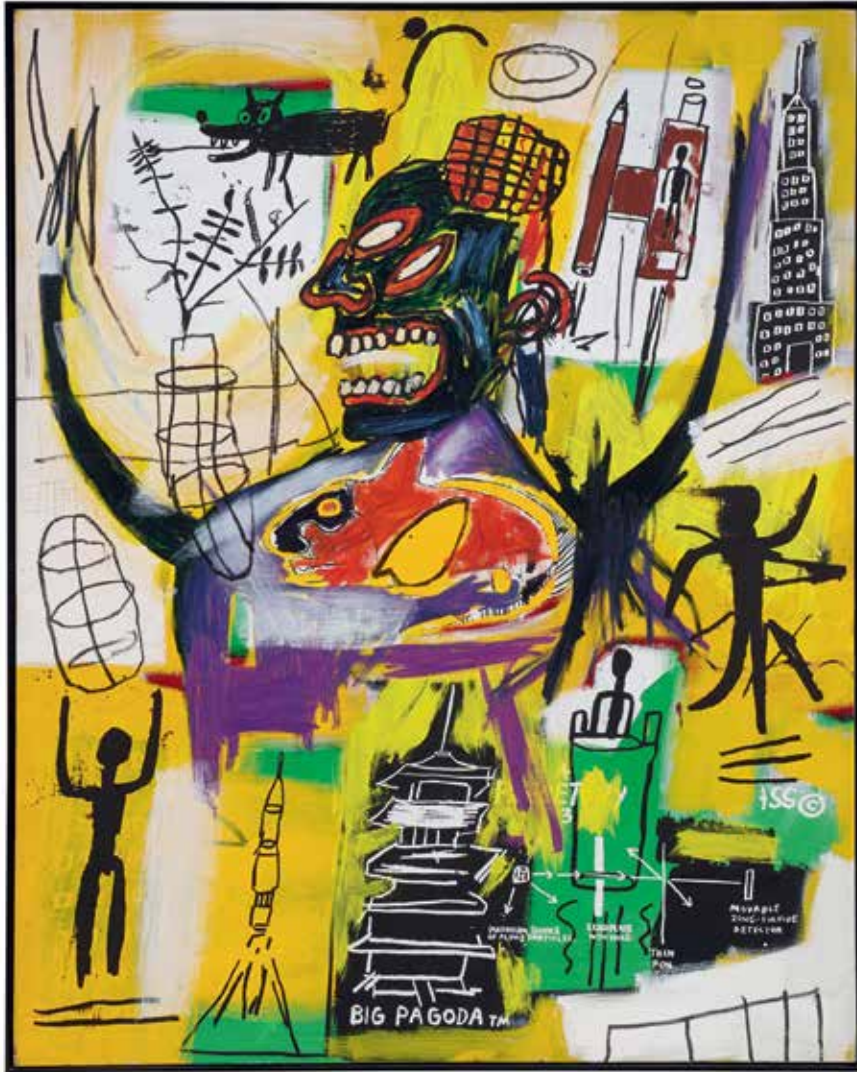
Inmersos en una coyuntura política internacional con múltiples focos de conflicto, la naturaleza global del mercado del arte contemporáneo está bajo amenaza. Las subastas y las ferias –los dos escenarios donde se articula este mercado–, afrontan el desafío de adaptarse para sortear los



obstáculos que están por venir. Precisamente la primera gran cita del año donde coinciden ambos es la semana del arte contemporáneo en Londres, donde los protagonistas son Sotheby's, Christie's y Frieze.

La sombra de una contracción del mercado británico como consecuencia del Brexit ya planeaba sobre la capital el año pasado. Pese a ello, y según el informe más reciente de la economista Clare McAndrew, no solo no se retrajo si no que además creció, hasta el punto de convertirse en el segundo mercado más grande del mundo. Entonces y especialmente ahora, el factor favorable es el bajo

Francis Bacon. Figure with Monkey. 1951. Óleo sobre lienzo. 66 x 56 cm. Imagen cortesía de Sotheby's.



Jean-Michel Basquiat. PYRO.
1984. Acrílico, tinta serigrafiada
y óleo sobre lienzo. 19 x 173 cm.
Imagen cortesía de Sotheby's.

Banksy. Devolved Parliament.
2009. Óleo sobre lienzo. 250
x 420 cm. Imagen cortesía de
Sotheby's.

tipo de cambio, circunstancia que hizo que las principales casas de subastas recibieran a clientes de 46 países distintos.

Con respecto a este año, habría que estudiar los resultados de las últimas ventas para sacar conclusiones. El pasado 3 de octubre se celebró la venta de arte contemporáneo de **SOTHEBY'S**, anotándose una cifra de 67,3 millones de dólares (lo cual supone un 52,42% de mejora con respecto a 2018). Esta subasta se convierte así en la más exitosa de la serie de los últimos seis años. Los lotes de mayor valor de venta fueron para **JEAN MICHEL BASQUIAT** con un precio de 12,1 millones de euros, **BANKSY** rematado también por 12,1 millones, de nuevo **BASQUIAT** por 4 millones, **FRANCIS BACON** vendido por 3,4 millones y, finalmente, **JEAN DUBUFFET** por 3,26 millones. Estas cinco piezas aglutinaron el 51,98% del total de la subasta, un nivel de acumulación muy alto (un 20,47% superior

al del ejercicio precedente). Hubo cinco lotes que no encontraron comprador, cifra que supone un 12,8% del total de piezas ofrecidas, frente al 9,30% del año precedente.

La estrategia de confiar en el buen hacer de los dos lienzos de Basquiat, que acumuló el 24% del total de la subasta, junto con el magnífico remate del siempre mediático Banksy –casi un 400% por encima del estimado superior–, fueron las claves del triunfo de la jornada en la casa de Bond Street. A un sector de la crítica especializada no dejó indiferente el hecho de que ambos autores se remataran por el mismo precio, y se manifestaron contrarios a aceptar que el mercado quiera equiparar la calidad de ambos.

La noche siguiente, **CHRISTIE'S** alcanzó un total de 81,3 millones de dólares, un 23,76% menos que en 2018. Sin embargo, no debemos analizar esta subasta de manera aislada con respecto a la celebrada en junio, que tuvo una presencia meramente testimonial en 2018 y sin actividad en 2017. Si observamos la evolución de las ventas de manera agregada para las sesiones de junio y octubre, 2019 ha sido el mejor ejercicio para la oficina de Londres desde la votación del Brexit (en 2016), y únicamente un 16% por debajo de la cifra rematada en 2015.

Los lotes de mayor precio de remate fueron para una obra de **JEAN MICHEL BASQUIAT** con 10,8 millones, otra firmada por **GERHARD RICHTER** vendida por 8,8 millones; **SIGMAR POLKE** rematado en 7,1 millones, **PIERRE SOULAGES** con un valor de 6,9 millones y **RICHTER** de nuevo con un precio



Pablo PALAZUELO
Umbra IV, 2002
Óleo sobre lienzo
244x115 cm

Antoni TÀPIES
R i Ala, 2005
Técnica mixta sobre
madera
130x162 cm



Juan USLÉ
Unfolding Manthis, 2011
Óleo, acrílico, vinilo y pigmentos sobre lienzo
275x203 cm



Manolo VALDÉS
Matisse como pretexto,
1987
Pintura sobre arpillera
84x114 cm

ADQUIRIMOS OBRAS

C/ Consell de Cent, 317 - 08007 Barcelona - Tel. 0034 932 720 209 - 607 895 586
galeria@jordipascual.com - www.galeriajordipascual.net

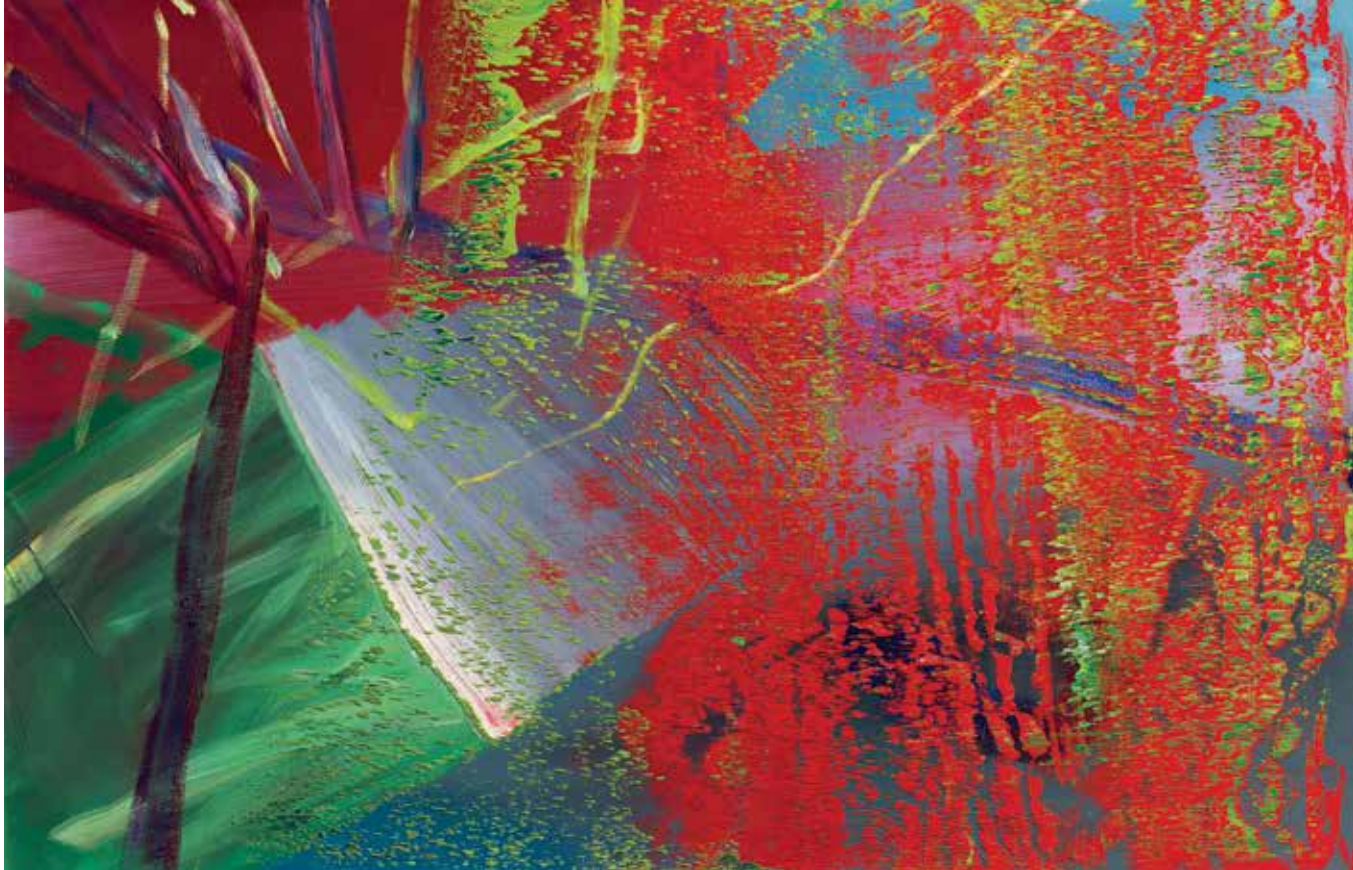
Gerhard Richter. Abstraktes Bild, 1984. Óleo sobre lienzo. 200 x 300,4 cm. Christie's Images Limited 2019.



Sigmar Polke. Alpenveilchen/Flowers. 1967. 170 x 150 cm. Christie's Images Limited 2019.

a r s
26

Stand de la galería Travesía Cuatro durante su participación en la pasada edición de Frieze London.



de 4,4 millones. Estas cinco piezas de los cuatro artistas extranjeros acumularon un 58,85% del valor total de las 49 lotes en venta, demostrando un nivel de concentración muy elevado y un 29% superior a la subasta del año pasado. En este caso los lotes invendidos fueron siete, un 14% del total (una mejora respecto al 19% del ejercicio anterior). Cabe destacar el peso específico del pintor original de Dresde –Gerhard Richter– que, con una ponderación sobre el total vendido del 22,6%, toma el testigo de Bacon, protagonista de la sesión del año pasado con un 25,6% del total rematado. Resulta conveniente analizar los niveles establecidos para los estimados de las principales casas. Así por ejemplo, en Christie's fueron un 46% más bajos que en 2018, lo cual evidencia un claro problema de confianza. Si estudiamos la evolución

de la cifra de negocio conjunta para las sedes londinenses de las dos grandes casas, observamos un avance positivo respecto a la drástica caída del 45% sucedida en 2016. En 2019 se ha rebajado a un 25,75% con respecto a los 393 millones de dólares logrados en 2015.

Durante esa misma semana de octubre, se inauguró el día 2 la 17ª edición de **FRIEZE LONDON**. Más de 160 galerías procedentes de una treintena de países presentaron sus propuestas contemporáneas con resultados mayoritariamente satisfactorios, cuando las expectativas eran bajas dado el contexto de gran incertidumbre. Siguiendo la misma estrategia que las casas de subastas, la feria difundió un informe de ventas en el que apostaba por valores de referencia que no parecen verse aún afectados por dicho contexto. **GEORGE BASELITZ** (1,3 millones), **MARK BRADFORD** (3,4 millones), **KERRY JAMES MARSHALL** (3,8 millones) o **NEO RAUCH** (1,5 millones) son algunos de ellos. En declaraciones para *Artsy*, Victoria Siddall, directora de Frieze Fairs, afirmaba: «Antes de que abriera la feria, nadie estaba seguro de hasta qué punto tendría impacto el Brexit, y estoy encantada de confirmar que no ha sido así finalmente». Continuaba: «Es un testimonio de la fortaleza de Londres, la fortaleza del mercado y la comunidad global que conforma el mundo del arte».

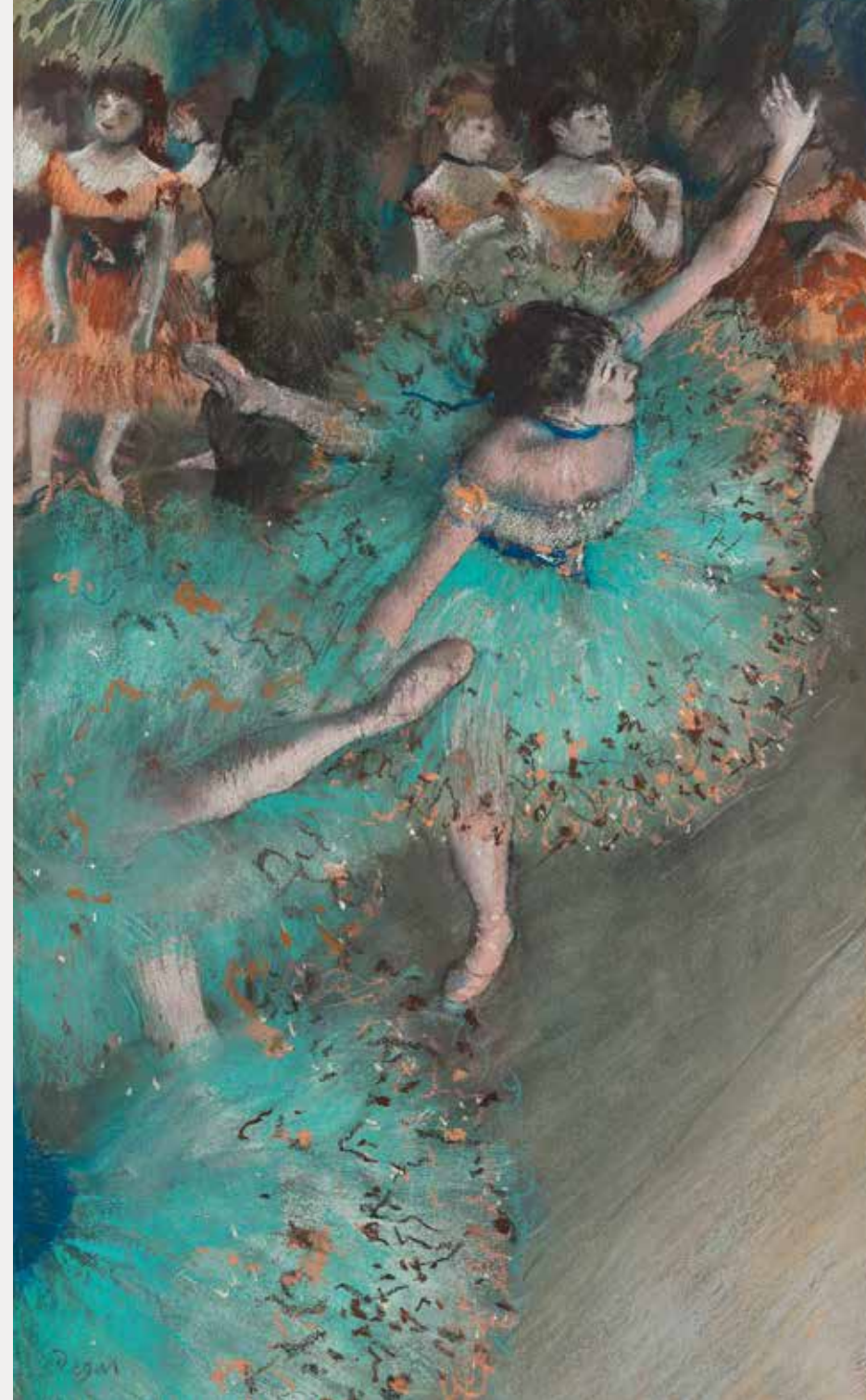
Maisterravalbuena y Travesía Cuatro fueron las dos únicas galerías españolas participantes. La última presentaba obra de **MILENA MUZQUIZ**, **ASUNCIÓN MOLINOS**, **JORGE MÉNDEZ BLAKE**, **JOSÉ DÁVILA**, **TERESA SOLAR** y el británico **CHARLIE BILLINGHAM**. «Este es el primer año que nos va realmente bien»,

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



Eadweard Muybridge
Mujer bailando, en Locomoción animal, lámina 188, 1887
Victoria and Albert Museum, Londres

Edgar Degas
Bailarina basculando (Bailarina verde), 1877-1879
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid



LOS IMPRESIONISTAS Y LA FOTOGRAFÍA

Hasta el 26 de enero de 2020



Colaborador tecnológico
SAMSUNG The Frame

THYSSEN-BORNEMISZA
MUSEO NACIONAL

Con la colaboración de
Comunidad de Madrid

Con el apoyo de
ITI



I MERCADO I CONTEMPORÁNEO

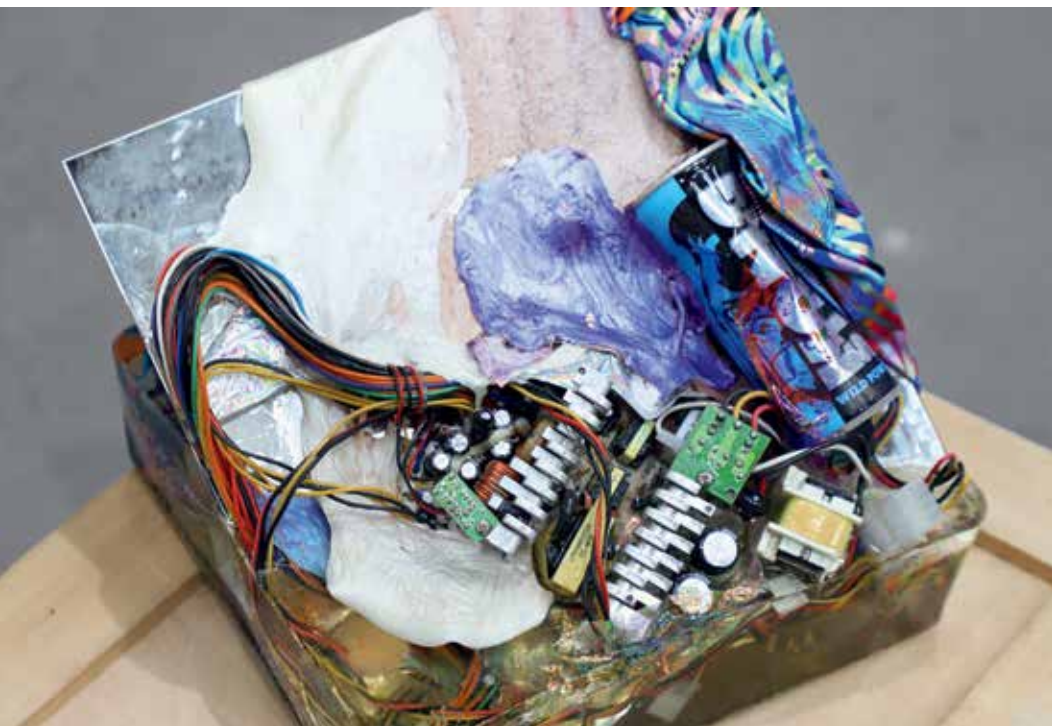
Detalle de una de las obras de Trevor Yeung expuesta en el stand de la galería Allen de Fiac 2019. Fotografía: Marc Domage.

manifestaban desde la galería, que participaba por cuarta vez consecutiva. Una escenografía que convertía el *stand* en una sala de estar y el protagonismo para el artista local fueron las claves de su éxito.

Un par de semanas antes de la celebración de Frieze, se anunciaba la cancelación indefinida de la salida a bolsa de la compañía Endeavor Group Holdings, propietaria del 70% de la feria londinense. La mayor empresa de representación deportiva y del mundo del entretenimiento en Hollywood, confiaba poder recaudar 600 millones de dólares, sin embargo el alto nivel de endeudamiento –7.200 millones frente a los 3.000 de ingresos– ha evitado alcanzar el suficiente grado de interés para el lanzamiento de la OPV (Oferta Pública de Venta).

Un día después de la inauguración de la feria principal abría sus puertas **SUNDAY** una de las cinco ferias satélites y coincidentes con Frieze. Con un total de 30 galerías, hubo cinco representantes españoles: Alegría, Rosa Santos, Bombón Projects, **FRAN REUS** y The Goma (los tres últimos repetían participación). El número de visitantes fue muy escaso, y el nivel de ventas aún menor. Apenas dos semanas después, se inauguraba la 46 edición de Fiac. Un total de 199 galerías de 29 países presentaron sus propuestas a las 75.000 personas que visitaron el Grand Palais. En plena trayectoria ascendente gracias al apoyo de François Pinault y del presidente Emmanuel Macron entre otros, la feria francesa abanderó la candidatura de París para suceder a Londres como centro neurálgico europeo.

Marian Garrido. Electric Slime.
2017. Imagen cortesía de la galería Fran Reus.



Las opiniones sobre el beneficio derivado del Brexit para la capital francesa son diversas. El coleccionista belga Alain Servais se declaraba escéptico en una entrevista para *Artnet*. «No creo que tenga mucho sentido especular acerca de las consecuencias del Brexit antes de conocerlas con exactitud». Asimismo, se declaraba igualmente contrario a enmarcar Frieze y Fiac como competidoras, pues a su juicio se trata de dos personalidades distintas en dos ciudades diferentes que no tiene sentido comparar. En la cara opuesta de la moneda, el galerista Thaddaeus Ropac se mostraba convencido de los beneficios colaterales de la incertidumbre generada por el Brexit para París.

Las recientes aperturas de nuevos espacios para las mega galerías David Zwirner, White Cube y Pace en la capital parisina son indicadores indiscutibles del buen momento y de las positivas previsiones que está generando. Quizá sea pronto para hablar de un trasvase del negocio londinense hacia la ciudad de la luz. Finalmente el mercado británico representa el 21% frente al 6% de la porción francesa de la industria global. En cualquier caso, el debate sobre la salud y futuro de las ferias es más actual y necesario que nunca. Prueba de ello son los bandazos del todopoderoso MCH Group. La empresa dueña de la marca Art Basel sigue revirtiendo su estrategia de inversión en ferias regionales, por eso se ha desecho de su participación del 65% en la feria India Art Fair. Angus Montgomery Limited, que ya tenía el 35% restante, ha sido el comprador. Este último refuerza

GUGGENHEIM BILBAO



Obras maestras de la KUNSTHALLE BREMEN De Delacroix a Beckmann

25/10/2019 >> 16/02/2020



Exposición organizada por la
Kunsthalle Bremen y el
Museo Guggenheim Bilbao

Imagen: Eva Gonzalès. *Muchacha al despertar*, 1877/78. Óleo sobre lienzo. 81,1 × 100,1 cm. Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein in Bremen



Vista general de la pasada edición de Denver Art Fair.

así su presencia en el sudeste asiático, donde ya opera otras ferias como Art Central Hong Kong, Taipei Dangdai, Photofairs Shanghai, y Art SG en Singapur.

La estrategia de las grandes ferias de referencia es atraer el estrato más alto del coleccionismo. Compiten con las casas de subastas en alianza con artistas y galerías internacionalmente reconocidas, que facturan más de 50 millones al año. Frente a esta posición dominante, hay modelos innovadores y planteamientos disruptivos que dan prioridad al contenido, buscan la sostenibilidad y potencian una escala que garantice la mejor experiencia posible. La escala es seguramente el desafío mayor al que se enfrentan las ferias hoy en día. El buen equilibrio en tamaño y diseño condicionará la experiencia del coleccionista, así como una mejor presentación y potenciales ventas de las galerías participantes. **NADA** es un buen ejemplo de consideración por la escala. Tras la clausura de su edición neoyorquina, este año ha estrenado nueva sede en Chicago. Coincidiendo con Expo Chicago, 39 participantes ubicados en un emplazamiento singular presentaron artistas jóvenes y precios bajos, logrando conectar con éxito con el coleccionismo local.

Por su parte, Future Fair es un ejemplo de modelo disruptivo. Su edición inaugural está prevista para mayo 2020 y coincidir así con la semana de Frieze New York. Esta nueva iniciativa apuesta por un modelo sostenible para galerías de tamaño más pequeño. Con un máximo de 36 expositores, cada

uno de ellos recibirá una parte igual del reparto del 35% de los beneficios. Los costes de participación oscilarán entre 6.500 y 10.900 dólares, para *stands* entre 28 y 65 metros cuadrados. El objetivo del primer año es el equilibrio presupuestario, pero desde su dirección se tiene la seguridad de que a partir de la segunda edición podrán repartirse importes que compensen en gran medida los costes. Otras propuestas alternativas surgidas en los últimos años son Spring/Break Art Show, Felix LA y Superfine.

El año próximo también se estrena DENVER FINE ART FAIR de la mano de Rick Friedman, fundador de ArtHamptons. Él mismo se considera un pionero. Su estrategia es establecerse en lugares aún sin explotar, con un mercado local con gran potencial. Sin embargo, incluso en las más favorables condiciones ninguna de ellas está exenta de riesgo. Es el caso de Art Nashville, pospuesta ya en dos ocasiones; sus creadores han prometido que se celebrará el año próximo. Nashville está clasificada como la cuarta economía urbana más importante de Estados Unidos y, tras haber logrado la confianza de una importante selección de galerías, el proyecto fracasa.

El éxito de una feria depende de un equilibrada e inteligente mezcla de factores. Localización, temática de especialización, reputación, credibilidad, modelo económico y tamaño son algunos de ellos. No es un fórmula sencilla. Entonces, ¿por qué poner obstáculos comerciales y políticos que lo hagan aún más difícil?

NUEVA TEMPORADA 2020

5 citas con grandes temas de la cultura

No te quedes fuera

CaixaForum.es
Paseo del Prado, 36



Fragmento de placa de oro, accesorio para ornamento en la ropa. Irán, 600-400 a.C. © The Trustees of the British Museum



Jessica Stockholder. Airpadded Table Haunches, 2005. Instalación. Colección "la Caixa". © Jessica Stockholder

Lujo

De los asirios a Alejandro Magno

Hasta enero de 2020

The British Museum

ÚLTIMOS DÍAS

La pintura, un reto permanente

Hasta marzo de 2020

Colección "la Caixa"



Friedrich Wilhelm Murnau. Nasfirau, una sinfonía del horror, 1922. Cofía de Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung



Alexander Rodchenko. Uprazhneniye, 1920. © Centre Pompidou, MNAM - Centre de l'histoire de l'art contemporain, Photo: Agnès de Munnich, 1990. © Alexander Rodchenko, VEI AG, 1990



Studio65. Bocca, 1970 © Vitra Design Museum. Foto: Jürgen Hans

Vampiros

La evolución del mito

febrero - junio 2020

Organizada con

CINEMATHEQUE FRANÇAISE

Cámara y ciudad

La vida urbana en la fotografía y el cine

abril - agosto 2020

Exposición organizada por el Centre Pompidou, París, y "la Caixa"

Centre Pompidou

Objetos de deseo

Surrealismo y diseño 1924-2020

julio - octubre 2020

Exposición producida y organizada con el

Vitra Design Museum

Con el apoyo de

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE

Patrocinada por

BOSS HUGO BOSS

CaixaForum



Baseera Khan. Purple Heart. 2017. Alfombra de lana hecha a mano y diseñada por el artista en Cachemira. 122 x 76 cm. Artista participante en NADA Miami.



| LA EXPOSICIÓN CLÁSICA |

Una nueva mirada a los dibujos de Goya

A NEW LOOK AT GOYA'S DRAWINGS PAGE 147

Existen en torno a 1000 dibujos atribuidos a Francisco de Goya. El Museo del Prado custodia con orgullo casi la mitad de ellos. Con motivo de su bicentenario, los reúne en una exposición única junto a otros de colecciones públicas y privadas de dentro y fuera de nuestras fronteras. Todo ello a la luz de una nueva mirada.

TEXTO GLORIA SOLACHE VILELA

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

La desesperación de Satán. 1814-1816.

Aguada roja y trazos de lápiz rojo sobre papel verjurado. 237 x 325 mm. En

Disparates (no grabado). Museo Nacional del Prado, Madrid [D4286].



GLORIA SOLACHE VILELA
ES, DESDE 2008, TÉCNICO DE
MUSEOS DEL GABINETE DE
DIBUJOS Y ESTAMPAS DEL
MUSEO NACIONAL DEL PRADO.
EN LA ACTUALIDAD TRABAJA
EN EL ESTUDIO DE LOS PAPELES
EMPLEADOS POR GOYA EN SUS
DIBUJOS.

COINCIDIENDO CON LA FECHA de apertura del Museo del Prado al público hace 200 años, se ha inaugurado una gran muestra con más de tres centenares de dibujos de Goya, no solo de la propia pinacoteca, sino también procedentes de colecciones públicas y privadas de todo el mundo. A través de un doble recorrido cronológico y temático, el visitante puede contemplar en su conjunto la explosión creativa que el genial artista plasmó a lo largo de toda la vida en la intimidad de sus papeles.

La visión crítica y original de la sociedad de la época y, especialmente, su particular forma de representar la humanidad de los protagonistas, es lo que otorga a sus dibujos un sentido intemporal de modernidad. Promete ser, además, un acontecimiento difícil de igualar, ya que el Museo del Prado es la institución que conserva más dibujos de Goya, casi la mitad de los 1000 que hoy día se le atribuyen, y el grueso del epistolario con su amigo de la infancia Martín Zapater. Además, algunas de las piezas que se ven han sido expuestas en contadas ocasiones, o nunca antes hasta la fecha.

La exposición forma parte de un proyecto más amplio que incluye la elaboración del nuevo *Catálogo razonado* de sus dibujos, resultado del convenio de colaboración que firmaron en 2014 la Fundación Botín y el Prado. En 2018 se publicó el primero de los cinco volúmenes que completarán el proyecto, el *Volumen II* de la serie, que recoge los realizados entre 1771 y 1792¹. En los siguientes, se estudiarán el resto de los dibujos por orden cronológico, hasta completar el total de la producción del artista, dejando para el último lugar el *Volumen I*, dedicado a los estudios finales y las conclusiones. El trabajo lo está llevando a cabo un equipo de expertos bajo la dirección de José Manuel Matilla, Jefe de Conservación de Dibujos y Estampas del Museo del Prado y Manuela Mena, que son además quienes comisarían la exposición que aquí se reseña.

Goya dibujó incansablemente sobre papeles de diferentes tipologías y en cuadernos personales de pequeño formato que podía llevar consigo

a cualquier parte. El primero que conocemos lo compró en Italia, recién llegado a Roma en 1771, cuando era un joven dispuesto a aprender y tomar apuntes del arte que allí se atesoraba desde la Antigüedad². El último lo completó durante su exilio en Burdeos, a los 80 años. El *Cuaderno italiano* se conserva en su estado original, pero el resto de los ocho de su repertorio, conocidos tradicionalmente como «álbumes» –a los que se les ha asignado una letra en orden alfabético para su identificación, de la «A» a la «H»–, han llegado hasta nosotros en hojas sueltas. Se cree que fue el hijo de Goya, Javier (1784-1854), quien los desmembró, agrupando los dibujos en tres álbumes, y que después el hijo de este, Mariano (1806-1874), los puso a la venta, dando comienzo su dispersión. Valentín Carderera (1796-1880) adquirió una buena parte de ellos. Se piensa que Federico de Madrazo (1815-1894) se hizo con otro importante lote. En la segunda mitad del siglo XIX y en las primeras décadas del siguiente, las piezas fueron llegando paulatinamente a las instituciones públicas y colecciones particulares que hoy día las custodian; principalmente, el Museo del Prado, el Metropolitan de Nueva York, el Hermitage de San Petersburgo, el Louvre de París y la Biblioteca Nacional del España.

Coincidiendo con la llegada de los dibujos a estas instituciones, tuvieron lugar las primeras exposiciones monográficas, así como la publicación de los estudios iniciales de mayor relevancia³. En 1973 y 1975, Pierre Gassier publicó su catálogo en dos tomos, que recogía la totalidad de los dibujos que entonces eran considerados de mano del maestro⁴. La idea del nuevo *Catálogo razonado* es, precisamente, revisar la bibliografía publicada durante casi dos siglos, al tiempo que actualizar el volumen de Gassier, añadiendo las modificaciones que se han dado en este tiempo, como el número de los dibujos atribuidos al artista aragonés. Asimismo, se pretende dedicar un especial tratamiento a las cuestiones terminológicas relacionadas con las técnicas artísticas y con la descripción de los papeles que soportan los dibujos. En este sentido,



FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

Mujer desnuda con un espejo. 1795-1796. Píncel y aguada de tinta de hollín sobre papel verjurado. 237 x 145 mm. En *Cuaderno B*. Biblioteca Nacional de España, Madrid [DIB/15/8/36/1].

¹ MATILLA, José Manuel y MENA MARQUÉS, Manuela (dirs.). *Francisco de Goya (1746-1828). Dibujos. Catálogo razonado. Volumen II, 1771-1792*. Madrid: Fundación Botín-Museo del Prado, 2018. ² WILSON-BAREAU, Juliet. «Italia y España: años de juventud, h. 1770-1778». En: *Goya. El capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*. Cat. exp. Madrid: Museo del Prado, 1993, pp. 91-103. ³ Entre otras publicaciones, destacan: CARDERERA, Valentín. «François Goya: sa vie, ses dessins, et ses eaux-fortes». *Gazette des Beaux-Arts*, nº 15, 1863, pp. 237-249; HOFMANN, Julius. *Francisco de Goya: Katalog seines graphischen Werkes*. Viena: Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1907; LOGA, Valerian von. *Francisco de Goya*. Berlín: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1903; MAYER, August L. *Francisco de Goya*. Buenos Aires: Editorial Labor S.A. Barcelona, 1925; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Guías del Museo del Prado. Sala de los dibujos de Goya*. Madrid: Museo del Prado, 1928; WEHLE, Harry B. «An Album of Goya's Drawings». *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, nº 31-2, 1936, pp. 23-28. ⁴ GASSIER, Pierre. *Dibujos de Goya. Los álbumes*. Barcelona: Noguer, 1973; e Idem. *Dibujos de Goya. Estudios para grabados y pinturas*. Barcelona: Noguer, 1975.





el *Volumen II* de 2018, que marca la pauta para seguir en los siguientes, contiene aclaraciones de vocabulario específico y apéndices finales de capítulo dedicados a aspectos formales del papel y al estudio de las filigranas⁵.

En general, los dibujos de Goya se pueden agrupar en tres amplios conjuntos: en primer lugar, los que fueron realizados al inicio de su carrera, durante el periodo de formación del artista, y los preparatorios para sus primeros encargos pictóricos; en segundo lugar, los pertenecientes a los ocho cuadernos citados, del «A» al «H»; y, por último, los previos al grabado de las láminas de cobre de sus series de estampas.

Cronológicamente, los primeros dibujos que conocemos son los del *Cuaderno italiano*. En él, despiertan un especial interés las hojas con los iniciales esbozos de su pintura *Aníbal vencedor, que por primera vez mira Italia desde los Alpes*, con el que se presentó a la Academia de Parma en mayo de 1771. La adquisición de esta obra por parte del Prado en 1993, y su posterior estudio, permitieron la identificación del lienzo, que hasta entonces se pensaba perdido, y que finalmente se asoció con el que estaba atribuido erróneamente a Corrado Giaquinto de la Fundación Selgas-Fagalde⁶. Destacan igualmente, los preparatorios para algunos de sus encargos pictóricos más importantes de la década de 1770, como los estudios de figuras destinados a los *Cartones para tapices* de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, y las imponentes *Cabezas de ángel*, preparatorios para los frescos de la Basílica del Pilar de Zaragoza⁷. También el recientemente reincorporado al catálogo del artista, *Vista de Madrid desde la pradera de San Isidro*, tomada del natural con gran precisión a lápiz negro, que copia el perfil de la ciudad desde el mismo punto de vista que después desarrolla en su famosa pintura *La pradera de San Isidro*, de 1788⁸.

Sin embargo, más que por estos dibujos realizados al inicio de su carrera, Goya es considerado como el primer artista moderno⁹ por sus estampas, dibujos para grabar y por los bocetos contenidos en los ocho cuadernos. Defensor de las ideas promovidas por la Ilustración, en estos papeles encuentra el lugar idóneo donde desarrollar con mayor libertad su arte. Al margen de encargos preestablecidos, y en contra de

PÁGINA 38

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

No a todos conviene lo

justo. 1808-1814. Píncel y

aguadas de tinta de hollín

y ferrogálica sobre papel

verjurado. 205 x 143 mm.

En *Cuaderno C*. Museo

Nacional del Prado, Madrid

[D4084].

PÁGINAS 40 Y 41

DE IZQUIERDA

A DERECHA

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

Ydioma universal. El

autor soñando. 1797.

Tinta ferrogálica a pluma

sobre dibujo preliminar

de contorno a lápiz negro

sobre papel verjurado.

248 x 172 mm. En *Sueños*.

Museo Nacional del Prado,

Madrid [D3923].

Sueño de brujas

consumadas. 1797. Tinta

ferrogálica a pluma sobre

dibujo preliminar de

contorno a lápiz negro

sobre papel verjurado.

244 x 169 mm. En *Sueños*.

Museo Nacional del Prado,

Madrid [D4192].

las ideas predominantes del Antiguo Régimen, que en ocasiones le llevaron a no publicar sus estampas, e incluso a tener que entregar al rey las láminas ya grabadas, como le sucedió con los *Caprichos*.

En la elaboración de sus conocidas series de estampas –los *Aguafuertes por pinturas de Velázquez*, los *Caprichos*, los *Desastres de la Guerra*, la *Tauromaquia* y los *Disparates*– realiza varios dibujos previos que forman parte del proceso creativo y ayudan a entender mejor el significado de estas potentes imágenes. En los cuadernos, reflexiona sobre la sociedad que le rodea de un modo más personal, como si fuese un diario. Dibuja las primeras ideas –principalmente a píncel, con tintas de hollín o ferrogálicas–, que solían ser bastante explícitas en el mensaje, sin dejar demasiado espacio a la interpretación. Es probable que muchos de estos dibujos de cuadernos estuvieran pensados para hacer después estampas, aunque no tengamos en todos los casos testimonio de ello. Antes de iniciar el grabado de la plancha, realizaba otro dibujo –casi siempre a lápiz rojo o negro– que trasladaba directamente sobre el cobre, pasándolo por el tórculo. En ocasiones, hacía este segundo dibujo a partir de uno seleccionado de los cuadernos, como hizo con los del cuaderno «A» y «B», introduciendo importantes cambios en la composición y suavizando el tema (pues este segundo fue el que finalmente se difundió en estampa). Además, relacionado con la serie de los *Caprichos*, se conserva una tercera tipología de dibujos del proceso creativo, realizados en aguada roja, de pincelada suelta y en papeles de seda muy finos. Se piensa que Goya los utiliza en el mismo momento en el que está grabando, como una guía, ya que debido a la transparencia característica del papel de seda, al girarlo, podía ver la composición en el mismo sentido en el que se grababa la plancha.

Respecto a la variedad de los temas tratados en este universo goyesco, podrían citarse tantos como los que afectan al ser humano, aunque algunos se repiten con mayor insistencia. La crítica social o la denuncia de los comportamientos no apropiados y los vicios cometidos por los poderosos, a los que se les presupone una mayor superioridad moral como el clero, la nobleza, los maestros o los literatos, entre otros.

⁵ SOLACHE, Gloria. «Estudio codicológico del *Cuaderno italiano* y sus filigranas», pp. 179-190; «Filigranas de los dibujos en las cartas a Martín Zapater», pp. 255-264; «Filigranas de los dibujos para pinturas», pp. 343-346; y «Filigranas de los dibujos para grabados», pp. 463-470. En: MATILLA y MENA MARQUÉS, *op. cit.* ⁶ URREA, Jesús. «Goya en Italia. A propósito de Aníbal». *Boletín del Museo del Prado*, nº 14-32, 1993, pp. 59-63. ⁷ En: MATILLA y MENA MARQUÉS, *op. cit.*, pp. 267-342. ⁸ *Idem*, pp. 307-314, nº 28. ⁹ MATILLA, José Manuel. «Approccio ai Disparates di Francisco de Goya». En: *Goya*. Roma: Edizioni De Luca, 2000, p. 107-111.



Y dioma unives
sal. Dibujado
y grabado p.
D. Goya
año 1797

El Autor soñando.

28 Su intento solo es desmenuar bulvaridades
persuadidas, y perpetuar con esta obra de
capricho, el testimonio vil de la verdad.



37

Goya & Bayle

28



La mujer, unas veces representada en actitud de apariencia amable o como protagonista de relaciones engañosas y, la mayor parte de las veces, víctima de injusticias evidentes o de la violencia sexual y la prostitución. La violencia en todas sus facetas: la más irracional que sucede en la guerra, los grupos de personas ignorantes capaces de cometer atrocidades, las consecuencias de estos actos en los más débiles, la muerte o la soledad; viejos que apenas se sostienen; unos pobres que casi no pueden subsistir y otros avaros,

**FRANCISCO DE GOYA
Y LUCIENTES**

Aún aprendo. 1824-1828.
Lápiz negro compuesto
sobre papel verjurado. 192
x 145 mm. En *Cuaderno G*.
Museo Nacional del Prado,
Madrid [D4151].

que creen que la riqueza es eterna; ancianas alcahuetas y brujas promotoras de acciones crueles en su propio beneficio, incluso contra los niños; así como escenas imposibles, disparates en los que se mezcla la realidad y la fantasía, con seres que vuelan, animales en actitudes humanas y personajes grotescos, irracionales y monstruosos de difícil interpretación.

Estos asuntos no son exclusivos de una única serie o cuaderno en concreto, sino que se encuentran, de una manera u otra, en todos ellos. En 1825, tres años antes de su fallecimiento en Burdeos, Goya escribe una carta a su amigo Joaquín María Ferrer, en la que dice que tiene nuevas ocurrencias con las que completar otra serie de estampas¹⁰. Estas «mejores ocurrencias» se entienden en relación a los dibujos de los últimos cuadernos, el «G» y el «H» que hizo en Burdeos. Precisamente, en uno de ellos dibuja a un anciano de manos temblorosas que debe apoyarse en dos bastones para andar y que titula en primera persona: *Aún aprendo* (D4151), como si reflejara el sentir del propio artista. Por entonces había aprendido la nueva técnica de la litografía, y la había empleado ya en su serie *Toros de Burdeos*. Una actitud que expresa igualmente en la carta citada, en la que se disculpa por su mala letra, «porque ni vista, ni pulso, ni pluma, ni tintero, todo me falta»; añadiendo que «solo la voluntad me sobra».

Esta última frase, que da título a la exposición de los dibujos de Goya, resume magistralmente la personalidad infatigable y creativa del artista, que resulta evidente en su obra gráfica. La muestra se articula en torno a esta idea y, para ello, por primera vez se exhibirán juntos dibujos que nunca antes lo habían hecho, como los 120 que conformaron el *Cuaderno C* que se conservan en el Museo del Prado. Los amantes del dibujo no pueden faltar a esta obligada cita que, seguro, no dejará indiferente a nadie.

GOYA. DIBUJOS. «SOLO LA VOLUNTAD ME SOBRA»

Lugar Museo Nacional del Prado, Madrid

Fechas 20 de noviembre 2019-16 de febrero 2020

Horario De lunes a sábado de 10.00 a 20.00 h. Domingos y festivos de 10.00 a 19.00 h.

Web www.museodelprado.es

Comisarios José Manuel Matilla y Manuela Mena

¹⁰ Esta carta se conserva en el Museo del Prado, OD6123.

TREASURES OF THE SPANISH WORLD



Cincinnati Art Museum
October 25, 2019–January 19, 2020

cincinnatiartmuseum.org | hispanicsociety.org

Francisco de Goya.
La duquesa de Alba.
Oil on canvas. 1797. (detail)

cincinnati  art museum

THE HISPANIC
MUSEUM & LIBRARY

«No estamos aquí para tasar ni poner precio a una obra»

«WE ARE NOT HERE TO VALUE OR PUT A PRICE ON A WORK OF ART» PAGE 148

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Utrecht y especialista en Van Gogh, Chris Stolwijk es desde 2012 director general del RKD, Instituto neerlandés que lleva 90 años dedicado a la catalogación de imágenes y documentos de arte en todos los soportes y formatos imaginables. Casi 15 kilómetros de fotografías, imágenes, libros, dibujos y archivos que forman un tesoro de conocimiento incalculable.

TEXTO DIEGO DE LA SERNA | FOTOGRAFÍA JAVIER BERNAL

LA COLECCIÓN DEL RIJKSBUREAU voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) –Instituto neerlandés para la Historia del Arte– posee cerca de 300.000 documentos digitalizados accesibles con tan solo un clic. Un mundo infinito para los curiosos y una poderosa herramienta para el especialista. Posee una base de datos sobre Rembrandt que es referencia para el estudio del pintor, pero también lo es toda la información sobre Van Gogh o la colección referente a Jan Thorn-Prikker. El RKD, con sede en La Haya, nació en 1926, cuando el historiador y coleccionista Cornelis Hofstede de Groot donó al Estado su reputado archivo. Contenía 100.000 fotografías de pintura flamenca y neerlandesa del siglo XVII. A esta primera donación, se le unieron dos nuevos conjuntos: 100.000 reproducciones, 22.000 catálogos de subastas y miles de libros del historiador Frits Lugt; además del archivo completo sobre retrato y topografía holandesa de Eltjo van Beresteyn.

Chris Stolwijk (1966) es el encargado de gestionar esa ingente cantidad de documentos, para que puedan estudiarse adecuadamente y contribuir a un mayor conocimiento de la Historia del Arte. «De lo que me siento más orgulloso es del proceso de digitalización de los archivos y del aumento de visitas a nuestro sitio *web*. En menos de seis años han subido desde las 200.000, entre 2012 y 2013, hasta las casi 1,5 millones de visitas en 2018. Es decir, que gente de todo el mundo ya sabe encontrar el RKD y están utilizando el material que hemos reunido en 93 años», explica. Desde entonces, las donaciones y las compras no han parado de crecer hasta alcanzar dimensiones ciclópeas.

– Los números son apabullantes. ¿Cómo han organizado ustedes todos esos fondos?

– Estudiamos y conservamos cuatro colecciones principales. La primera es el mayor conjunto de imágenes sobre el arte de los Países Bajos en un contexto internacional. Está formada por alrededor de 5,5 millones de objetos. La segunda colección es la biblioteca más grande del país e incluye unos 500.000 volúmenes; entre otros, catálogos de subastas. La tercera se compone de aproximadamente 800 archivos con información sobre artistas, académicos, asociaciones o iniciativas creativas, estudiosos, vendedores y casas de subastas. Esta sección incluye, por ejemplo, el archivo más extenso de Piet Mondrian y De Stijl. Finalmente, la colección del RKD posee millones de páginas digitalizadas, un archivo con 300.000 imágenes que se puede consultar *online*.

– ¿Cuál es la misión del Instituto?

– Podemos decir que el RKD está en el centro de un triángulo. En uno de sus vértices están los museos nacionales e internacionales; en otro, las instituciones académicas; y, en el tercero, el público en general, donde se incluyen las casas de subastas y los marchantes.

– Entonces, ¿para quién trabajan ustedes?

– Por la forma en la que se financia y por la infraestructura en Holanda, nuestra prioridad son las instituciones locales y la colección de arte nacional, porque somos miembros del



LA COLECCIÓN DEL RKD

POSEE MILLONES DE

PÁGINAS DIGITALIZADAS,

UN ARCHIVO CON 300.000

IMÁGENES QUE SE PUEDEN

CONSULTAR *ONLINE*»

antiguamente llamado ‘Círculo de museos financiados por el Estado’. Nos centramos en investigar, conservar y presentar el arte de los Países Bajos a audiencias más amplias. Con este fin, el RKD colabora desde hace tiempo con muchos museos nacionales e internacionales.

– ¿Cuál es exactamente la especialización del RKD?

– Estamos centrados en el arte de las Netherlands desde la Alta Edad Media hasta nuestros días. Tradicionalmente se presta mucha atención a los grandes maestros holandeses y flamencos. Desde sus años formativos, el Instituto también ha prestado atención al siglo XIX, menos conocido en el extranjero, a pesar de que las obras de este periodo fueron extremadamente populares a finales de ese siglo.

– Bueno, Van Gogh por ejemplo es un artista universal.

– Por supuesto, todos conocen a Van Gogh, pero pocos saben que dejó su país natal al comienzo de su carrera, muy corta, de apenas siete años. Durante las últimas décadas, también hemos desarrollado proyectos de investigación relacionados con el arte moderno y contemporáneo, por ejemplo sobre Kees van Dongen, Piet Mondrian y De Stijl. Además, recientemente hemos adquirido el archivo y la biblioteca del artista del grupo ZERO Herman de Vries.

– ¿Cómo es su relación con las casas de subastas?

– Somos una fundación sin ánimo de lucro, nos esforzamos por ser transparentes. Como instituto de investigación, el RKD tiene la obligación de someterse al ‘código de los *curators*’ que describe cómo deben actuar los comisarios dentro del sector, especialmente frente a cualquier actividad comercial.

– ¿Y en qué consiste ese ‘código’?

– Además de ser transparentes, también hemos de ser estrictos y honestos al máximo. Esto significa que el RKD realiza una evaluación independiente por la que solicitamos una cantidad

PÁGINA 47, DE IZQUIERDA A DERECHA Y DE ARRIBA ABAJO

Uno de los largos pasillos donde se ubican los centenares de archivos, fotografías y documentos atesorados por el Instituto neerlandés; varios libros antiguos donados por el historiador Frits Lugt; archivadores donde se guardan los denominados *Mondrian Papers* que se publicarán en 2020; y dibujos subyacentes de una pintura flamenca.





El director del RKD durante la entrevista.

simbólica de aproximadamente 100 euros para cubrir gastos. Así que, en realidad, no ganamos nada. Nosotros no estamos aquí para tasar ni poner precio a una obra, sino para el beneficio de la Historia del Arte.

– **Pero su opinión sí que influye a la hora de fijar ese precio.**

– Bueno, evaluamos una pieza desde un punto de vista técnico. Quiero decir que nos basamos por entero en los datos disponibles en nuestros archivos y, evidentemente, la experiencia y los conocimientos del experto en cuestión. Además, nuestros colegas que trabajan en el mercado del arte siempre son bienvenidos aquí, pueden realizar investigaciones en La Haya o bien vía internet.

– **¿Los particulares también pueden acceder a este tipo de servicios y consultas?**

– Efectivamente. Hay dos maneras de hacerlo; para los particulares que residan en los alrededores de las Netherlands, lo más fácil es que vengan a los días de puertas abiertas, cuando nuestros *curators* atienden al público para evaluar obras de arte. A la entrada, hacemos una preselección y después un pequeño estudio de las piezas escogidas, esta valoración es gratuita y se hace en el momento.

– **¿Y si alguien quisiera un estudio más minucioso?**

– Si deseara una evaluación por escrito o una investigación mayor sobre la obra, podría pedir ese servicio. En esos casos se manda un presupuesto previo, porque tiene unos costes que necesariamente tenemos que cobrar.

– **¿Alguna vez han hecho un descubrimiento en esas jornadas?**

– Hombre, en esos días no nos llegan obras de Van Gogh ni de Rembrandt, pero siempre descubrimos algo. Por ejemplo, hace unos dos o tres años alguien vino diciendo: ‘Mire, tengo

esto que estaba colgado en la oficina de mi abuelo ¿me pueden decir qué es?’. Era una obra de George Hendrik Breitner, un fotógrafo holandés de 1900 con bastante fama.

– **¿En serio?**

– Sí. También hemos identificado una serie de retratos holandeses, escenas de géneros y paisajes del siglo XVII. De modo que sí, se podría decir que siempre hacemos algún tipo de descubrimiento que, la mayoría de las veces, sorprende a los propietarios también.

– **¿Cómo son sus métodos de investigación?**

– Es un análisis de planteamiento tradicional ante el arte y su historia, sin duda. Aunque cada caso requiere de un método específico, en gran medida determinado por el modo en que está clasificado nuestro archivo de imágenes, basado en el *connoisseurship* de los expertos sobre los objetos.

– **¿Y cuál es esa clasificación?**

– Las imágenes están organizadas por países, periodos, artistas, géneros y temas; aunque en los últimos años nos estamos abriendo a nuevos métodos de interpretación y de metodología. Estamos presenciando un aumento de tecnificación que lleva consigo una historia de arte digital. Nos encontramos, pues, ante una ‘ciencia de datos’ que es diferente de la forma antigua que teníamos de documentar. Yo creo que debemos posicionarnos ante todos estos nuevos desarrollos.

– **Hay que mirar hacia el futuro.**

– Yo llevo seis años y medio en el RKD. He de decir que tardé entre seis meses y un año en darme cuenta de que estábamos ante un momento perturbador en nuestro dominio y en un periodo de transformación. Por eso tenemos que evolucionar



www.galeriabernat.com

Barcelona-Madrid

Profeta Moisés
50,5 x 34 cm.
Óleo sobre tabla.
Pintor Hispano-flamenco finales Siglo XV.



Edificio que alberga en La Haya el centro de Historia del Arte más grande del mundo.

desde los tiempos de la tradicional clasificación analógica de las colecciones de imágenes, al formato digital. Y debemos estudiar cómo logramos eso, porque cada una de las opciones que escojamos en este momento va a tener consecuencias para las generaciones futuras. Pero bueno, no es un asunto exclusivo del RKD, muchas otras instituciones se enfrentan a dificultades similares.

— El próximo año se va a publicar la primera parte del archivo de Piet Mondrian, que contiene toda su correspondencia, fotografías y documentos personales. ¿Qué nos puede adelantar sobre esa catalogación?

— Resulta bastante extraño que no exista ni una sola edición completa y fiable de los escritos del fundador del Neoplasticismo, ya que fue un prolífico escritor de arte. Sobre todo teniendo en cuenta que es uno de los pintores más importantes no solo del arte holandés, sino de todo el arte abstracto moderno. Tras la experiencia de la correspondencia de Van Gogh, ahora estamos volcando los escritos de Mondrian a formato digital y poniéndolos en relación con su obra, a través de lo que llamamos *The Mondrian papers*.

— Entonces, ¿qué novedades vamos a descubrir?

— Su correspondencia ofrece detalles inéditos de su personalidad. En el caso de Van Gogh, por ejemplo, después de 15 años de investigación sobre su correspondencia, anotando y editando sus cartas, llegamos a la conclusión de que era un artista mucho más buscador de respuestas que el, digamos, expresionista impulsivo, como se le solía calificar desde la década de 1910.

— Pero Mondrian no es Van Gogh...

— Efectivamente. Por eso, en el caso de Mondrian, la matización será de efecto contrario a la de Van Gogh: a Piet siempre se le presenta como un autor holandés y estricto protestante, con una pintura abstracta que parece la imagen por excelencia

del paisaje de los diques y los *polder* holandeses. Pero era muy mujeriego y le gustaba bailar en su estudio, tal y como se puede ver en un dibujo incluido en su correspondencia. Analizando minuciosamente sus escritos, hemos descubierto muchos detalles sobre su vida, su obra, su círculo de amigos, exposiciones e incluso sobre algunas obras que pueden haberse perdido.

— ¿Qué lugar deben ocupar hoy los grandes museos, como el Prado por ejemplo, ante la digitalización?

— Los museos siempre tendrán la obra de arte original, auténtica y tangible. Bueno, no puedes tocarla, pero sí acercarte a ese trabajo auténtico, y eso es algo que la digitalización nunca puede ofrecerte. Esa experiencia física es algo que el RKD nunca puede proporcionar; no tenemos obras de arte originales, sino su documentación. Creo que para los museos, la digitalización es importante, especialmente como vía para atraer al público a la pieza original. También considero que los museos de prestigio mundial, como el Prado o el British Museum, deberían abrirse más a internet para proporcionar información profunda y académica sobre las obras en sus colecciones también.

— ¿Podría considerarse una nueva forma para atraer público?

— Vemos que los museos de todo el mundo están luchando con la cuestión de ‘qué hacer’, muchos de sus sitios *web* son una especie de cajón de sastre donde encuentras todo tipo de actividades, como dónde comer o beber, una selección de obras maestras de la colección y, por supuesto, una tienda *on-line* con venta de entradas. Sin embargo, colaboraciones con instituciones como el RKD, que combinan *expertise* y tecnología, pueden hacer que la presentación digital de este tipo de información tan importante para el desarrollo de actividades de museos basadas en la investigación, sea posible. A largo plazo, el público solo puede beneficiarse.

MEADOWS MUSEUM | SMU



ALONSO BERRUGUETE

First Sculptor of Renaissance Spain

29 DE MARZO HASTA EL 26 DE JULIO 2020

Meadows Museum • Dallas 00 1 214 768 2516 meadowsmuseumdallas.org

This exhibition is organized by the Meadows Museum, SMU, Dallas, and the National Gallery of Art, Washington, in collaboration with the Museo Nacional de Escultura, Valladolid, and funded by a generous gift from The Meadows Foundation. Promotional support provided by Dallas Tourism Public Improvement District and The Dallas Morning News.

Alonso Berruguete (Spanish, c. 1488–1561). The Sacrifice of Isaac (from the San Benito el Real altarpiece) [detail], 1526–33. Polychromed and gilded wood, 35 x 18 1/8 x 12 5/8 in. (89 x 46 x 32 cm). Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Photo by Javier Muñoz and Paz Pastor.



The Meadows
Foundation
Serving the People of Texas

MEADOWS MUSEUM
SMU • DALLAS

DALLAS
Art Museum

The Dallas Morning News

Soto: del plano al espacio

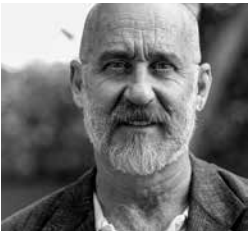
SOTO: FROM PLANE TO SPACE **PAGE 150**

El **Museo Guggenheim Bilbao**, en colaboración con el Atelier Soto de París, presenta una completa retrospectiva del artista venezolano, que dio un giro dinámico al movimiento abstracto. El proyecto consta de más de 70 obras, algunas de ellas penetrables por el visitante.

TEXTO FRANCISCO CARPIO



Jesús Rafael Soto en la exposición
Vision in motion - Motion in vision.
Hessenhuis, Amberes, Bélgica, 1959.
Fotografía: Charles Wilp. © Bildarchiv,
Berlin. © Jesús Rafael Soto, ADAGP,
París / VEGAP, Bilbao, 2019.



FRANCISCO CARPIO ES DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE. FUE DIRECTOR DEL CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO DE LAS PALMAS Y DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE EXPOSICIONES EN EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESTEBAN VICENTE DE SEGOVIA. ES CRÍTICO DE ARTE, GESTOR CULTURAL, COMISARIO Y PROFESOR EN LA UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA.

JESÚS RAFAEL SOTO
Cuadrado y curvas
virtuales. Serie *Síntesis*.
1979. Metacrilato y metal.
50 x 50 x 15 cm. Colección particular. © Jesús Rafael Soto, ADAGP, París / VEGAP, Bilbao, 2019.

EN PALABRAS DE NUESTRO protagonista: «La obra de arte debe ser capaz de suscitar emoción en quien la contempla, pero eso no quiere decir que ella deba nacer de una situación emotiva. Si la obra de arte tiene un origen, éste es el pensamiento, el rigor, la lógica de la investigación artística. El arte no es expresión, el arte es conocimiento...».

Sin duda, Jesús Rafael Soto es una de las figuras más referenciales del panorama artístico internacional surgido en la segunda mitad del pasado siglo XX, especialmente dentro del llamado arte cinético, aunque la pluralidad de intenciones y visiones que suscita su obra le hacen trascender más allá de la estricta pertenencia a esas prácticas artísticas concretas, tal como puede comprobarse en esta exposición.

Nacido en Ciudad Bolívar (Venezuela), en 1923, comienza su carrera artística a una edad muy temprana, pintando carteles para salas de cine en su ciudad natal. En 1942 recibe una beca para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Caracas, donde coincidiría, entre otros compañeros, con Carlos Cruz-Díez, otro destacado representante y referente del arte cinético a nivel mundial. Allí tuvo ya ocasión de conocer por primera vez el arte moderno europeo, sobre todo el de autores tan señalados como Cézanne, Matisse o Picasso.

Entre 1947 y 1950 dirige la Escuela de Bellas Artes de Maracaibo. Finalmente, ese mismo año se traslada a París, ciudad en la que viviría hasta su muerte en 2005. Allí descubrió nuevos autores que iban a influir en su concepción del arte, entre otros, Paul Klee, Malévich, Kandinsky, Albers, Naum Gabo, Alexander Calder o Piet Mondrian; y entra también en contacto con una serie de creadores asociados al *Salon des Réalités Nouvelles* así como a la galería Denise René. Por otra parte, se relaciona con *Los Disidentes*, un grupo de artistas venezolanos que residían igualmente en la capital francesa, tratando de encontrar nuevas vías expresivas para la renovación del arte en su país.

En 1952, colaboró con su compatriota Alejandro Otero, con Alexander Calder, Fernand Léger, Antoine Pevsner, Henri Laurens, Jean Arp y otros en el 'Proyecto de Integración de las Artes' en la Universidad Central de Venezuela, encabezado por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva. Esta propuesta, que integraba los planteamientos de las vanguardias con la arquitectura universitaria, fue un proyecto emblemático del modernismo de mediados del siglo XX en América Latina.

Como dato curioso, aunque nada nimio dentro de su propia visión global del arte, debemos señalar que, para subsistir, en sus primeros años parisinos Soto se dedica a tocar la guitarra en distintos grupos. Este hecho muestra el interés y la importancia que el lenguaje musical, sus nuevas estructuras compositivas, el sistema dodecafónico –estudiando a Schönberg, a través de un libro de René Leibowitz–, y las experiencias seriales iban a tener en su trabajo. Esto le llevará, en cierto momento, a señalar: «Mi preocupación de entonces era cómo lograr que la pintura adquiriera niveles de lenguaje verdaderamente universales semejantes a los de la música y los de las matemáticas. Si la música había codificado sus valores, ¿por qué no hacer lo mismo en la plástica?».

La década de los 50 es un tiempo de formación que le irá posibilitando encontrar paulatinamente su personal sintaxis artística. En esta época, y junto a sus primeras investigaciones ópticas, pasa a formar parte también del primer grupo de creadores cinéticos en París, entre ellos, Jean Tinguely, Yaacov Agam y Victor Vasarely. Es entonces cuando conoce los dispositivos ópticos motorizados de Duchamp, sobre todo su *Semiesfera rotativa* (1925), que pudo ver en *Le Mouvement*, una exposición realizada



JESÚS RAFAEL SOTO
Sin título. 1961. Madera, metal, pintura, y clavos.
75 x 18 x 25 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros. © Jesús Rafael Soto, ADAGP, París / VEGAP, Bilbao, 2019.



en 1955 en la galería Denise René, en la que el mismo Soto participó y donde surgió por vez primera el término de «Arte Cinético». Asimismo, se relaciona con otros colectivos internacionales como el Grupo Zero.

A partir de los años 60 se centraría en la realización de los *Penetrables* y otras obras integradas en espacios arquitectónicos, entre ellas la decoración interior del edificio de la Unesco en París, y un buen número de espacios públicos en Caracas. En 1966 participa como invitado especial en la Bienal de Venecia.

En los años sucesivos se llevarían a cabo nuevas obras de notable envergadura como la *Esfera Virtual* para el Parque Olímpico de Escultura de Seúl (1988), además de diversas exposiciones en espacios tan representativos como el Centre Georges Pompidou de París, la Kunsthalle de Colonia y el MoMA de Nueva York entre otros. El 14 de febrero de 2005 fallece en París, la ciudad que había sido clave y referencia en su vida y en su obra, con 81 años de edad.

La exposición retrospectiva que ofrece el Museo Guggenheim Bilbao supone una

JESÚS RAFAEL SOTO

Maqueta de «Muro

óptico». 1951. Pintura

sobre madera. 19 x 58 x 1

cm. Colección particular.

©Jesús Rafael Soto,

ADAGP, París / VEGAP,

Bilbao, 2019.

«ME EMPEÑÉ EN
UTILIZAR EL TIEMPO
PARA FORMULAR LA
CUARTA DIMENSIÓN
COMO ELEMENTO
PLÁSTICO. EN
ESTE CAMPO ES
PRECISAMENTE DONDE
NUESTRA GENERACIÓN
HA DADO UN GRAN PASO»

excelente oportunidad para comprobar todas estas características y señas de identidad, que definen la amplia trayectoria de Jesús Rafael Soto y que abarca cinco décadas. En ella podemos ver un buen número de piezas representativas de sus diferentes etapas de creación, desde sus primeros trabajos bidimensionales signados por la investigación óptica, pasando por una serie de piezas en las que ya aparece la ruptura con el plano y una clara voluntad de convertir al espectador en partícipe directo y activo del hecho artístico, hasta algunas de las últimas obras, realizadas a principios del siglo XXI.

El propio título de este proyecto nos da ya una pista clara de cuál va a ser una de sus principales intenciones: romper, en un primer paso, con la tradicional separación entre pintura y escultura, introducir al espectador en ese proceso experiencial y perceptivo; y finalmente, integrar los conceptos de espacio, duración, plasticidad, movimiento y experiencia temporal. Un viejo y utópico anhelo de las vanguardias históricas que recogerán algunos de los artistas más destacados de la segunda mitad del siglo XX, entre ellos el

PÁGINAS 58 Y 59

JESÚS RAFAEL SOTO

Vibración pura. 1968.

Pintura acrílica sobre

madera y metal, hilo

de nailon. 102 x 172 cm.

Colección particular. ©

Jesús Rafael Soto, ADAGP,

París / VEGAP, Bilbao,

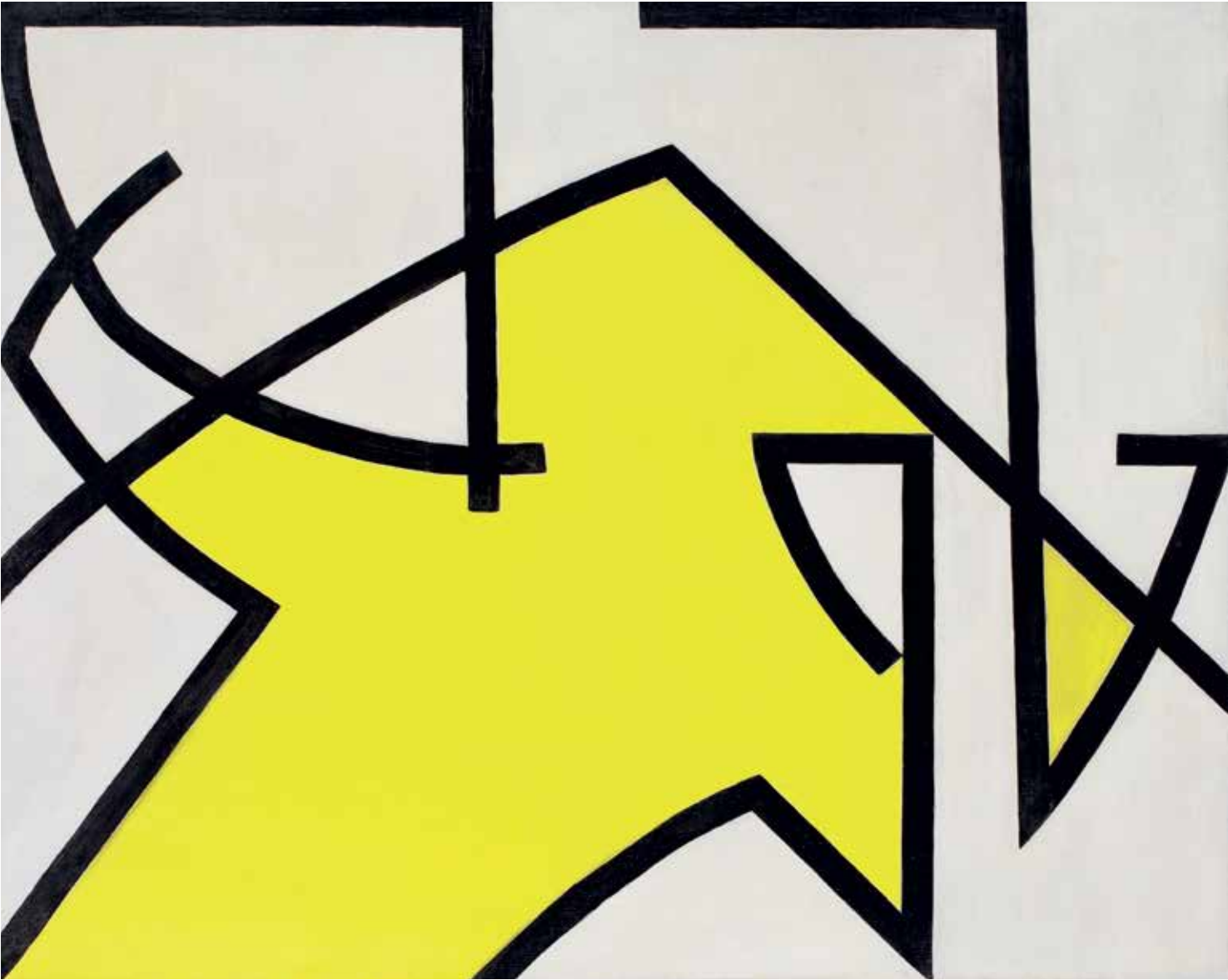
2019.

mismo Soto, que hará de esta vocación totalizadora y plural posiblemente su principal objetivo. En este sentido, y volviendo a su propio pensamiento, nos dirá: «Me empeñé en utilizar el tiempo para formular la cuarta dimensión como elemento plástico. En este campo es precisamente donde nuestra generación ha dado un gran paso: el uso de este nuevo elemento como materia artística».

Su proceso creativo y de investigación se movió dentro de unos parámetros muy cercanos a la propia experimentación científica, así como a la filosofía de la percepción, planteándose bajo este concepto de cuarta dimensión una visión del hecho creativo plural y diverso, donde integra el tiempo y el movimiento del espectador, con lo que consiguió reflejar una de las piedras angulares de toda obra de arte cinética.

Las primeras creaciones que pueden verse aquí, realizadas a principios de la década de los años 50, se encuentran todavía inscritas en un espacio plano, pero ya anticipan algunos de sus posteriores hallazgos en relación con el estudio de los efectos ópticos y cinéticos que seguirían caracterizando su visión artística.





En algunos casos limita su sintaxis cromática al empleo del blanco y del negro, que producen un singular efecto de *moiré*, y en otros introduce el color, posibilitando siempre una sensación de vibraciones retinianas a partir de la interacción entre figura y fondo. Ya en estos primeros ejempls puede verse reflejado su interés por implicar al espectador dentro del proceso de percepción –e incluso de construcción– de la obra.

A partir de estas piezas bidimensionales, incluirá también el espacio como un elemento dinamizador y activo, creando imágenes múltiples con el concurso y la colaboración de la mirada móvil del espectador. Un espectador, digámoslo una vez más, que juega un papel fundamental en sus procesos creativos. «Me empecé en buscar un lenguaje con el cual el ser humano debía servir de motor. Al mismo tiempo que sentía cómo el espectador, venía a ser parte integral de la obra. Entonces desarrollé esa especie de simbiosis, esta comunión: hombre-obra de arte.

JESÚS RAFAEL SOTO
Sin título (Composición
dinámica). 1950. Óleo
sobre tela. 73 x 92 x 2 cm.
Colección particular.
© Jesús Rafael Soto,
ADAGP, París / VEGAP,
Bilbao, 2019.

Para mí, la obra de arte no existe independientemente del espectador. A través de los *Penetrables*, esa participación llega a hacerse táctil y, a veces, auditiva. El hombre juega con el mundo que lo rodea. La materia, el tiempo y el espacio constituyen una trinidad indivisible y es precisamente el movimiento el valor que demuestra esta trinidad».

De esta forma, a lo largo de la muestra se despliega un buen número de obras que van marcando –conectadas entre sí– las diferentes etapas de su trayectoria artística. Las distintas series: *Vibraciones*, *Extensiones*, *Progresiones*, *Volúmenes virtuales* y finalmente sus *Penetrables* van dibujando así una cartografía creativa que se expande a lo largo de 50 años de constante actividad.

Directamente vinculado al papel protagonista que en su trabajo debe jugar el espectador, que actúa como una dínamo, generando movimiento para activar la obra, se encuentran los *Penetrables*.

Se trata en esencia de unas esculturas de gran formato que suponen indudablemente unas de sus más importantes y referenciales aportaciones al arte contemporáneo. Sin el espectador adentrándose en estas piezas, la obra carecería de sentido. En algunas de ellas, se necesita del público visitante para crear un sonido.

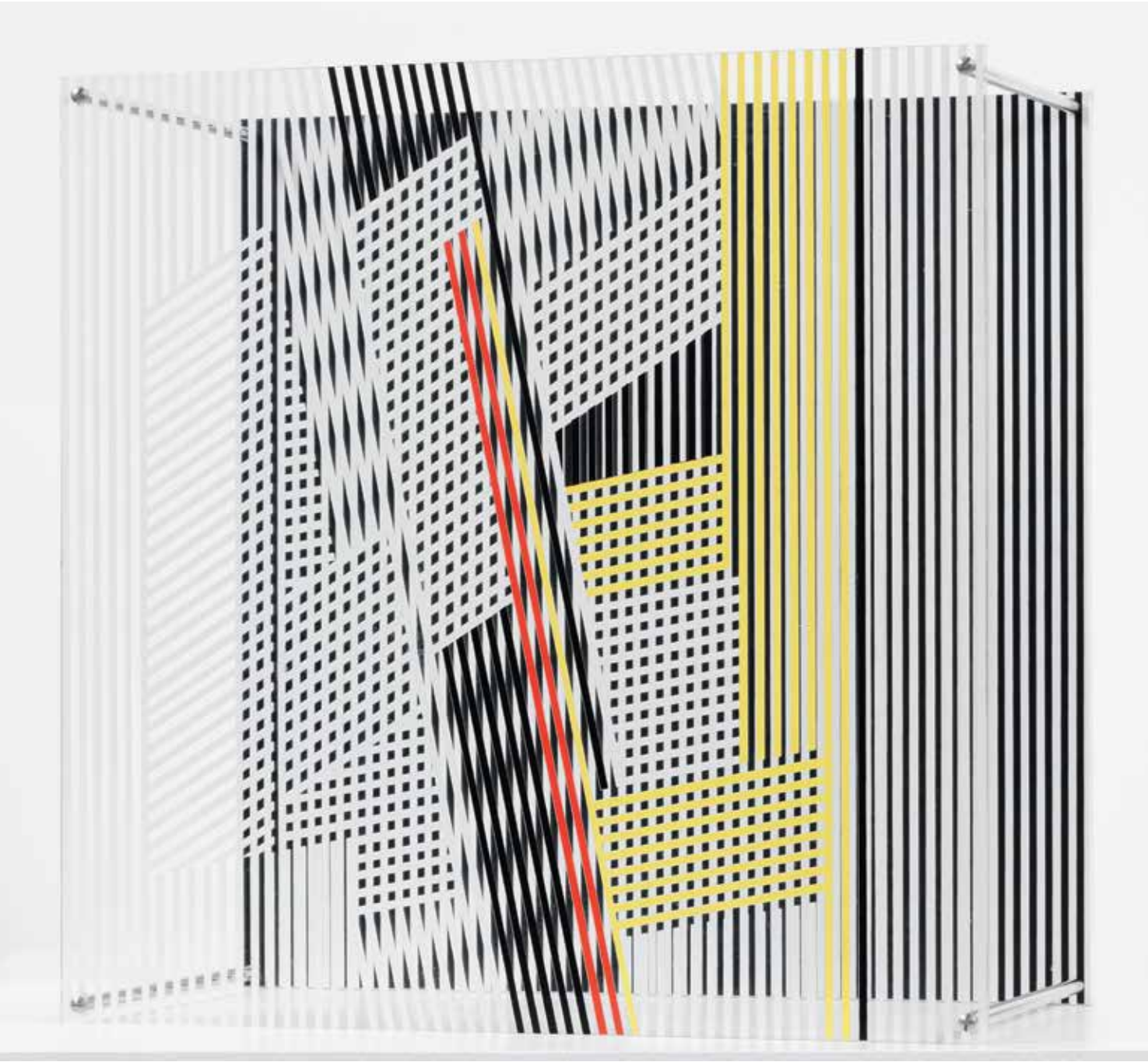
El crítico francés Jean Clay, uno de sus principales valedores, en un texto de 1968 incluido ahora en el catálogo de la exposición, escribe: «Los *Penetrables* se cuentan entre las proposiciones más ricas y mejor acabadas del arte actual. Se colocan en la encrucijada de las principales preocupaciones del momento...».

En gran medida estas piezas tan emblemáticas son el resultado de una lógica continuación

JESÚS RAFAEL SOTO
Estructura cinética, Serie
Sotomagie. 1957 / Edición
1967. Serigrafía en color
sobre metacrilato. 34 x
34 x 18 cm. Colección
particular. © Jesús Rafael
Soto, ADAGP, París /
VEGAP, Bilbao, 2019.

de sus obras ópticas y cinéticas iniciales. Utilizando diversos planos articulados y materiales plásticos y metálicos, Soto construyó unas obras escultóricas y laberínticas en las que incita al espectador a introducirse en ellas –de ahí su nombre– para disfrutar de una experiencia visual y sensorial múltiple, lúdica y profundamente interactiva. Una experiencia de diálogo entre artista y receptor que realmente ya había empezado a plantear y proponer en sus primeras obras ópticas y cinéticas.

Según las propias palabras del artista: «En los *Penetrables* el espectador se adentra por hilos verticales o barras que llenan la totalidad del espacio disponible y constituyen la obra en sí. A partir de ese momento, el espectador y la obra





quedan entreverados de forma física e inextricable. Con esos *Penetrables* llegó a materializar totalmente el sentimiento profundo de la situación del hombre inmerso en un universo 'lleno', en el cual materia, espacio y tiempo son un 'continuum' de vibraciones. El *Penetrable* no es ni siquiera una obra, es más una idea del espacio, que puede materializarse en cualquier situación y a cualquier escala».

Al otorgar, pues, al espectador un papel clave dentro de la experiencia artística, el autor se erigía en pionero de los procesos de interacción y diálogo entre obra y público que alcanzarán su más alto grado bastantes años después con el llamado arte relacional. Podemos asegurar que

JESÚS RAFAEL SOTO

Esfera Lutecia. 1996.

Hierro pintado y aluminio.

600 x 600 x 600 cm.

Vista de la instalación en

el Museo Guggenheim

Bilbao, 2019. Colección

particular. © Jesús Rafael

Soto, ADAGP, París /

VEGAP, Bilbao, 2019.

hemos sido testigos presenciales –y activos– en esta exposición de esa voluntad de interacción, al comprobar cómo personas de todas las edades y condiciones disfrutaban literalmente de estas obras experimentando, casi como un juego, con los diferentes espacios y materiales propuestos, creando un singular diálogo entre lo sólido y lo vacío, y eliminando de una manera tan dinámica las barreras que separan realidad e ilusión, que a veces parecen convertirse en una sola entidad.

Fuera del espacio propiamente museístico se expone también una de las piezas más espectaculares de entre todas las que componen esta muestra, como es *Esfera Lutecia*, un imponente volumen esférico de hierro pintado y aluminio, realizada en 1996, concebida inicialmente por Soto para ser emplazada en los Campos Elíseos de París –de ahí su título–, y que ahora puede verse instalada en el exterior del edificio, sobre el agua del estanque sur.

Por último, y junto al amplio número de obras que conforman esta excelente muestra, debemos señalar que el Museo Guggenheim Bilbao presenta también una cuidada y variada selección de materiales documentales y de archivo que contribuyen a dibujar un panorama ciertamente completo del trabajo de Soto y de sus diversos procesos de creación. Una amplia mirada que se ve enriquecida también con la edición de un notable catálogo, profusamente ilustrado, y que cuenta además con dos nuevos textos críticos sobre su obra y sobre su influencia en el arte contemporáneo del siglo XX. A todo ello, hay que añadir la recuperación de la descripción de los *Penetrables* de Jean Clay a la que antes hacíamos referencia.

Como complemento a todo lo anterior, se ha preparado igualmente un interesante programa didáctico que recoge una selección de extractos del documental *Soto. Una nueva visión del arte* dirigido por el cineasta Ángel Hurtado, así como una grabación musical del grupo *Los Yares*, que Soto creó en París y con el que actuó en diversos espacios.

SOTO. LA CUARTA DIMENSIÓN

Lugar Museo Guggenheim Bilbao

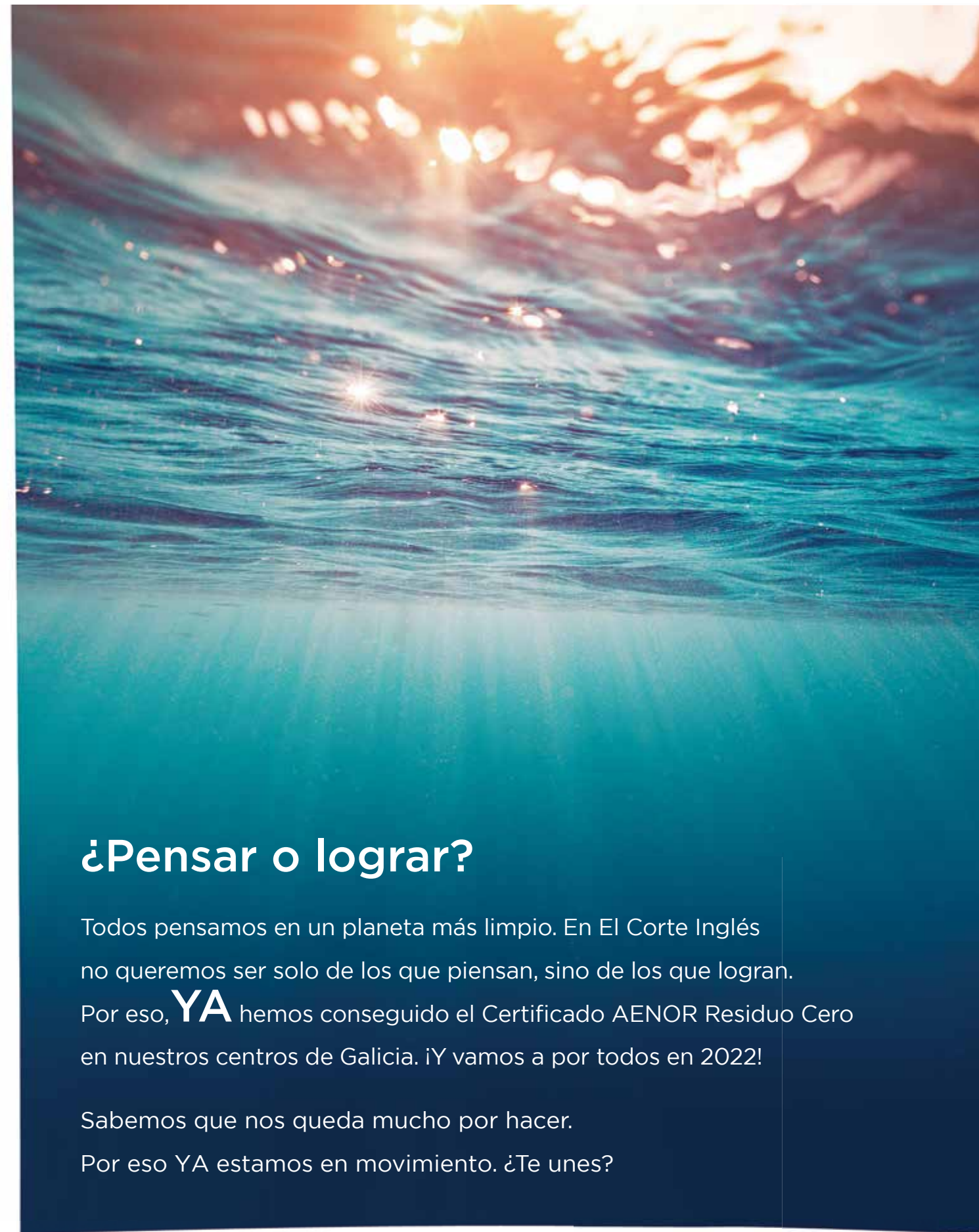
Fechas Del 18 de octubre 2019 al 9 de febrero 2020

Horario De martes a domingo de 10:00 a 20:00

Web www.guggenheim-bilbao.es

Comisario Manuel Cirauqui

EL CORTE INGLÉS, S.A. C/ Hermosilla 112, 28009 Madrid



¿Pensar o lograr?

Todos pensamos en un planeta más limpio. En El Corte Inglés no queremos ser solo de los que piensan, sino de los que logran.

Por eso, **YA** hemos conseguido el Certificado AENOR Residuo Cero en nuestros centros de Galicia. ¡Y vamos a por todos en 2022!

Sabemos que nos queda mucho por hacer.

Por eso YA estamos en movimiento. ¿Te unes?



Infórmate en: www.elcorteingles.es/sostenibilidad



Responsablemente



ATRIBUIDO A ALONSO
SÁNCHEZ COELLO. Retrato
de Jacopo da Trezzo. Hacia
1580. Óleo sobre lienzo. 70 x 61
cm. Colección particular.

PÁGINA 65
JACOPO NIZZOLA DA
TREZZO. La Arquitectura.
1578. Bronce. 51 mm diámetro.
Museo Nacional del Prado,
Madrid [O1003].



Un retrato de Jacopo da Trezzo, escultor de Felipe II

A PORTRAIT OF JACOPO DA TREZZO, PHILIP II'S SCULPTOR PAGE 152

Lapidario, medallista y orfebre de renombre, Trezzo trabajó en El Escorial para el Rey prudente. Allí compuso dos de sus obras más célebres: la custodia grande del retablo mayor y los escudos de armas de los cenotafios reales. En las siguientes páginas se presenta un retrato suyo que formó parte de la colección de pintura de Felipe II.

TEXTO ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA



ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA ES HISTORIADORA DEL ARTE Y CONSERVADORA DE PATRIMONIO NACIONAL EN EL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL. CENTRADA ESPECIALMENTE EN LAS COLECCIONES DE FELIPE II, ES ESPECIALISTA EN EL RETRATO CORTESANO DE LA ÉPOCA.

ARRIBA
ANTONIO ABONDIO
Jacopo da Trezzo (recto) y Minerva y Vulcano (verso). 1572. Bronce. 69 mm diámetro. The British Museum, Londres [Inv. 1933,1112.49].



Recientemente ha aparecido en una sala de subastas madrileña un retrato de anciano de ojos claros atribuido genéricamente a «escuela italiana» de finales del siglo XVI¹. La calidad de su rostro hablaba de un buen pintor, pero se veía claramente recortado por el objeto que lleva en su mano izquierda.

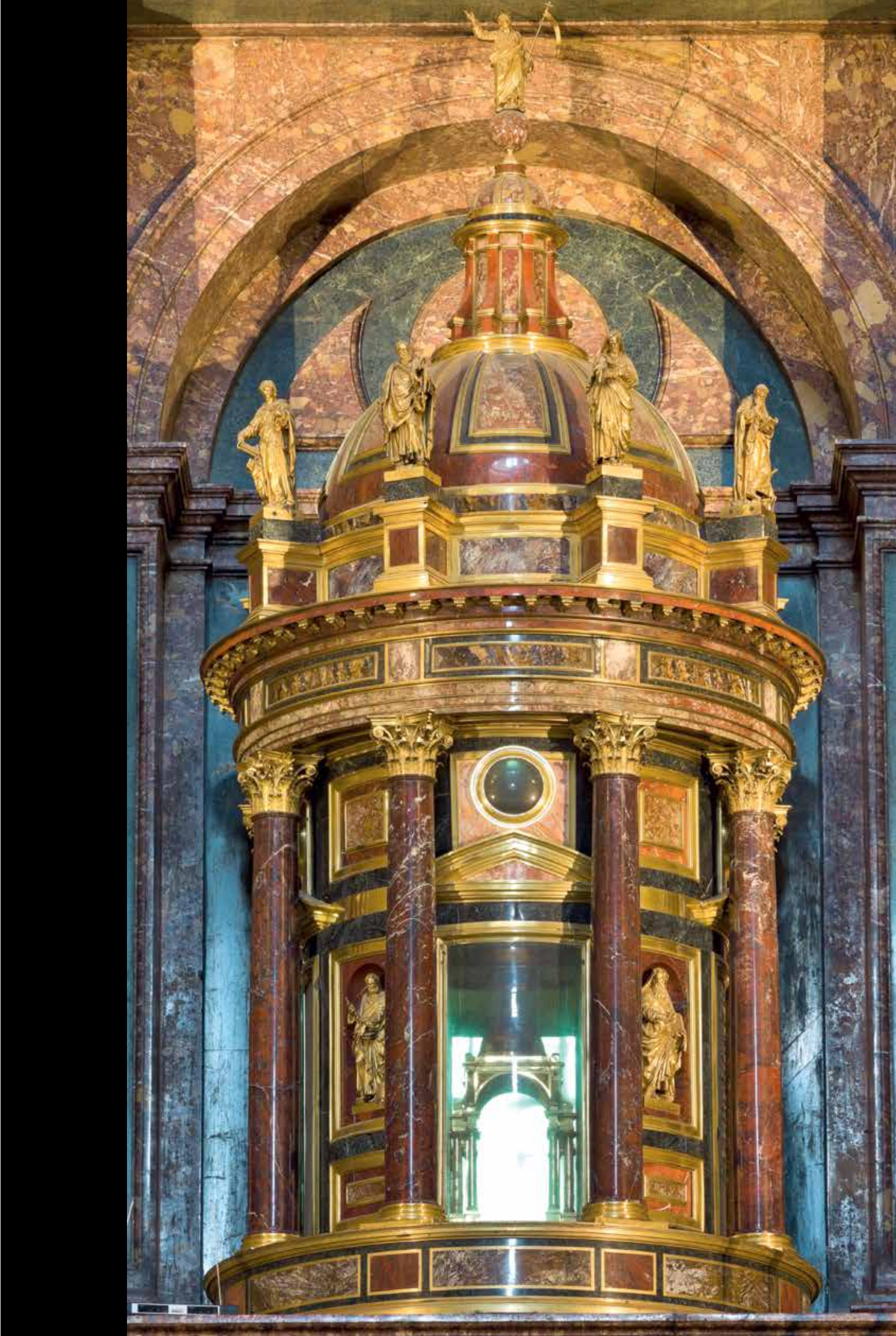
Su identidad viene revelada por el inventario del Alcázar de Madrid redactado tras la muerte de Felipe II y corresponde con el asiento de un retrato que estaba colgado en junio de 1600 en la Pieza Segunda del Guardajoyas². Se trata del lapidario, medallista y orfebre Jacopo Nizzola, natural de Trezzo sull'Adda (Milán), quien trabajó primero para el emperador Carlos V y, desde 1559 y hasta su muerte en Madrid en 1589, para Felipe II³.

El documento, además de describir su indumentaria de una ropilla verde por la que asoman las mangas holgadas violetas del jubón, informa de que, en origen, sujetaba una cornucopia con flores de la que picaba una graja. La otra mano, extendida y hoy mutilada, apoyaba sobre la cúpula de su obra más famosa: la custodia de piedras duras que preside el retablo

mayor de la basílica de El Escorial, en la que trabajó desde 1579 hasta su colocación poco antes de la inauguración del templo el 10 de agosto de 1586, festividad de San Lorenzo⁴. Ya en 1578 incluye la custodia pequeña, hoy desaparecida, en el reverso de una medalla del arquitecto Juan de Herrera, con el que le unía una gran amistad⁵. Es en este momento cuando habría que ubicar este retrato.

En sus memoriales elevados al Rey, consideraba que esta obra de jaspes de procedencia española, cristal de roca y bronce dorado era más divina que humana y parangonable a las de la prestigiosa Antigüedad.

Anteriormente, le había efigiado el cremonés Bernardino Campi (1522–1591), primer maestro de Sofonisba Anguissola, según recoge el tratadista Alessandro Lamo en 1584⁶. Esta obra se realizaría posiblemente entre la llegada del pintor a Milán en torno a 1550 y antes de la partida del orfebre hacia Bruselas en 1554, acompañado por el relojero Juanelo Turriano, a quien le unía una gran amistad y a quien también inmortalizó Campi. Dicho retrato de Trezzo, hoy perdido, era tenido muy en cuenta



¹ Abalarte, Madrid, Subasta 29, 22 de mayo de 2019, lote 123. ² «Un retrato de medio cuerpo al óleo sobre lienzo de Jacovo de Treço con ropa verde y mangas moradas puesta la mano derecha sobre la custodia y en la izquierda una cornucopia de flores con una graja picando en ellas. Tiene de alto bara y media y de ancho bara y ochava [125 x 94 cm aprox.]. Tasado en duzientos reales». En: CHECA CREMADES, Fernando (dir.). *Inventarios de Felipe II*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2018, p. 484. Fue valorado por Juan Pantoja de la Cruz. ³ Un esbozo de su biografía en el *Dizionario Biografico degli Italiani* y más concretamente sobre su etapa española en el *Diccionario Biográfico de la Academia de la Historia*, ad vocem. ⁴ PÉREZ DE TUDELA, Almudena. «Marmi e pietre dure nella decorazione della basilica dell'Escorial sotto Filippo II». En: EXTERMANN, Grégoire y VARELA BRAGA, Ariane (eds.). *Splendor Marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*. Roma: De Luca, 2016, pp. 141-144, con bibliografía anterior. ⁵ PÉREZ DE TUDELA, Almudena. «La imagen del Monasterio del Escorial en las medallas de la segunda mitad del siglo XVI». En: CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (ed.). *Literatura e Imagen en El Escorial (Actas del Simposium)*. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones histórico-artísticas, 1996, p. 780. ⁶ LAMO, Alessandro. *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltvra, et pittvra: doue ragiona della vita, & opere in molti luoghi, & à diuersi prencipi, y personaggi fatte dall'eccell. & nobile M. Bernardino Campo, pittore cremonese*. Cremona: Cristoforo Draconi, 1584, p. 52.



por el pintor, ya que lo consideraba una de sus mejores cabezas. Además de este, existe otro de busto y con vestimentas verdosas, atribuido a Antonio Moro y fechado entre 1554 y 1560, con una inscripción trasera en italiano que lo identifica con el orfebre⁷.

Su fisionomía se asemeja a la única imagen segura que conocíamos hasta el momento de Trezzo, la medalla fundida por Antonio Abondio en 1572. Entre septiembre de 1571 e inicios de 1572 el trentino estaba trabajando en Madrid, donde pintaba varios retratos, posiblemente en cera polícroma, para el emperador Maximiliano II. Entre ellos se encontraban el de su hija, la reina Ana de Austria, y el de Felipe II⁸. A finales de febrero de 1572 salió rumbo al Imperio, embarcando hacia Flandes por algún puerto del Cantábrico. Portaría consigo la efigie del lapidario entre las pequeñas obras que llevaba junto a colores para pintar⁹.

Abondio, al igual que Trezzo, tuvo mucha relación con el embajador imperial en Madrid, Hans Khevenhüller, a quien acompañaba a la corte, también en continuo contacto con su yerno, Clemente Virago. En el anverso de la medalla, de gran tamaño, aparece Giovan Giacomo Nizzola da Trezzo «iacobvs nizolla de trizzia mclxxii», en torno a los 60 años. Viste un jubón abotonado sobre el pecho del que asoma una lechuguilla similar a las de los años 60, partida en dos. Su figura se envuelve en una ropa que se adivina forrada de piel. En el reverso, con la inscripción, «artibvs qvaesita gloria» [Con las Artes se adquiere la Gloria], aparece representada la diosa de la Sabiduría, Minerva, con la lanza, entregando la rama de olivo a Vulcano, sentado sobre un yunque, empuñando un martillo y con instrumentos geométricos a sus pies, en clara alusión a Trezzo que disfrutaba del título de «escultor del rey»¹⁰.

Sin duda, Abondio tuvo la oportunidad de visitar el taller de su compatriota, que en

PÁGINA 67
JACOPO DA TREZZO Y TALLER
Custodia grande. 1579-1586. Jaspes polícromos, cristal de roca y bronce dorado. 450 x 285 mm. Retablo mayor de la basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
© Patrimonio Nacional [Inv. 10034774].

SU FISIONOMÍA SE
ASEMEJA A LA ÚNICA
IMAGEN SEGURA QUE
CONOCÍAMOS DE TREZZO,
LA MEDALLA FUNDIDA
POR ANTONIO ABONDIO

octubre de 1571 fue descrito por Giambattista Venturino da Fabriano. El orfebre le mostró vasos de cristal de roca, como uno en el que trabajó para el príncipe don Carlos antes de su muerte en 1568, y una esmeralda excepcional que pertenecía al rey¹¹. En 1567 ya se consideraba a Trezzo anciano para trabajar y dirigía los encargos, como las armas grabadas en un diamante para el Príncipe en el que estuvieron empeñados durante 11 meses su yerno, Clemente Virago, y otros dos oficiales, según informa el embajador portugués en Madrid a la reina de Portugal, que deseaba una obra similar para su otro nieto, don Sebastián¹². En estos momentos, aparte de las joyas, trabajaba en importantes relicarios para Felipe II. También satisfacía a la alta nobleza española y otros refinados coleccionistas europeos, tanto de las cortes italianas como del Imperio.

No sabemos cómo llegó el retrato que aquí presentamos a la colección del Rey prudente. Felipe II adquirió algunas pinturas de la colección del escultor, como la *Anunciación* de Robert Campin, donada por el monarca en 1584 al monasterio de El Escorial¹³. Tras su fallecimiento en septiembre de 1589, se compró en su almoneda el *Padre Eterno* de Veronés que colgaba en su aposento y que se entregó también al monasterio en 1593¹⁴. En el inventario de Trezzo

⁷ BABELON, Jean. *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escurial: essai sur les arts à la cour de Philippe II 1519-1589*. Burdeos-París: Feret, 1922, pp. 74-75, pl. 1, siguiendo a HYMANS, Henri. *Antonio Moro, son oeuvre et son temps*. Bruselas: G. van Oest & Cie., 1910, pp. 190-191, entonces en la colección del ministro de los Países Bajos, Alphonse Stuers. en París. Véase también FRIEDLÄNDER, Max. *J. Antonis Mor and his contemporaries*. Nueva York-Washington: Praeger Publishers, 1975, p. 103, nº 386, fig. 188. ⁸ RUDOLF, Karl. «Die Kunstbestrebungen Kaiser Maximilians II. Im Spannungsfeld zwischen Madrid und Wien: Untersuchungen zu den Sammlungen der Österreichischen und Spanischen Habsburgerim 16. Jahrhundert». *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 91, 1995, pp. 190-191. ⁹ Archivo General de Simancas, Cámara de Castilla, libro 148, f. 383 r y v. Madrid, 26 de febrero de 1572, pasaporte dirigido a don Juan de Acuña, capitán general de la provincia de Guipúzcoa. En su equipaje, junto a productos españoles, llevaba: «otra caxa pequeña de la misma color verde llena de moldes y figuras (...) nuebe caxas de laton doradas con algunos Rectractus para el emperador, otras seys caxas la una de evano y las otras de otra madera y dentro algunos Rectractus, algunas piedras para dorar unas mayores que otras (...) otra caxa con muchos caxonçillos a manera de escriptorio llenas de muchas colores de off[ici].o de pintor, otra caxa pequeña verde con algunos Rectractus...». ¹⁰ SCHER, Stephen K. *The Currency of Fame. Portraits Medals*. Londres: Thames and Hudson, 1994, pp. 170-174; ATTWOOD, Philip. *Italian Medals c. 1530-1600 in British Public Collection*. Londres: British Museum Press, 2003, vol. I, p. 453, 1125a; TODERI, Giuseppe y VANNELI, Fiorenza. *Le medaglie italiane del XVI secolo, I*. Florencia: Polistampa, 2000, vol. I, p. 165, n. 444, con bibliografía anterior. ¹¹ NUNZIANTE, Emilio. «Del viaggio fatto dall'ill.mo et rev.mo cardinale Alessandrino Legato Apostolico alli serenissimi Re di Francia, Spagna e Portogallo... ». *Rassegna Nazionale*, XVIII, 1884, pp. 334-335. ¹² Francisco Pereira a Catalina de Austria, Madrid, 26 de agosto de 1567, Archivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Conselho Geral do Santo Ofício, libro 210, f. 92. ¹³ CHECA CREMADES, Fernando (dir.). *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2013, p. 316. ¹⁴ *Idem*, p. 401. El padre José de Sigüenza informa que decoraba su celda como prior del monasterio.



IZQUIERDA, DE ARRIBA ABAJO:

PAOLO VERONÉS. Padre Eterno con el Espíritu Santo.

Hacia 1580. Óleo sobre lienzo. 61,5 x 76,5 cm. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. © Patrimonio Nacional [Inv. 10014555].

ROBERT CAMPIN. La Anunciación. 1420-1425. Óleo sobre tabla. 76 x 70 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid [P1915].



se enumeran dos retratos suyos, uno con un marco de pino¹⁵. Uno de ellos quedó en poder de su yerno, quien testó en 1591, aunque no se menciona entre sus bienes, que se vendieron este mismo año¹⁶.

El orfebre también asesoraba al soberano en materias artísticas, como en la elección de pintores para el retablo mayor de El Escorial¹⁷. Asimismo, el rey visitaba regularmente su taller en la calle hoy llamada Jacometrezo, cerca de la parroquia del Carmen, especialmente para supervisar la obra de la custodia y las armas reales sobre los grupos orantes fundidos por Pompeo Leoni. Aparte de los encargos para la familia real, que le proporcionaban importantes beneficios económicos, el milanés tenía muchas curiosidades, como esculturas traídas desde Roma, entre las que descollaban las de los emperadores Antonino Pío y Alejandro Severo. De igual modo, poseía, junto a los vasos de piedras duras, monedas antiguas de plata y cobre, como da cuenta el sobrino del obispo de Lérida durante su visita al taller de Trezzo en 1576, con la esperanza de que el erudito, al que habría conocido en la Ciudad Eterna entre 1544 y 1553, se las comprara¹⁸.

Poco después de la muerte del Rey en septiembre de 1598, su sucesor, Felipe III, trasladó algunos de los retratos más importantes del Alcázar de Madrid al remodelado palacio real de Valladolid, donde residió la corte entre 1601 y 1606. Ese último año se realizó un inventario del palacio pucelano y el cuadro es descrito por el pintor regio Bartolomé Carducho en el muro oeste de la galería que cae sobre el jardín, conviviendo con otros miembros de la casa real y con autores como Tiziano, Antonio Moro o Jan Kraeck¹⁹.



¹⁵ AGULLÓ, Mercedes. *Documentos para la Historia de la Escultura española*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 322-323. ¹⁶ HELMSTUTLER DI DIO, Kelley y COPPEL, Rosario. *Sculpture Collections in Early Modern Spain*. Routledge: Ashgate, 2013, p. 348. ¹⁷ PÉREZ DE TUDELA, Almudena. «Algo más sobre la venida de Federico Zuccaro a El Escorial». *Reales Sitios*, 147, 2001, p. 13. ¹⁸ Rodrigo de Zapata a Antonio Agustín, Madrid, 9 de marzo de 1576, VILLANUEVA, Jaime de. *Viage literario a las iglesias de España*. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851, vol. XVIII, apéndice XVI, p. 330. ¹⁹ Archivo General de Palacio (AGP), Administraciones Patrimoniales (AP), Caja 10977, expediente 5, 7 de junio de 1606, lienzo de poniente de la galería que cae sobre el jardín: «Un Retrato de la rodilla arriba en lienzo al óleo de Jacobo de treço con ropa verde y mangas moradas puesta la mano derecha sobre la copula de la custodia de S.t Lorenzo y en la izquierda una cornucopia de flores con una graxa picando en ellas tiene de alto vara y media y de ancho vara y ochava en marco con moldura dorada de mano de Alonso Sanchez».



La atribución a Alonso Sánchez Coello no debe ser desatendida y, de momento, parece la más plausible de mantener. Carducho había llegado a España en 1585 en el equipo de Federico Zuccaro para trabajar en El Escorial y coincidiría con el valenciano hasta su muerte en 1588. En este retrato del artista, se percibe una mayor libertad en la pincelada respecto a otros de la familia real, más encorsetados por la etiqueta.

Entre 1635-1636, dado que el palacio de Valladolid estaba en desuso, se seleccionaron una serie de pinturas para decorar el recién creado palacio del Buen Retiro²⁰. En el documento, el lienzo se señala con una cruz, entre los

ARRIBA Y PÁGINA 71
JACOPO NIZZOLA DA TREZZO Y TALLER
Escudos de armas de Carlos V y Felipe II sobre sus cenotafios. 1585-1592. Metal y jaspes policromos. Presbiterio de la basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. © Patrimonio Nacional [Inv. 10233321 y 10233315 respectivamente].

²⁰ En gran parte recogidos por MARTÍ y MONSÓ, José. *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a la provincia de Valladolid*. Valladolid-Madrid: Leonardo Miñón, 1898-1901, p. 617. ²¹ AGP, AP, C 10977, exp. 41: «+. Un Retrato de la rodilla arriba de Jacome de Trencó con marco dorado». ²² ALCOCER, Mariano. «Las pinturas del Palacio Real de Valladolid». *Revista Castellana*, 1922, 2, p. 28, nº 94: «Un cuadro de vara y media de alto con su marco en que está pintado un personaje de más de medio cuerpo vestido de verde y mangas azules con una cornucopia en la mano». ²³ Ídem, 3, p. 35: «Otro de medio cuerpo que parece ser Jacovo Trezo por descubrirse al lado parte de la custodia del Escorial que hizo». ²⁴ Agradezco la ayuda para localizarlo, aunque sin éxito, a Mercedes Simal, gran conocedora del edificio en este periodo, como atestigua su tesis doctoral: SIMAL, Mercedes. *El palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante los reinados de Felipe V y Fernando VI: de «villa de placer» a residencia oficial del monarca (1700-1759)*. Defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 2016.

LA ATRIBUCIÓN A ALONSO SÁNCHEZ COELLO NO DEBE SER DESATENDIDA Y, DE MOMENTO, PARECE LA MÁS PLAUSIBLE

susceptibles de trasladar. Colgaba entonces en la Galería de Oriente, aún con un marco dorado²¹. Sin embargo, continuó allí, junto a otros importantes retratos, hasta 1762, cuando, ante la situación de parcial abandono, se remitieron casi todos los cuadros al intendente del Buen Retiro para que, por orden de Carlos III, los distribuyera entre Madrid y los Reales Sitios. En un informe previo del 21 de agosto, se recoge el cuadro con el número en blanco²². En noviembre de 1762 se embalaron los lienzos enrollados y se enviaron en calesas hacia el Buen Retiro. Concretamente, nuestra tela viajó en el cuarto rollo junto con otras con 43 pinturas, ya desprovisto de marco, pero aún sin recortar, ya que la custodia escurialense permitía identificarlo²³.

Al estar palacios como El Pardo decorados con el gusto imperante de tapices, muchas de estas pinturas quedaron en el Retiro y se las puede rastrear hasta la actualidad. Sin embargo, resulta difícil localizar la obra que nos ocupa en la documentación. Quizá fuera una de las que se declaran «inútiles» por su mal estado de conservación poco después²⁴. Esto explicaría que se recortara, posiblemente eliminando las zonas más dañadas, como la custodia o parte de la cornucopia, y que acabara saliendo de la colección real, permaneciendo en manos privadas hasta hoy. Afortunadamente, poco a poco van apareciendo en el mercado algunos de estos retratos, como el de *Ana de Austria* pintado por Alonso Sánchez Coello que Lázaro Galdiano adquirió en París (Museo Lázaro Galdiano, Madrid, hacia 1571, nº inv. 8030), también convertido en uno de tres cuartos en vez de cuerpo entero como era en origen, o este de Trezzo que aquí se presenta.

Subasta 17, 18 y 19 de Diciembre

Exposición disponible del 4 al 16 de Diciembre (6 y 9 de Diciembre la Sala permanecerá cerrada por festividad)



Roque Balduque
(Bolduque, h. 1500 - Sevilla 1561)
San Juan Bautista. Figura en madera tallada, policromada y dorada. Medidas 134 cm altura.



Jose Guerrero
(Granada 1914-1992)
Rojo intenso. 1979. Óleo sobre lienzo. Firmado, titulado y fechado 1979. Medidas 91 x 73 cm.



Francisco Bayeu
(Zaragoza 1734 - Madrid 1795)
San Juan Nepomuceno. Óleo sobre cobre. Firmado. Medidas 37,5 x 28 cm.



Van Cleef & Arpels
Extraordinaria gargantilla de brillantes, 59,00 ct, convertible en dos pulseras. Firmada y numerada.



Mesa escritorio Felipe V con tapa y frente abatible en madera de nogal, palosanto y decoración geométrica. S. XVII-XVIII. Medidas: 93,5 x 93 x 133 cm



Shaw
Magnífico broche en forma de Ave del Paraíso realizado con gran detalle en oro amarillo de 18K, platino, brillantes y lapislázuli. Con contraste y estuche original firmado SHAW.

Admitimos obra para nuestras próximas Subastas

| ESPACIOS | PALACIO DE GAVIRIA

Una oportunidad singular

A UNIQUE OPPORTUNITY PAGE 154

Inaugurado por la Reina Isabel II en 1851 y declarado Bien de Interés Cultural, este palacio concebido por Aníbal Álvarez Bouquel fue ejemplo de la nueva arquitectura residencial que puso de moda la aristocracia madrileña. Tras años de olvido, recupera parte de su esplendor gracias a Arthemisia y su proyecto de rehabilitación para convertirlo en espacio expositivo.

TEXTO JOSÉ ÁNGEL MEDINA MURUA | FOTOGRAFÍA IMAGEN M.A.S.



JOSÉ ÁNGEL MEDINA MURUA
ES DOCTOR EN ARQUITECTURA
POR LA UNIVERSIDAD DE
NAVARRA. HA IMPARTIDO
CLASES EN DIVERSAS
UNIVERSIDADES EXTRANJERAS
Y, DESDE 2006, ES MIEMBRO
DE LA JUNTA DE GOBIERNO DE
EUROPEAN ARCHITECTURE
HISTORIANS NETWORK EAHN.

PÁGINAS 74 Y 75

Detalle de la entrada al
palacio, donde se ubican
un par de esculturas
colocadas dentro de
sendas hornacinas.

PÁGINA 77

Escalera de inspiración
quattrocentista que da
acceso a la primera planta
y, en el techo, una pintura
de Mercurio, dios del
comercio.
DEBAJO, imagen exterior
del edificio renacentista
italiano, de Aníbal Álvarez
Bouquel.

LA VIDA DE UN EDIFICIO puede ser muy dis-
par y la del Palacio del Marqués de Gavia lo
es. Su construcción, proyectada por el arquitecto
Aníbal Álvarez Bouquel en 1846, ha dado cobi-
jo a actividades tan diferentes como una disco-
teca o tiendas de empeños, que han provocado
numerosas y penosas alteraciones, como la in-
corporación de un piso más. Ahora, sin embargo,
el espacio acoge una sala de exposiciones. La
compra del inmueble por parte de una nueva
propiedad ha refrendado esta actividad cultural.

En realidad, el proyecto que está desarrollando
Arthemisia comenzó hace dos años, durante los
cuales ya se han podido ver exposiciones en torno
a figuras tan relevantes como Tamara de Lempic-
ka o la familia Brueghel (actualmente en sus sa-
las). Podríamos decir, por lo tanto, que estamos
de enhorabuena. La recuperación de un edificio
así –joya de la arquitectura madrileña concebida
por uno de los maestros del siglo XIX– a través
de una infraestructura de estas características no
puede ser más que motivo de regocijo. Pues el
espacio expositivo de Gavia lo tiene todo para
convertirse en una de las referencias culturales
de Madrid. No se trata del primer caso con estas
singularidades y, desde luego, tampoco será el úl-
timo. La rehabilitación de un edificio mediante
la incorporación de una nueva actividad es una
constante en el desarrollo habitual de cualquier
ciudad. Incluso es un indicador de la vitalidad de
esta última. En el caso que aquí nos ocupa, don-
de una iniciativa cultural como la expositiva es la
que late detrás del proyecto, me atrevo a afirmar
que su impacto se amplifica. Y no solo a nivel
particular sobre la propia construcción, sino a un
nivel urbano y estructural.

Es conocida la rehabilitación de barrios como
Chelsea en Nueva York o Vauxhall en Londres, a
partir de un fenómeno cultural similar. En este
último caso, por ejemplo, resulta ejemplar la
manera en la que se ha incardinado dentro de la
estructura general de la ciudad. En marzo de este
año, Sadiq Khan, alcalde de la capital inglesa des-
de 2016, presentó un documento inédito: *Cul-
tural Infrastructure Plan*, en el que aludía a la urbe
como herramienta de transformación. El docu-
mento buscaba alimentar el músculo cultural de
Londres, origen del impacto de 52.000 millones de
libras al año. Newport Street Gallery –la galería de
Damien Hirst– Amstel Art Gallery o Beaconsfield
Gallery, situadas también en la mencionada zona
de Vauxhall, constituyen otros claros ejemplos de
regeneración de la ciudad a partir de la rehabilita-
ción de edificios mediante estructuras culturales.
En ese sentido, y volviendo al caso que aquí nos
ocupa, el Palacio de Gavia constituye una oca-
sión totalmente singular, tanto por su ubicación
como por la magníficas características físicas e
históricas del inmueble. Esperemos que la rehabi-
litación que está llevando a cabo la nueva propie-
dad confirme estas buenas expectativas.

El promotor del edificio fue Manuel de Gavi-
ria y Douza, primer marqués de Gavia y conde
de Buena Esperanza. Sevillano de nacimiento,
fue un afamado hombre de negocios de la época.
Algunos historiadores como Pedro Navascués,
apuntan que el marqués fue representante de
una nobleza enriquecida en las peculiares cir-
cunstancias del periodo isabelino y, que a media-
dos del siglo XIX, ya poseía una de las mayores
fortunas de España, junto con los Osuna, los
Medinaceli o la Casa de Alba. La efervescencia
financiera propiciada por la creación de la Bol-
sa, en 1831, y las nuevas realidades de la banca
llevaron al conde a entrar en el selecto grupo
de modernos «príncipes del dinero» empre-
ndedores de multitud de iniciativas, a cada cual
más lucrativa. Así, por ejemplo, fundaría con su
amigo el marqués de Salamanca el Banco de Isa-
bel II (1844), junto con otros representantes de
esta nueva élite: Heredia, Buschental, Carriquiri
o Norzagaray. También se dedicó al negocio in-
mobiliario a través de la compraventa de solares,
como haría el propio Salamanca.

La aparición de esta nueva aristocracia lle-
vó consigo un cambio en la arquitectura residen-
cial de la nobleza en Madrid, que hasta entonces
habitaba en inmuebles mucho más modestos y
vulgares que las construcciones palaciegas que
pudiera tener en sus villas señoriales de origen.



El Salón de Baile, la estancia donde la Reina Isabel II inauguró el edificio en 1851, es ahora una sala de exposiciones donde cuelgan varios cuadros de la familia Brueghel. Los techos fueron pintados por Joaquín Espalter y representan escenas históricas, desde Isabel la Católica a la toma de Granada.





Esto explica que la capital no contase con residencias privadas de relevancia, como sí sucedía en otras latitudes. No obstante, la bonanza económica y la renovada alta sociedad de la Corte cambiaron esa realidad. El Palacio de Gaviria atiende precisamente a las características de este fenómeno, iniciado a finales del XVIII. Unas nuevas construcciones que se ubicaban en zonas más despejadas, alejadas de la limitación de la vieja ciudad, tal y como ya sucedía con el Palacio Real. Esta nueva ‘aristocracia del dinero’ procuró la cercanía a dicha residencia real, mediante unas arquitecturas que se alejasen de las costumbres de la añeja nobleza. Es importante advertir que estos nuevos palacios encontraron en el Neoclasicismo esa identidad culta que lo distinguía del antiguo caserón barroco madrileño, como se aprecia también en las residencias de Liria, Osma o Buenavista.

Algunas de las razones que subyacen tras esta predilección por lo neoclásico tienen que ver con el deseo por un estilo de vida francés que se impone desde la Corona como ejemplar. La corriente ilustrada proveniente de Francia llevó consigo la búsqueda de modos de vida más racionales, tanto en el ámbito del trabajo y residencial como en el del ocio. En el diseño de esta nueva arquitectura resultó clave, a mediados del siglo XVIII, la aparición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se gestaron los arquitectos que promovieron ese Neoclasicismo español. Pues bien, es precisamente en esta atmósfera de la Academia donde se educará Aníbal Álvarez Bouquel. De hecho, él fue uno de los protagonistas más determinantes de esta ecuación. Su trayectoria en los ámbitos del diseño, la educación y la participación en iniciativas sociales de distinto calado resulta totalmente impresionante. Por eso, parece inevitable preguntarse por qué su figura ha terminado diluyéndose en la historiografía del país y no merece mayor atención especializada.

Álvarez Bouquel nació en Roma en 1809. Era hijo del célebre escultor José Álvarez Cubero. En 1827, con 18 años, se trasladó a Madrid junto a su familia. Además de participar de las relaciones de su padre en los ambientes más sofisticados de Roma y Madrid, su educación fue exquisita. Después de formarse en Dibujo y Matemáticas en Roma, simultaneó sus clases en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid con su trabajo en el estudio de Isidro Velázquez. Apenas cuatro años después, ganó el concurso general convocado por la Academia para el pensionado de Roma, razón por la cual pasó en la Ciudad Eterna tres años (1832-1835). Allí coincidirá con sus



Una de las 13 salas que posee el edificio, decorada con arquerías y elementos neoclásicos.

amigos el pintor Federico de Madrazo y el escultor Ponciano Ponzano, además conoció a Joaquín Espalter. A su vuelta a España, obtuvo el grado de académico de mérito por la Real Academia de San Fernando, entonces comenzó su carrera pedagógica. En 1844, fue nombrado director de la sección de Arquitectura de la Academia, además de ocupar el cargo de tesorero desde 1846 hasta su muerte, lo cual indica el elevado compromiso que mantuvo con la institución. Asimismo, estuvo vinculado a la Escuela de Arquitectura de Madrid desde su creación (1844), donde fue profesor de Teoría del Arte y de Proyectos e Historia de la Arquitectura. En 1848 obtuvo la cátedra de Teoría General del Arte y Decoración; en 1853 fue vicedirector de la institución, y, finalmente, entre 1857 y 1864 ocupó el cargo de director.

En 1857 fue nombrado Arquitecto Mayor de la Real Casa, Patrimonio y Reales Sitios. Asimismo, fue arquitecto del Museo del Prado. En cuanto a su trabajo, cabe mencionar que gozó de fama suficiente como para convertirse en uno de los autores preferidos de la sociedad isabelina. Su primer proyecto importante fue la remodelación del antiguo convento de María de Aragón y su readaptación como sede del Palacio del Senado en 1844. En los años siguientes construyó el Banco de Fomento y casas para la aristocracia, como el Hospital de la Princesa y la Galería comercial Espoz y Mina. Falleció el 5 de abril de 1870.



El Palacio de Gaviria es la primera oportunidad que tiene Álvarez Bouquel de dibujar un edificio de nueva planta. Manuel de Gaviria le pedirá que diseñe su palacio en la calle del Arenal, que a principios del siglo XIX era la vía burguesa por excelencia. La conexión de la Puerta del Sol con la recién creada Plaza de Oriente y el Teatro Real, en construcción desde 1818, convirtió esta calle en una de las más codiciadas de Madrid. El edificio recoge las características generales del periodo inicial del arquitecto. Tal y como reconocen sus estudiosos, su trabajo se verá influenciado por un neoitalianismo del *quattrocento* aprendido en sus viajes por Italia. Estos rasgos clásicos y el consiguiente refinamiento de la arquitectura madrileña coinciden plenamente con los anhelos burgueses que se producen en la corte isabelina.

En términos compositivos, ese estilo neoitaliano se concreta en tres elementos: un basamento almohadillado, un cuerpo central con huecos abalconados y un piso alto con pequeños huecos entre guirnaldas rematadas por una sencilla cornisa que cierra el conjunto. En la parte superior, la cubierta se convierte en una maravillosa terraza-jardín que suple el vergel habitual en un palacio al uso. La fachada posee una sobriedad y elegancia propias del neoclásico, además es un rasgo distintivo de las obras de Álvarez Bouquel. Merece la pena resaltar la disposición asimétrica de la entrada para aprovechar mejor la perspectiva desde la Plaza del Celenque. Por su parte, la planta está organizada de manera brillante a través de la articulación del espacio con dos patios. Una estrategia que revela la habilidad del autor para procurar luz natural y ventilación a una crujía de medidas comprometedoras típica de un entorno urbano apretado como este. La arquitectura de estos patios resulta interesante por la utilización de una delicada tracería de

El palacio, declarado Bien de Interés Cultural, se ha rehabilitado para alojar exposiciones, como esta sobre *Brueghel. Maravillas del arte flamenco*.

hierro y hermosos lucernarios que reproducen una atmósfera de exótico *cortile* a la española. La escalera principal del edificio supone otra abertura sabiamente dispuesta entre la planta baja y la superior. La ornamentación de los techos es rica, obra del pintor de la Reina Joaquín Espalter y Rull (amigo de Álvarez Bouquel desde su pensionado en Roma); posee motivos mitológicos donde destaca Mercurio, el dios del comercio, en clara alusión a la naturaleza banquera de Gaviria. Otro lucernario abovedado con estructura de hierro presidía el vestíbulo interior al subir la escalera, pero ha desaparecido.

Resulta impactante la relación de las demás dependencias del palacio con estos patios, así como con el volumen general de la escalera. Dichas estancias, ahora convertidas en salas de exposición, se desarrollan en torno a los patios antes mencionados, tanto en planta como en altura, produciendo maravillosas vistas cruzadas que amplifican la percepción espacial del palacio. Es decir, Álvarez Bouquel consigue en una parcela de dimensiones limitadas las características de una construcción de mayor envergadura. Se trata, por lo tanto, de un magnífico palacio.

En el interior destacan otros espacios como la capilla, con una pequeña linterna sobre el altar, así como el Salón de Baile o de los Espejos, donde la reina presidió el baile inaugural. Las aberturas de este salón miran hacia la calle del Arenal, confirmando la importancia de la celebración de la fiesta y su exhibición como signo de prestigio social. En definitiva, se trata de un estupendo ejemplo de palacio urbano propio de los mejores de esta tipología en Europa y merece recuperar su esplendor original. Deseamos lo mejor a la restauración promovida por los nuevos propietarios del Palacio, que encara una ejemplar iniciativa que, sin duda, dará que hablar.



Norman Parkinson

Clásico e innovador; ceremonioso y atrevido. El estilo fue siempre algo irrenunciable para este fotógrafo inglés. Durante casi seis décadas Parkinson captó un mundo de *glamour* pero supo reflejar la evolución social de la moda europea, sin dejar de lado una fina observación y complicidad en esa serie de retratos de músicos, actores, escritores y políticos desde los años 1930 hasta 1990.



Margaret Mitchell Banks. Harper's Bazaar, mayo 1938. © Norman Parkinson Archive / Cortesía de Iconic Images.

PÁGINA 83: Norman Parkinson y Nena von Schlebrügge. *Queen* (portada), febrero 1960. © Norman Parkinson Archive / Cortesía de Iconic Images.



Pamela Minchin. *Harper's Bazaar*, julio 1939.
© Norman Parkinson Archive / Cortesía de Iconic Images.



Jóvenes Terciopelos, Precios Jóvenes, Moda en Sombreros. *Vogue* Estados Unidos, octubre 1949. © Norman Parkinson Archive / Cortesía de Iconic Images.



Norman Parkinson y Tilly Tizzani. *Queen*, febrero 1962. © Norman Parkinson Archive / Cortesía de Iconic Images.



Deborah Harris. De la última
localización de Norman Parkinson
en Malasia, mayo 1990.
© Norman Parkinson Archive /
Cortesía de Iconic Images.



Trajes de Simpson, Jugando al golf en le Touquet. *Harper's Bazaar*, agosto 1939. © Norman Parkinson Archive / Cortesía de Iconic Images.



Audrey Hepburn (1929-1993) fotografiada en La Vigna, la villa de Hepburn a las afueras de Roma. *Glamour*, diciembre de 1955. © Norman Parkinson Archive / Cortesía de Iconic Images.

La mirada innovadora

TEXTO JULIÁN H. MIRANDA

A LO LARGO DEL SIGLO XX ha habido numerosos fotógrafos que han situado la moda como uno de los géneros más destacados de esa disciplina. El talento de maestros como Avedon, Beaton, Bourdin, Annie Leibovitz, Lindberg, Penn, Richardson, Ellen von Unwerth o Weber, entre otros, nos han legado instantáneas de gran belleza que todavía permanecen en el imaginario colectivo muchas décadas después. Un caso muy singular, por su rupturismo e innovación –no solo en el campo de la moda, sino también en el retrato elegante– es el del británico Ronald W. Parkinson (1913-1990), más conocido como Norman Parkinson. Su carrera durante más de cinco décadas deslumbró por su capacidad para mostrarnos cómo se transformó la moda femenina, a través de las fotos publicadas en las grandes revistas como *Harper's Bazaar*, *Vogue*, *The Queen* y *Town & Country*, por citar las más importantes en las que colaboró.

Ahora, la Fundación Barrié exhibe hasta el 19 de enero *Norman Parkinson: siempre con estilo*, comisariada por Terence Pepper, con la ayuda de Alex Anthony, y coorganizada por Norman Parkinson Archive/Iconic Images, en colaboración con Terra Espléndida y la fundación gallega. Las 80 fotografías presentes en la sede coruñesa abarcan desde sus inicios en los años 30, cuando fundó su primer estudio en Dover Street –junto a Norman Kibblewhite– con el retrato como género, hasta sus imágenes de las décadas posteriores, especialmente la de los 70 y 80. Una de sus últimas instantáneas fue la que hizo a Deborah Harris en Malasia como una sirena entre las rocas, siempre fiel a su gusto por situar a sus modelos en medio de escenarios naturales, una de sus grandes aportaciones a la fotografía de moda.

Parkinson supo dotar a sus imágenes de un estilo reconocible, tanto en los retratos de los grandes actores, como Vivien Leigh, Montgomery Cliff, Elisabeth Taylor, Richard Burton y Ava Gardner; directores de cine, como Huston o Losey; pero también escritores como Robert Frost, fotógrafos

como Cecil Beaton y Lord Snowdon, además de músicos como The Beatles y The Rolling Stones. Fue testigo de su tiempo y por ello hizo varias sesiones con miembros de la Familia Real británica y líderes políticos como Michael Foot o Margaret Thatcher.

Su mirada captó con sobriedad la moda de las mujeres inglesas durante la segunda década de los años 30. Desde esa imagen en color de Margaret Mitchell Banks, casi de espaldas, dibujando un rostro con ceras o quizá con un lápiz de labios, publicada en *Harper's Bazaar* en 1938; a la modelo Pamela Michin, vestida con un bañador de Fortnum&Mason en la isla inglesa de Wight, tomada en el aire en una acrobacia de bailarina; o esas dos mujeres jugando al golf en Le Touquet, vestidas con trajes de Simpson, una de ellas golpeando la bola en un búnker de arena, publicada en *Vogue* un año después.

En los años 40, el autor reflejó la austeridad de la moda en la Segunda Guerra Mundial. Y al final de esa década hizo una gran aportación a la fotografía de moda en Nueva York: Jóvenes terciopelos, precios jóvenes, moda en sombreros (*Vogue*, 1949), en la que cuatro mujeres interactúan con el fondo del *skyline* neoyorquino. Esta imagen ha inspirado a numerosos fotógrafos, publicistas y cineastas posteriores, en la segunda mitad del siglo XX. Dos años antes, conoció a la actriz y modelo Wenda Rogerson, con la que se casaría y a la que fotografió reiteradas veces (como vemos en ese rincón de Hyde Park o, más tarde, en Sudáfrica, montada en un avestruz).

Durante la década de los 60 y 70, Parkinson supo reinventarse frente a los cambios en el estilo de vida y adaptarse a las nuevas tendencias de la fotografía de moda. Algo que se apreciaba en el retrato de Raquel Welch sobre un sofá, en el juego de espejos con Tilly Tizzani, en la imagen de Jerry Hall en una playa de Jamaica pintada por Antonio López (1943-1987), o en la instantánea de Yves Saint-Laurent con Loulou de la Falaise en 1974.



EL ARTE DE LA FOTOGRAFÍA

Imagen M.A.S.: Fotógrafos



Norman Parkinson.

© Terry O'Neill / Iconic Images 2019.



| EN EL ESTUDIO DE | RAFAEL MONEO

Artifex de la construcción

ARTIFEX OF CONSTRUCTION PAGE 156

Rafael Moneo lleva casi seis décadas remodelando espacios y convirtiéndolos en algo más que edificios habitables. Heredero de la tradición y del dibujo clásico, entiende la arquitectura como una profesión científica, pero también filosófica, «porque te permite encontrar respuestas». Todavía hoy, a sus 82 años, las sigue buscando desde su estudio madrileño, junto a sus colaboradores.

TEXTO SOL G. MORENO | FOTOGRAFÍA IMAGEN M.A.S.

CUANDO UNO PIENSA EN el taller del artista, imagina la idea romántica de la caverna del demiurgo, una especie de refugio donde el autor se retira en soledad para desarrollar todo su genio creativo. Sin embargo, cuando se trata del estudio de un arquitecto, la cosa cambia. Sobre todo si este tiene proyección internacional y ha realizado decenas de trabajos por todo el mundo. En ese caso, nuestra imaginación concibe inconscientemente una empresa o centro de oficinas, y cualquier atisbo de ingenio o creatividad parece esfumarse.

El lugar de trabajo de José Rafael Moneo (Tudela, 1937) se sitúa en un punto intermedio entre ambos. Puede que no sea un taller de artista propiamente dicho, pero tampoco un bloque grande de oficinas. Es un espacio de dimensiones modestas con dos plantas, acogedor y luminoso –no podía ser de otro modo, tratándose de un arquitecto–; tiene las paredes blancas apenas decoradas y espacios diáfanos. En realidad, se trata de una vivienda familiar situada en el barrio residencial de El Viso, donde las habitaciones se han sustituido por despachos, así como por una biblioteca y un par de salas destinadas al archivo de planos y maquetas. Parece mantener la máxima de «menos es más» de Mies van der Rohe, lema que también podría aplicarse a la sobriedad y mesura con la que Moneo ha desarrollado su carrera profesional.

Su nombre aparece en el Olimpo de la Arquitectura junto a Frank Gehry, Jean Nouvel

PÁGINAS 94 Y 95

El arquitecto sentado en la sala destinada al archivo, donde se guardan, en tubos, los anteproyectos, planos y proyectos organizados de forma cronológica.

Vista exterior del estudio, una casa familiar construida en los años treinta del siglo pasado.



o Zaha Hadid, aunque no parece compartir con ellos el título de ‘megaestrella’ ni su manera grandilocuente de diseñar. En un momento en el que los arquitectos de éxito han convertido sus estudios en multinacionales con sede en varios continentes, sorprende ver que el autor navarro mantiene desde hace casi 30 años un pequeño despacho en el mismo sitio –Madrid–, así como un reducidísimo grupo de colaboradores. «Ahora somos entre 10 y 12 personas, aunque hemos llegado a ser 35. Lo cierto es que nunca he querido que mi estudio acabase siendo una empresa. He preferido ocuparme personalmente de cada proyecto, incluida la gestión y organización, que te absorbe tanto tiempo como el propio trabajo del estudio», explica en referencia a esas actividades más tediosas como el trato con el cliente, la petición de permisos, la compra de materiales o el desarrollo de las obras.

Resulta increíble que todo un Premio Pritzker y Doctor Honoris Causa se ocupe de estas cuestiones, pero es que Moneo no sabe trabajar de otra forma más que haciéndose presente en cada detalle. «Si quieres que las cosas vayan directamente a la hoja de papel como tú piensas, debes dibujarlas tú mismo. No hay otro modo. Por eso no hay proyecto mío en el que no haya estado presente, para bien o para mal».

Esto significa que todavía hoy, a sus 82 años, acude a diario al estudio, «siempre y cuando mis actividades paraacadémicas me lo permiten». Mañana y tarde, recorre los escasos metros que le separan de su casa y accede a esta segunda vivienda-estudio donde, de alguna manera, convive con esa ‘otra familia’ que es la profesional. Otro detalle más de la discreta concepción que tiene el arquitecto de su propia firma que, no olvidemos, ha plasmado en el Kursaal de San Sebastián, la Fundación Pilar Miró en Mallorca, el Museo de Arte y Arquitectura de Estocolmo o la Catedral de Nuestra Señora de Los Ángeles en California.

La idea de tener el lugar de trabajo cerca del hogar es una constante que ha repetido allí donde ha vivido, como ocurrió en Cambridge, durante los cinco años que ocupó el cargo de Chairman de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard (1985-1990). Ventanales que dejan pasar la luz natural, estanterías cargadas de libros y algunos de los dibujos favoritos del autor completan el entorno. Solo una cosa llama la atención: todas las mesas tienen ordenadores salvo una, la suya. «No lo he necesitado. Soy consciente de que ahora mismo todos



dibujan con el ordenador, pero no es mi caso. Y no se trata de una resistencia ideológica. Es que realmente no veo tanto la necesidad de integrarme en las nuevas tecnologías. Supongo que porque pertenezco a la época de Gutenberg». Tiene gracia que me haga esta confesión, porque minutos antes me acaba de contar que, cuando estuvo en Harvard, su primera labor fue visitar a un catedrático de diseño por ordenador en Los Ángeles. «Se llamaba William Mitchell y acabó siendo una eminencia en la materia».

Para Moneo, esa era del inventor de la imprenta a la que se refiere con cierto humor tiene que ver con su forma de entender la profesión. Heredero de la tradición clásica, cree firmemente en el papel del arquitecto como ese ‘*artifex*’ e ‘inventor’ al que ya se refirió Alberti en *Re Aedificatoria*. Si como decía el humanista y tratadista italiano «el artista no debe ser un simple

La biblioteca contiene centenares de libros sobre arquitectura, materiales y formas de construcción escritos en varios idiomas.

artesano, sino un intelectual preparado en todas las disciplinas y en todos los terrenos», Rafael sería merecedor de dicho título.

No siempre tuvo clara su vocación constructiva, pero sí que sintió desde muy joven un interés por la Filosofía y las Artes Plásticas, con las que coqueteó en su juventud. «Yo había sido un buen estudiante, me habían interesado las Letras. Incluso creé con algunos amigos una publicación con ambiciones intelectuales titulada *Cierto*. También me gustaba la pintura, por eso trabajé con Vázquez Díaz y coincidí con [Rafael] Canogar y Cristino de Vera. Entonces pintaba retratos, paisajes... Mi padre, que era ingeniero industrial, me sugirió estudiar arquitectura, por eso vine a Madrid. Tuve suerte de pasar el examen rápidamente, porque entonces había un proceso laborioso que incluía pruebas de dibujo técnico y Ciencias Exactas».



En 1956 ingresó en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Fue así como descubrió su auténtica vocación, de la mano de Sáenz de Oiza, y se dio cuenta de que con la arquitectura podría satisfacer sus deseos intelectuales. «Ahora que ha pasado tanto tiempo, puedo decir que realmente no me veo haciendo otra cosa. El modo en que he planteado mi trabajo me ha permitido acercarme a preguntas filosóficas sobre muchos asuntos. Porque, en el fondo, entender qué es un edificio es una cuestión en algunos momentos tan apasionante como la que un pensador pueda hacerse a propósito de la esencia de las cosas».

Sus palabras me animan a preguntarle sobre el punto de partida de un proyecto, ese en el que surgen los primeros apuntes dibujados –en su caso a pluma– y sirven para materializar una idea, la quintaesencia del creador. «Para

Sobre la balda, apoyado en la pared, alzado del Plan de Ordenación de viviendas Ruavieja (1979-1982) y una fotografía del proyecto de Bankinter (1972-1976). A la derecha, tras la maqueta de la Torre Apeiron en Miami (2014), vista del Museo del Prado (1998-2007) desde los Jerónimos.

mi generación, el dibujo ha sido un vehículo de expresión», una herramienta previa al dibujo técnico, los planos o incluso las maquetas. «Trato de apresar las nociones iniciales sobre la organización del espacio en un boceto. Este siempre me ayuda, ya sea a través de rasguños que fijen la idea con una imagen, o más adelante, para definir los elementos estructurales».

Tras más de medio siglo ejercitándose en este noble arte con su inseparable estilográfica Montblanc, no extraña que atesore un sinfín de libretas –más bien diría cuadernos de dibujos– en su escritorio, ordenadas en dos montones. «No están todas, algunas las he prestado para una exposición en Zaragoza que me han organizado desde el Colegio de Arquitectos de Aragón. Para mí es hermoso ver el desarrollo de la carrera profesional a un tiempo que la propia vida; yo he nacido en Tudela pero mi relación

«EL PRIMER PROYECTO
DE CIERTA IMPORTANCIA
QUE ME ENCARGARON
FUE UNA FÁBRICA DE
TRANSFORMADORES EN
ZARAGOZA, POR ESO
TENGO CARIÑO A ESTA
CIUDAD»

con Aragón ha sido muy estrecha [su madre era de Huesca]. Cuando acabé la carrera, el primer proyecto de cierta importancia que me encargaron fue una fábrica de transformadores en Zaragoza, por eso tengo cariño a esta ciudad». Se refiere a la muestra-homenaje *Rafael Moneo en Aragón. 1964-2010* que se celebra en el Palacio de Sástago, organizada por la Diputación de Zaragoza en colaboración con el Colegio de Arquitectos. En ella, se presenta por primera vez una veintena de estos cuadernos cargados de frescura, como los bocetos de esa primera gran obra, la Fábrica Diestre, o el croquis del complejo Aragónia.

Son ‘carnés’ donde plasma su pensamiento mediante trazos rápidos. Esos que le acercan más al artista y le alejan del artesano (aunque el mayor logro del arquitecto no sea tanto crear, como conseguir construir esa creación).

En la planta superior del estudio, hay gran cantidad de maquetas de proyectos de Moneo, como el Museo del Prado (izquierda superior), L'Illa Diagonal en Barcelona (en el centro, fondo superior), Archivo General de Navarra (debajo de L'Illa), Museo para la Universidad de Navarra (en primer plano) y concurso "Praterstrasse 1" en Viena (tumbada, en el extremo derecho).





No hay que olvidar que su labor es un trabajo de largo recorrido dividido en varias fases, y que la concepción de un proyecto supone una mínima parte del esfuerzo total. Consciente de ello, Moneo reconoce que el resultado siempre es una obra coral, perfectamente orquestada, en la que participan tanto él como su equipo, independientemente de que la batuta recaiga sobre su persona.

«Pensar que un edificio se produce con absoluta libertad e independencia es un error», asevera con rotundidad, porque existen demasiados agentes externos como para que el autor pueda dejarse llevar exclusivamente por su propia iniciativa. Tampoco es muy partidario de atribuir a las musas el tan ansiado don inspirador, «ya que a menudo se produce en tierras que están fértiles de conocimiento». Además, obviamente tiene que ocurrir cuando uno está trabajando, como sugirió Picasso hace años. Y es que, si hay algo que tiene claro este arquitecto, es que la

Dos miembros del equipo conversan en su despacho, junto a varios prototipos en los que están trabajando. En la pared derecha, dibujo del Ayuntamiento de Logroño (1973-1981). En la pared izquierda, dibujo del Aeropuerto de Sevilla (1987-1992)

PÁGINA 103, DE ARRIBA ABAJO El boceto del Museo Romano de Mérida cuelga tras el ordenador de uno de los colaboradores; escalera de acceso al piso superior.

creatividad difícilmente puede existir sin el estudio y la formación. Quizá por eso, ha dedicado parte de su carrera a la labor docente y académica, ha escrito varios libros –entre ellos, *La vida de los edificios*, *Una manera de enseñar arquitectura* o *Apuntes sobre 21 obras*– e impartido decenas de conferencias por universidades de todo el mundo. «Alguien que quiera dedicarse a esto tiene que saber que es obligado el conocimiento no solo de la historia de la arquitectura, sino también de qué modo lo que hemos dado en llamar ‘arquitectura’ impregna prácticamente todo. Esa base de conocimiento hace que, ante un encargo, uno entienda hasta qué punto puede servirse de lo que ya está construido».

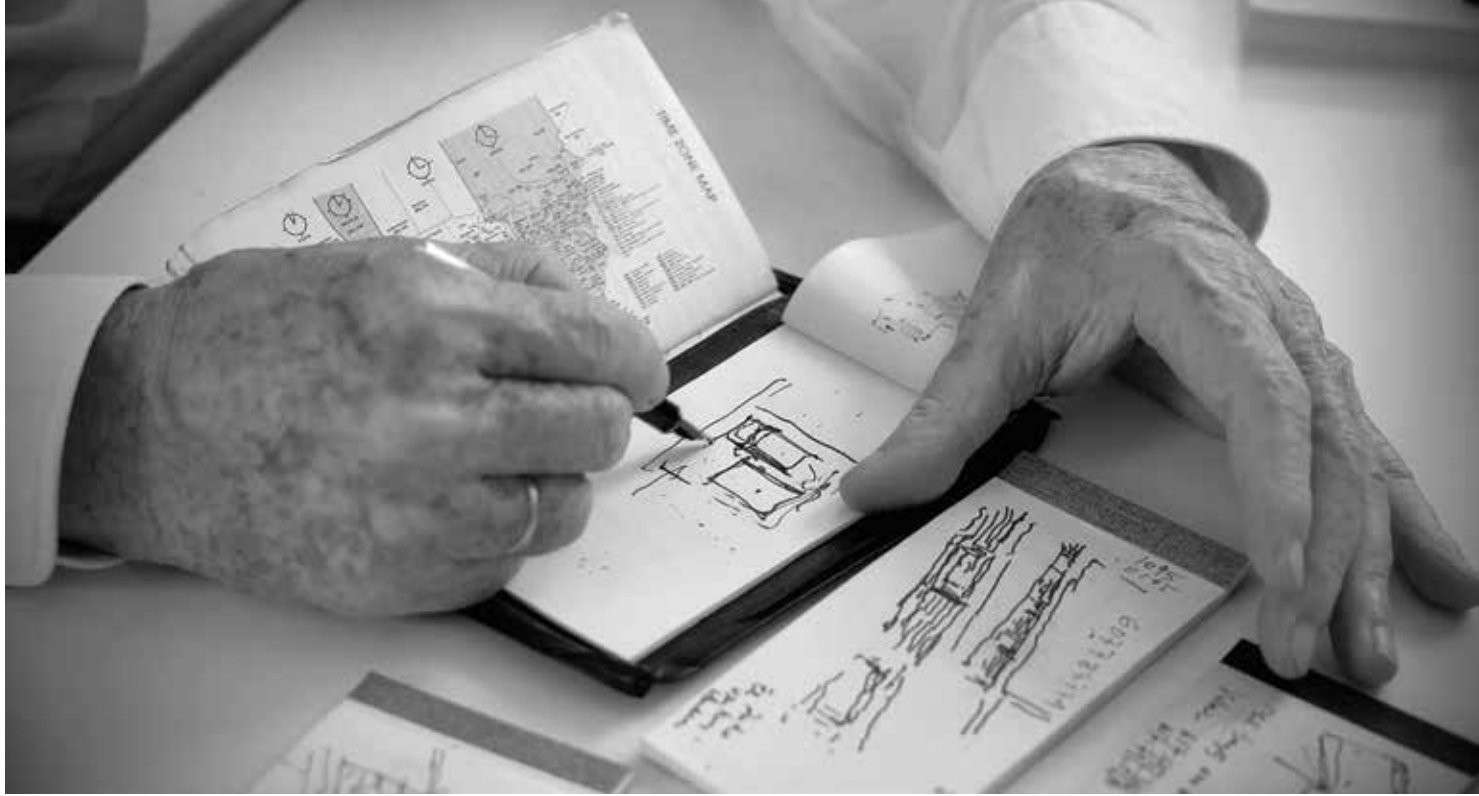
En eso él tiene experiencia. Parte de sus trabajos han consistido en intervenir edificios ya existentes, como el Banco de España de Madrid (1980-1988) o la estación de Atocha (1984-2012) que, por cierto, para el año que viene tiene pendiente adecuar los accesos para comunicar los



andenes de Alta Velocidad («Es una intervención difícil de dibujar, pero más complicada de ejecutar»).

También ha recuperado varios palacios para adaptarlos a una nueva función. Es el caso del antiguo palacete del Marqués de Mudela, edificio decimonónico que salvó de su destrucción al conservarlo y recuperarlo, junto a Ramón Bescós, para la sede de Bankinter (1972-1976), o el Palacio de Villahermosa, ahora Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (1989-1992). «En aquella ocasión no traté de rehacerlo, sino de establecer una estructura que, recordando los módulos espaciales de un palacio, se fuese adaptando a su nueva funcionalidad, que es exponer obras de arte».

Tres años antes, había conseguido lo impensable con su Museo Romano de Mérida: trasladar al espectador hasta la época dorada de Augusta Emerita de las Legiones Gemina y Alaudae con su arquitectura hecha a base de grandes arcadas



de ladrillo. «Allí traté que el edificio englobase no solo un simple soporte para presentar piezas romanas, sino también hacer aflorar la idea de ciudad que se había perdido».

Pero si hay una proyección museográfica que merece especial mención en la trayectoria del autor, esa es la ampliación del Museo del Prado y la construcción del edificio Jerónimos (1998-2007). «Fue un proyecto resultado del análisis y el conocimiento, así como de plantear claramente estrategias de crecimiento que fuesen conjuntamente dirigidas a separar lo que entendemos por edificio y lo que es la ciudad. Lo del Prado era un problema estratégico. Por ejemplo, cuando se libera la Sala de las Musas y se elige el estuco pompeyano, indudablemente en esa elección hay un deseo de aludir a la interpretación que uno hace de cuáles eran los colores y matices que prevalecían en tiempos de Villanueva».

Dicha intervención fue muy polémica y discutida en su momento, pero hoy ya nadie duda de su habilidad para comunicar el antiguo edificio con la nueva construcción de ladrillo y granito, los jardines colindantes y el claustro de los Jerónimos. Lástima que «el arquitecto que permitió pasar al museo del siglo XIX al XXI» no haya podido culminar su aportación con la futura rehabilitación del Salón de Reinos.

Llegamos así a uno de los aspectos más ingratos de su trabajo, que tiene que ver con la necesidad de presentarse a concursos públicos o privados, pues de nada sirve que uno tenga una idea estupenda si no puede llevarla a cabo. En el caso del arquitecto, esta siempre va a depender del fallo del jurado, ajeno por completo al proyecto, con gustos e intereses distintos.

El arquitecto dibuja sobre uno de los múltiples cuadernos que posee para volcar sus primeras ideas sobre un determinada obra. Fotografía: Javier Romeo.

PÁGINA 105
Sobre la cajonera, una maqueta junto a la caja donde guardan todo el material relativo al futuro proyecto del Nuevo Complejo de Atocha.
Sobre la pared, un alzado del Museo Romano de Mérida.

Le pregunto por los últimos concursos en los que ha participado, sabiendo de antemano que se ha quedado a las puertas de remodelar el Museo Bellas Artes de Bilbao –que finalmente harán Foster y Uriarte–, además del Salón de Reinos del Prado (que también hará Foster, esta vez junto a Rubio).

«Nos presentamos a muchos concursos, algunos salen bien, como el que acabamos de ganar en Santo Domingo con mi hija Belén, que también es arquitecta. Pero no todos están culminados por el éxito y el encargo del proyecto». Otro de los que sí ha tenido la fortuna de poder desarrollar es la torre de oficinas que piensa inaugurar el año que viene en Berlín, en un entorno privilegiado, junto a la Academia de Arquitectura y la iglesia Friedrichswerdersche, ambas de Karl Friedrich Schinkel, «que para los alemanes es como para nosotros Velázquez».

¿Duelen mucho las derrotas? «Depende. Si uno entiende que el proyecto elegido es mejor o responde a un criterio distinto al que uno piensa, pues lo asimila con menos dolor y tristeza que cuando uno ve que el jurado se ha equivocado, que en ocasiones ocurre». Es lo que tiene depender de un tercero para poder desarrollar cada uno de los proyectos. Unas veces se gana y otras se pierde. Pero eso no va a hacer que Monneo cambie su concepción sencilla y austera de la arquitectura. «Muchos tratamos de resistirnos a una arquitectura espectacular, pero a veces quien falla un concurso prefiere apostar por lo más moderno, sin contar con que la novedad dura poco. Un edificio, en cambio, está llamado a durar». Perdurar en el tiempo como la huella imborrable del *artifex* e inventor de espacios.





| INVESTIGACIÓN |

Flamencos en Canarias

FLEMISH PAINTING IN THE CANARIES PAGE 158

Tras la incorporación de las Islas a la corona de Castilla, se asentó en ellas una próspera comunidad de comerciantes. A lo largo del siglo XVI, estos importaron varios trípticos pintados en Flandes, de los que han sobrevivido algunos de excepcional calidad. A continuación se reproducen, como nunca antes, algunos de ellos, y se plantean nuevas atribuciones.

TEXTO MARTA PÉREZ DE GUZMÁN | FOTOGRAFÍA ROBERTO DE ARMAS

JOOS VAN CLEVE. Tríptico de la Virgen de las Nieves (detalle). Hacia 1525-1531. Óleo sobre tabla. 133 x 68,2 cm. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Agaete (Gran Canaria).



MARTA PÉREZ DE GUZMÁN

ES LICENCIADA EN BELLAS ARTES POR LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA. DESDE 2018 ES RESPONSABLE DE LA DEL INVENTARIO DE ARTE FLAMENCO DE LOS SIGLOS XVI Y XVII EN CANARIAS.

RESULTA LLAMATIVO EL HECHO de que en el archipiélago canario se encuentre una de las colecciones de pintura flamenca del siglo XVI más singulares de nuestro país. Tablas de Joos van Cleve, Pierre Pourbus, Pierre Coecke o Hendrick van Balen se conservan en iglesias, museos y también en manos privadas. Obras de gran calidad y originalidad, varias de ellas excepcionales, que fueron encargadas a Flandes por algunos de los primeros colonos y que evidencian el buen gusto y la cultura de aquellos hombres y mujeres recién arrivados a las islas.

Tras la segunda batalla de Acentejo en diciembre de 1495, las Canarias pasaron definitivamente a formar parte de la corona española. Tanto por su situación estratégica en el océano Atlántico como por sus cultivos, estas tierras suscitaron un inusitado interés por parte de los primeros navegantes y comerciantes de ultramar. Primero, fueron la cochinilla y la preciada

sangre de drago; luego, la caña de azúcar y el vino. Todos estos productos hicieron que, desde fechas muy tempranas, se desarrollara en el archipiélago una nueva sociedad cosmopolita.

A principios del siglo XVI, Flandes era ya el primer mercado para el azúcar. Tan importante fue su comercio, que se creó una ruta comercial marítima directa entre el puerto de Amberes y el de La Palma. Ello trajo consigo el asentamiento de una importante colonia de flamencos, especialmente en esta última isla. Su refinamiento, su sentido piadoso de la religión y también su riqueza, propiciaron la importación de estas pinturas, que fueron encargadas a los artistas más renombrados del momento¹. Estas vinieron a decorar los muros de los primeros templos y palacios levantados en las islas, propiciando además el interés de los grandes señores por individualizarse e immortalizarse a través de sus obras de arte.

Frente a la tradición hispana por situar retablos de gran formato en los altares, la colonia flamenca optó por decorar sus capillas y oratorios con estructuras articuladas. Estas permitían además desvelar el programa iconográfico poco a poco, a medida que se abrían o cerraban sus alas laterales. Un buen ejemplo es el *Tríptico de Nava y Grimón* que conserva el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Esta espléndida pintura de grandes dimensiones fue encargada en Flandes hacia 1546 por el maestre de campo don Tomás Grimón y García Albarracín², para el oratorio de su casa-palacio en La Laguna, Tenerife. La tabla central fue pintada por Pierre Coecke van Aelst (1502-1550), que trabajaba por entonces para el Emperador en Bruselas, y las laterales por el denominado Maestro de San Pablo y Barnabás (documentado hacia 1540)³.

IZQUIERDA Y PÁGINAS 109 A 111

PIETER COECKE VAN AELST Y MAESTRO DE SAN PABLO Y BARNABÁS. *Tríptico de Nava y Grimón*. 1546. Óleo sobre tabla. 190 x 190 cm (tabla central) y 190 x 97 cm (tablas laterales). Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.



¹ DIAZ PADRÓN, Matías. «Varias tablas inéditas de Pierre Pourbus el Viejo, identificadas en la iglesia de Santo Domingo de la isla de La Palma». *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 31, 1985, p. 539. Véase también: EVERAERT, John G. *Flandes y La Palma. En el Fruto de la fe. El legado artístico de Flandes en la isla de La Palma*. La Palma: Fernando Villaverde Ediciones, 2005, pp. 47-61; y más recientemente: GALANTE GÓMEZ, Francisco. «Los Países Bajos en las islas Canarias. Arte, comercio y cultura en tiempos de esplendor». *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 64, 2018, pp. 1-42. ² El regidor era nieto del conquistador de origen flamenco Jorg Grimont 'el borgoñón', una de las familias más beneficiadas del reparto de tierras una vez finalizada la conquista de la isla de Tenerife para la corona de Castilla en 1496. ³ Véase: DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. «Dos nuevas pinturas del Maestro de Pablo y Barnabás en España». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2011, nº 107, pp. 61-76; y más recientemente: DIAZ PADRÓN, Matías. «Autoría y reflexión sobre tres pinturas del siglo XVI en el patrimonio de las islas: el tríptico de Nava y Grimón, la Piedad de Los Llanos de Aridane y Las Palmas de Gran Canaria». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 2016, nº 62, pp. 1-14.





El tríptico se mantenía cerrado la mayor parte del tiempo, abriéndose solo en los días señalados por el calendario litúrgico.

En él se plasmó un completo programa iconográfico en torno al nacimiento de Cristo, asunto que aparece representado en la tabla central. Mientras permanece cerrado, las alas laterales muestran el pasaje de la *Anunciación*, pintada a modo de grisalla. Una vez abierto el tríptico, una explosión de formas, temas y colores impactaban en la retina de quien lo contemplaba. La tabla central, donde unas ruinas grecorromanas acogen la *Natividad*, evidencia por sí sola por qué a Van Aelst se le consideró uno de los difusores de la arquitectura clásica en los Países Bajos. Las laterales, representan la *Presentación del Niño en el Templo* y la ceremonia de la *Circuncisión*.

Pero no solo las obras de arte –con su iconografía flamenca– viajaron a las islas. Es fácil figurarse la fascinación que estas exóticas y primitivas tierras recién conquistadas provocaron en la imaginación de los autores de las frías tierras de Flandes. En las magníficas tablas del *Tríptico de la Virgen de las Nieves*, en Agaete (Gran Canaria)⁴, pintado por Joos van Cleve hacia 1485-1541, observamos con emoción y asombro cómo el pintor debió de conocer algunos detalles de sus comitentes y sus circunstancias.

La obra fue encargada hacia 1525-1531 por el hacendado genovés Antón Cerezo, enriquecido gracias al comercio del azúcar, para la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción en Agaete o

ARRIBA Y PÁGINA 112

JOOS VAN CLEVE

Tríptico de Nuestra

Señora de las Nieves.

Hacia 1525-1531. Óleo sobre tabla. 130,7 x 69,7 cm (tabla central), 117 x 54 cm (tablas laterales) y 72 x 46 cm (donantes). Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Agaete (Gran Canaria).

acaso para la ermita en el puerto de Las Nieves, espacios ambos bajo la advocación de Nuestra Señora de las Nieves.

El tríptico se conserva hoy dividido en cinco piezas. Originalmente, la imagen de la Virgen con el Niño, cuyo rostro fue repintado a finales del siglo pasado, y las de los donantes, compartían la misma tabla⁵, pero era demasiado aparatosa para sacarla en procesión y se separaron. Sobre el baldaquino de la Virgen había un Espíritu Santo. Las tablas dedicadas a *San Antonio Abad* y a la *Estigmatización de San Francisco de Asís* fueron cortadas por la parte superior.

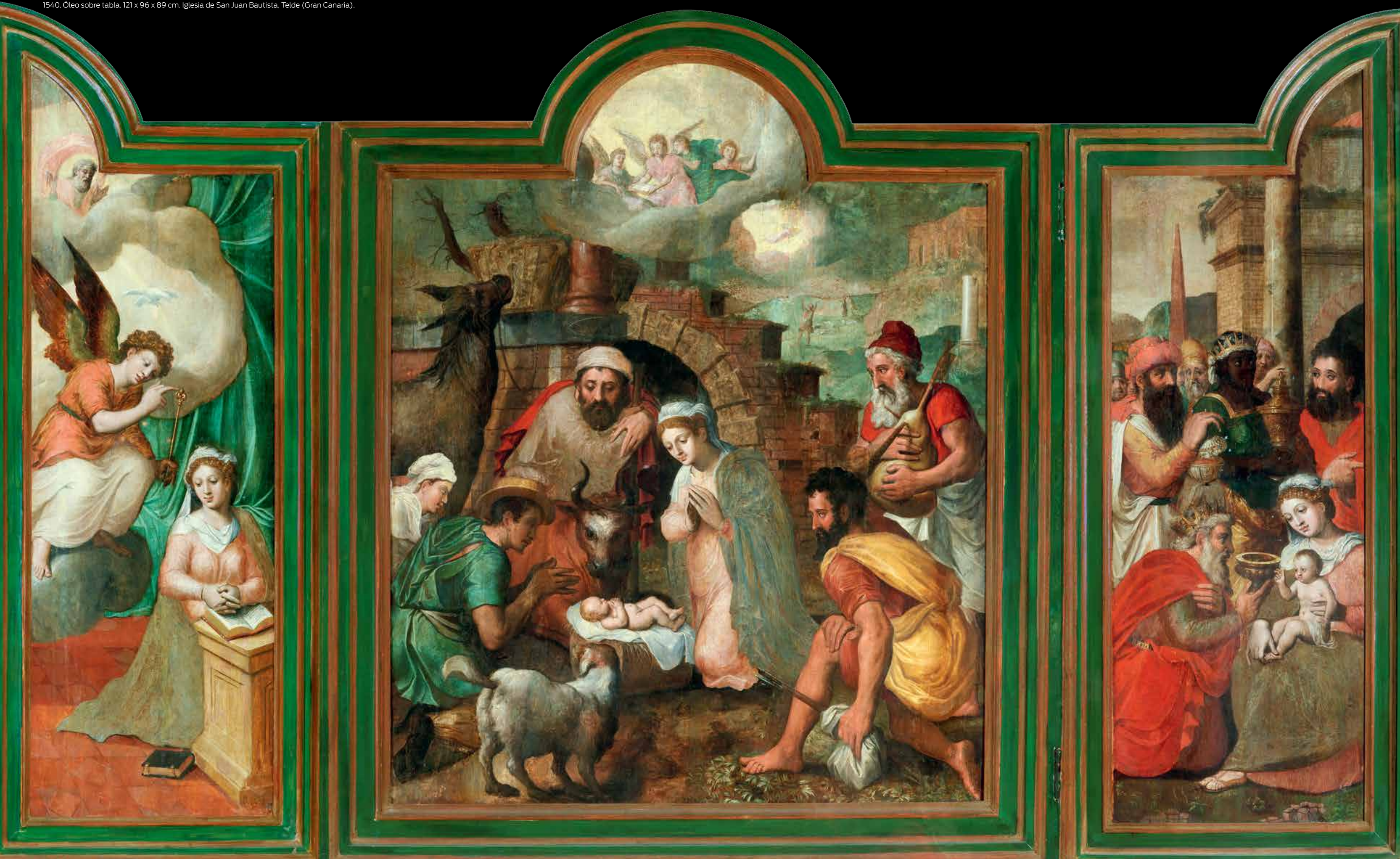
Este retablo también contaba con una predela alusiva a la *Última Cena* con modelo leonardesco, tal vez semejante a la del *Retablo de la lamentación* del Museo del Louvre (hacia 1520-1525). La tabla se prestó para una exposición en Sevilla a principios del siglo pasado y nunca más regresó. Pese a ello, el tríptico es una de las obras más bellas de Van Cleve y una de las de mayor tamaño de las que se conservan en el mundo.

En el fondo de la tabla que representa a san Antonio Abad hay un paisaje marino con costas escarpadas que bien podría hacer referencia a la situación geográfica del destino de la obra, Agaete. Al fondo vemos la imagen de san Cristóbal con el Niño al hombro, quizá haciendo referencia a la devoción de los isleños por este santo.

Llama la atención el fondo de brocado que enmarca a la *Virgen con el Niño*: perros y

⁴ HERNÁNDEZ PERERA, JOSÉ. «Joos van Cleve y el tríptico flamenco de Agaete». *Anuario de Estudios Canarios*, tomos 11-13, 1965-1968, pp. 35-39. Véase también: DÍAZ PADRÓN, MATÍAS. «El tríptico de Nuestra Señora de las Nieves, en Agaete». En GALANTE GÓMEZ, F. (ed.). *Joos van Cleve y el tríptico de la Virgen de las Nieves en Agaete*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2014, pp. 21-26. ⁵ GALANTE GÓMEZ, *Op. cit.* p. 29, nota 109. Respecto a las tablas de los donantes, Anton Cerezo, que aparece representado con su hijo, Francisco Palomar, y su mujer, Sancha Díaz de Zorita, el autor se plantea si pudieron no formar parte del tríptico aquí estudiado.

ATRIBUIDO A PIETER CLAEISSENS 'EL VIEJO'. Tríptico de la Adoración de los pastores. 1530-1540. Óleo sobre tabla. 121 x 96 x 89 cm. Iglesia de San Juan Bautista, Telde (Gran Canaria).





dragones conforman la trama de la lujosa tela. Los primeros harían referencia al topónimo «Canarias» y los dragones, al preciado árbol local: el drago. El Niño juega con un loro verde entre sus manos, un pájaro exótico que en la imaginación del autor podría ser propio de estas islas cercanas al trópico. Según algunos especialistas, esta imagen está inspirada en la estampa *Virgen con el Niño* realizada por Alberto Durero en 1498⁶.

Otra pieza excepcional de esta época, el *Tríptico de la Adoración de los pastores* (1530-1539), se conserva en la iglesia de San Juan Bautista de Telde, también en Gran Canaria. Su primer propietario, don Cristóbal García del Castillo, lo compró en Flandes en honor al santo de su advocación con el que comparte nombre, para la iglesia que fundó y donó en 1539 para «su suerte en la Tierra y la salvación de su alma»⁷. Su autoría ha pasado por diversas hipótesis, desde Michiel Coxcie (1449-1592) a Lombard Lambert (1505-1566), esta última planteada por el profesor Díaz Padrón hace un lustro⁸. Más recientemente, se ha propuesto el nombre del pintor afincado en Brujas Pieter Claeissens ‘el Viejo’ (1500-1576)⁹.

El exterior del tríptico de Telde muestra un enorme *San Cristóbal*, patrón de los viajeros, cruzando las aguas con el Niño al hombro. Se apoya en una rama de árbol seca que continúa en la tabla de la izquierda, donde aparece un personaje desconocido. San Cristóbal, relacionado con el mito griego de Caronte, transporta al Niño con la representación del mundo en sus manos en forma de orbe, de un lado al otro de las aguas. En la tabla izquierda, como decíamos, aparece representado un personaje vestido con un manto rojo que ha suscitado muchas dudas iconográficas en cuanto a su identificación. Estas ha pasado por considerarlo desde el donante, hasta Santiago el Mayor o san Pablo. Hoy se cree que puede ser una segunda imagen de san Cristóbal en calidad de ermitaño¹⁰.

Una vez abierto, se desvela el misterio del nacimiento de Jesús, desde la Anunciación hasta la Adoración de los Reyes Magos. Se percibe la influencia italiana, especialmente en lo que respecta a la arquitectura en la que se enmarcan las escenas, exenta de cualquier ornamentación. El rostro de María se repite, prácticamente idéntico de tamaño, en las tres tablas interiores, variando simplemente su colocación, hecho que remite al empleo de calcos para su ejecución.

Finalizamos este texto con una obra excepcional sobre la que también se ha generado cierto debate en cuanto a su autoría.



DE IZQUIERDA
A DERECHA
**ATRIBUIDO A
GUILLAUME BENSON**
**San Miguel Arcángel y
Santos Dominicos.** Hacia
1555-1565. Óleo sobre
tabla. 183 x 94 cm (cada
tabla). Iglesia de Santo
Domingo, Santa Cruz de la
Palma.



Del conjunto, probablemente un políptico, se conservan en la actualidad seis tablas en la iglesia del antiguo convento de Santo Domingo, para donde fueron encargadas hacia 1555-1565 por Luis van de Valle (1505-1587). Dicho personaje, perteneciente a una de las familias más ilustres de Brujas, se había asentado en las Canarias dos décadas antes atraído por el comercio de la caña de azúcar y del vino¹¹.

Matías Díaz Padrón atribuyó cuatro de las tablas a Pierre Pourbus ‘el Viejo’ (1523-1584). Más recientemente, se ha propuesto a Guillaume Benson (1521-1574)¹². Cuatro de ellas –la *Familia de la Virgen*, *San Miguel Arcángel*, *San Juan Bautista* y *Santos Dominicos*–, poseen las mismas dimensiones: 168 x 82 cm. Todas ellas tienen en común el paisaje como hilo conductor en el que se desarrollan las escenas. Las otras dos, *San Francisco de Asís* y *San Blas*,

PÁGINA 116
**ATRIBUIDO A
GUILLAUME BENSON**
San Francisco de Asís.
Hacia 1555-1565. Óleo
sobre tabla. 231 x 96 cm.
Iglesia de Santo Domingo,
Santa Cruz de la Palma.

son notablemente mayores –231 x 96 cm– y están pintadas a modo de grisalla. Surge así la duda de si todas ellas pertenecieron a un mismo conjunto o acaso a retablos distintos¹³, máxime si se tiene en cuenta la presencia del santo franciscano en un templo de la Orden de santo Domingo. Habrá que esperar, por tanto, a nuevas investigaciones que sean capaces de resolver todas estas cuestiones.

Por último, llama la atención que en la tabla de san Miguel aparezca un fondo marino, algo poco habitual en la iconografía del arcángel. Tal vez podría evocar las costas de la isla. En este sentido, hay que tener en cuenta que el convento de santo Domingo se asentaba sobre uno anterior que estuvo bajo la advocación de san Miguel de las Victorias, pues a este le fue encomendada la tutela espiritual de la conquista de las Canarias.

⁶ NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Retablo de Antón Cerezo». En: LAVANDERA, José y COVA DEL PINO, José Fernando (dirs.). *La Huella y la Senda*. Cat. exp. Las Palmas de Gran Canaria: 2003, pp. 273-280. ⁷ DÍAZ PADRÓN, Matías. «Lambert Lombard, pintor del adelantado Don Cristóbal del Castillo». *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 61, 2015, pp. 1-22; y GALANTE GÓMEZ, *Op. cit.*, pp. 31-32. ⁸ *Idem*, pp. 1-22. ⁹ *Idem*, p. 32. ¹⁰ *Idem*, p. 32 y nota 114. ¹¹ VAN CAPPELLEN, Joseph. «Los Van de Walle y Flandes. Nuevos datos para la historia de esta familia desde finales del siglo XII hasta su establecimiento en La Palma y el siglo XVI». *Revista de Historia Canaria*, nº 141-148, 1963-1964, pp. 45-55. ¹² Véase respectivamente: DÍAZ PADRÓN, *op. cit.*, 1985, pp. 537-551; y GALANTE GÓMEZ, *op. cit.*, p. 33. ¹³ De hecho, DÍAZ PADRÓN sólo trata en su artículo las cuatro tablas de igual tamaño y en ningún momento hace referencia a las de san Francisco y san Blas.



Guillermo Martínez Casañ junto a *De ningún lugar a ninguna parte* de Gonzalo Sicre, óleo sobre lienzo, (250 x 170 cm).

| LA COLECCIÓN DE | GUILLERMO MARTÍNEZ CASAÑ

Una casa para un cuadro

A HOME FOR A PAINTING PAGE 159

No es fácil combinar bajo un mismo techo una colección de cuadros, mobiliario y objetos de alta época con las últimas vanguardias. Guillermo Martínez Casañ compró su casa madrileña para incluir sus obras recientes de gran formato y, de paso, demostrar que pueden convivir con el arte de otros siglos.

TEXTO FERNANDO RAYÓN | FOTOGRAFÍA IMAGEN M.A.S.

HE CONOCIDO A PERSONAS que se compraron una casa para poder tener una gran biblioteca, montar un salón de música y cine, e incluso instalar una colección de plata, pero nunca para colgar un cuadro. Uno de grandes dimensiones, claro está. Guillermo Martínez Casañ lo reconoce sin rubor. Un día se enamoró de un gran lienzo de Gonzalo Sicre (250x170 cm) y lo compró; a partir de aquel momento, se dio cuenta de que necesitaba mudarse para exponer *De ningún lugar a ninguna parte*. Si a ello le sumamos que entonces era diputado, el inmueble le vino impuesto por la cercanía al Palacio de las Cortes. Una casa para un cuadro. «Vivía entonces en la calle Huertas y, cuando recogí el sicre, no cabía en ninguna habitación. Era la ocasión perfecta para buscar otro piso cerca del trabajo. Y aquí me vine. Luego todo esto se fue llenando: muebles, objetos y recuerdos familiares procedentes de otras casas. Cuando me quise dar cuenta, casi no tenía sitio para el cuadro. Pero aquí sigue, defendiendo su plaza. Estuve tres legislaturas como diputado, pero no me he vuelto a cambiar de casa».

Sobre una de las mesas auxiliares del salón principal, *Vista del puerto de Honfleur* de Eugene Boudin (1824- 1898). En la pared, reloj cartel Luis XV del siglo XVIII.



La vivienda, efectivamente, suma el número cinco de las que tiene abiertas. «Unas son heredadas y otras compradas. Ahora vivo de manera habitual en Bruselas, pero allí no tengo nada moderno como en Madrid. Quizá otro dibujo de Jean Cocteau y un paisaje de Alwin van der Linde. Por cierto, que este paisaje también tiene su historia. Hace más de 30 años compré un gran marco de época, y lo tenía esperando algo que le encajara. Como no resultó nada fácil, finalmente

encargué a Van der Linde que me hiciera algo y, como la casa es estilo Napoleón III, pintó una vista de Egipto y en Bruselas se quedó. Es la tercera pieza contemporánea y tampoco es fácil de mover. Por eso se quedó allí. Está en su ambiente». La casa de Madrid, sin embargo, es puro eclecticismo. En ella se combinan muebles de época con cuadros antiguos y modernos. He de reconocer que los techos altos ayudan, y mucho, para que esta mezcla resulte agradable y armó-

Vista del comedor. Sobre los aparadores, piezas de porcelana china *familia rosa* del XVIII. La plata y los jades son del XVIII, y el biombo del fondo, de la manufactura alsaciana de Zuber, es un papel pintado sobre madera. Anónimo del XVIII.

nica. Los paisajes holandeses se entremezclan con la abstracción y el neorrealismo de la escuela de Cartagena: Gonzalo Sicre, Ángel Mateo Charris...; las vanguardias internacionales con cuadros historicistas del XIX y tapices del XVI-II; y los muebles de diseño con piezas de época adquiridos en subasta o a sus propietarios. Pero, sin duda, destacan más las obras contemporáneas: los cuadros de Paco de la Torre, José Ramón Amondarain, Paco Pomet o Dis Berlin.

«Empecé a comprar este arte hace tres décadas. Durante una visita a una institución oficial me tropecé con un gran lienzo de Charris que me fascinó. Pregunté por el artista y me dijeron que exponía entonces en *My Name is Lolita Art*, una galería entonces en Valencia y hoy en Madrid. Allí conocí a Ramón García Alcaraz y empecé a comprar contemporáneo». Le comento lo bien que conviven lo antiguo y lo moderno. Dice Guillermo que la clave es que cada objeto tenga su lugar. «Muevo bastante las cosas. A veces todo cambia tras la llegada de un nuevo inquilino. Pero este Manu Muniategui [dice señalando el cuadro central del salón] ya lo tenía en Huertas. Aquí encontró fácilmente su espacio. De momento, nadie le ha quitado el sitio».

Como siempre es aleccionador saber de qué manera se inició todo, le pregunto por las

La Adoración de los Magos de Peter van Lint (Amberes, 1609–1690). A su derecha, al fondo, *El encierro de Blanca de Navarra* de Salvador Ferrer Calatayud (1860), cuadro con el que el pintor valenciano ganó la medalla de plata en la Exposición Nacional de 1892.

primeras adquisiciones. No todo empezó con Charris; «quizá el primer recuerdo se remonta al año 1973 también en Valencia cuando, aún adolescente, le daba la lata a mi madre para que me comprara en la Galería Punto un cuadro de Horacio Silva, muy próximo al hiperrealismo mágico y entonces bastante en boga. La obra se llamaba *Naturaleza muerta muy dulcemente*, e incluía unos cuellos de pollo a medio vender entre pasteles y tartas; un bodegón bastante surrealista. El cuadro costó entonces una fortuna, y aún sigue en mi casa valenciana. Después compré un cuadro impresionista a un autor local que no hizo carrera, Famos, y un par de pinturas de un noruego, Reidar Kolbrek, del que a veces han vendido obras en Subastas Segre. También algunas cosas más de Manuel Fernández Luque, un pintor expresionista nacido en Écija pero afinc-



do en Valencia. Como puede verse, ya compraba arte contemporáneo. No es tan reciente».

Sin embargo, cuando le pregunto *por todo esto*, y se lo digo señalando los muebles, tapices y cuadros de época, no se siente en absoluto pillado en ningún renuncio. «Todo tiene su momento. Cuando dejé Valencia y me fui a estudiar a Londres, empecé a frecuentar las galerías de arte antiguo y a los anticuarios. Entonces [debía de tener 18 años] compré mi primer dibujo de Cocteau y el grabado de Renoir, además de un lienzo prerrafaelita de sir Thomas Beecham (1879-1961), que fue presidente de la Royal Academy. El grabado es una rareza. Años después, en Venecia, entré en una galería especializada donde me habían dicho que tenían otro ejemplar del pintor. Y así era. Pregunté precio y me pidieron un millón de pesetas. Cuando les expliqué que tenía otro idéntico, me dijeron que ese era su precio, pues se hizo sin fecha y eso le daba su valor. A mí me debió costar al cambio de hoy unos 400 euros. Y aquí está [mientras señala una mesa auxiliar

Al fondo de la sala de estar hay un tapiz flamenco de Oudenaarde del siglo XVII. A sus lados, simulando un biombo, dos puertas de un palacio chino del XIX. Delante de las dos alas, a la izquierda, Una escultura de hierro de Vicente Ortí. Y a la derecha, sobre la mesa con esferas de cristal de roca, un dibujo de Jean Cocteau (1889–1963).





En el centro del salón, díptico de Manu Muniategui de la serie *Mesas*. A la izquierda, de arriba abajo, *Ruinas de Sevilla*, anónimo sevillano del siglo XIX; y *Paisaje con ruinas* de Andrés Cortés y Aguilar (1812-1879). A la derecha, arriba, *Marina*, anónimo flamenco del siglo XVII; y debajo, *Le bois de la Cambre*, atribuido al paisajista holandés Meindert Hobbema (1638 - 1709). Debajo del cuadro, sobre la cómoda francesa Luis XV, un reloj austriaco del siglo XVIII y, a su izquierda, un pequeño busto del Príncipe Imperial, hijo de Eugenia de Montijo, que formó parte de los regalos de Pascua de la Emperatriz a las damas de su corte. Está firmado por Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) en 1865. En primer término, sobre la mesa redonda, tres broncees: un *Mercurio* del Grand Tour; *La baigneuse*, bronce anónimo barroco del XVIII y, delante, grupo escultórico de Claude Michel, llamado Clodion (1738-1814).



del salón donde reposa el pequeño grabado], sin ganas de venderlo».

Aprovecho el comentario para preguntarle por las cosas que ha vendido. «Ninguna [responde rápido]. Tampoco he necesitado hacerlo. Cada objeto, cada cuadro, incluye sus recuerdos y eso no es fácil de olvidar. El cuadro de José Morea o el de Paco Pomet me transmiten mucha fuerza. Quizá el de Dis Berlin no me enterezca mucho... pero lo mismo ocurre con los paisajes belgas del XVIII y XIX, o con los tapices del XVII y XVI-II. Este por ejemplo [señala un tapiz junto a la biblioteca] es de Miguel Stuyk y procede, como las dos butacas y estas dos lámparas de la subasta del Hotel Ritz. Para mí tienen sobre todo un valor sentimental, de los años en los que aún me hospedaba allí».

Entonces nos ponemos a hablar de subastas y de mercado. Dice Martínez Casañ que la diferencia entre Bruselas y Madrid es que allí todo resulta mucho más barato. «Hay mucha

La pared del fondo del salón está ocupada por un tapiz de Bruselas del siglo XVII. Delante, un sofá Carlos IV.

DERECHA
Sobre una de las mesas auxiliares, *Le chapeau épinglé*, grabado fechado en 1894 de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). A su izquierda, una reducción de plata del siglo XVIII del *Neptuno* del Palacio de Versalles.



más oferta y, aunque el poder adquisitivo es mayor, como no hay trabas a la exportación, todo resulta más asequible. Además hay muchas más casas de subastas. Compró algo todos los meses y siempre pienso que el mes siguiente descansaré, pero llega el momento y siempre descubro algo interesante». Cuando le digo que eso es comprar por deporte dice que no. «La realidad es que, como no necesito nada de todo esto, puedo ser frío en las pujas: no compro lo primero que veo y me gusta, también sé esperar, porque la misma pieza invendida puede salir en subastas posteriores mucho más barata. Por ejemplo, en la subasta del Ritz se ofrecían varios lotes de parejas de estas mismas butacas. El primer lote subió mucho, pero los demás no. Estas las compré por la salida». Comenta que las subastas también tienen sus trucos: «En Bruselas se admiten ofertas presenciales a la baja. Y si el lote queda invendido puedes ofertar aún por debajo. Esto último se puede hacer *online* o de manera presencial. Está

La biblioteca está construida a partir de dos puertas de la casa familiar de Guillermo en Valencia. En el centro, entre otras fotografías y academias de Vicente López, hay una acuarela del poeta, dramaturgo y pintor Max Jacob (1876-1944).

claro que el futuro es *online*, pero convivirá por esta razón con las ventas presenciales. En eso sí veo diferencia con las adquisiciones de arte contemporáneo. Aquí la influencia y prestigio del galerista es decisiva. Es importante que te fíes de él. Creo que si han desaparecido las galerías es porque ya abundan los grandes galeristas. Ahora todo lo venden en ferias. Pero ¡jojo! las ferias pueden arruinar a un galeristas si pincha en tres de ellas seguidas. Por ejemplo en España, donde las casas de subastas se han cargado alguna feria muy conocida».

Hablamos de la obsesión por encontrar alguna pieza o descubrirla en una subasta. «El factor descubrimiento es decisivo. Recuerdo que hace años entré en un anticuario para comprar un regalo de boda. Me fijé en dos acuarelas. Me gustaban. Las miré y remiré. Cuando revisé la que yo me quedé, comprobé que la firma que tapaba el marco era de Max Jacob. Hice un magnífico regalo. Y yo aún conservo la segunda acuarela».



Descubrir... y ¿encapricharse? «Cuando he querido algo no me lo ha quitado nadie. *La Adoración de los Magos* que está en la entrada salía cara y subió más. La adquirí en Bruselas y la autoría de Peter Van Lint era clara. Tengo mucha pintura flamenca, sobre todo en Bruselas». Es decir, que compra arte antiguo en subasta y contemporáneo a través de galerías. «Pero hay excepciones. Está claro que hay que estudiar y estar enterado. Y a veces hay familias que venden. O amigos. Aunque comprar a amigos siempre es complicado. No puedes regatear y los que tienen algo, siempre creen que es mucho mejor de lo que en realidad es. Así he perdido una obra de Sonia Delaunay y otra de Sorolla. También una de Muñoz Degrain y un zuloaga. Pero tampoco vivo apegado a aquellos fracasos. Ni siquiera a los cuadros que compré. Por ejemplo el de Salvador Ferrer Calatayud lo pienso ceder al Museo san Pío V de Valencia. Es su sitio». Así hace un poco de espacio, que falta hace.

Le pregunto, con sorna viendo su acumulación, qué le parece el minimalismo. «Pues es ideal en lo absoluto, pero no podría pasar más de tres semanas respetándolo. He viajado mucho por África. Visité grandes parques y me emocioné con los

Sobre estas líneas, *Lógica borrosa*, el óleo sobre lienzo de Ángel Mateo Charris, (150 x 200 cm.) de 1995; primera obra contemporánea que adquirió.

PÁGINA 129
En el dormitorio, sobre la cama, *Casa de Maine*, óleo sobre lienzo de 2013 de Tomás Baleztena du Tilleul. En la pared de la derecha, el cuadro más grande es *Capitalismo y lujo*, de Dis Berlin. A su lado, dos valiosos grabados holandeses del XVII. Por la puerta de la izquierda se accede al baño. Sobre la bañera (derecha) *Deserción*, lienzo de 2014 de Paco Pomet.

enormes espacios abiertos, pero me gusta la estética que el hombre deja en la naturaleza. Por eso adoro los primitivos flamencos. Y por eso, también, sería imposible vivir en el minimalismo. No hay más que ver esta casa. ¡Y sigo comprando! Mi última adquisición ha sido una obra sobre papel de 1991 de Giri George Dokoupil. Llevaba tiempo detrás de ella. Ahí la tienes. El minimalismo [sonríe con humor] no me lo hubiera permitido».





DE IZQUIERDA A DERECHA
Comparación del antes
y el después de el rostro
del cordero místico, (a la
izquierda sin restaurar y a la
derecha restaurado).
Detalle de las santas
mártires en procesión d ela
parte superior derecha de la
tabla. Se pueden apreciar
perfectamente las zonas
restauradas con más luz y
tridimensionalidad.
Debajo, dos restauradoras
trabajando en la tabla del
cordero místico.

Una restauración histórica

EL POLÍPTICO del Cordero Místico de la catedral de san Bavón de Gante juega un papel clave en el año van Eyck (2020) que se celebra en Flandes. Hasta antes de su restauración parcial, ha permanecido en una de las capillas laterales, el mismo lugar que quisieron los donantes allá por el año 1432. Pero ahora se ha habilitado en la misma catedral un espacio en el ábside donde se expondrá el políptico de manera más privilegiada y para facilitar el tránsito de los visitantes, que serán muchos.

La restauración, que aún no ha terminado todas sus fases, se pensó ejecutar en la misma catedral, pero al resultar inviable por la obras de rehabilitación de la capilla de destino, el Museo de Bellas Artes de Gante ofreció un espacio, que además es visible para los visitantes del museo a través de un escaparate. Solamente la recuperación de la tabla del Cordero Místico ha llevado casi un año de trabajo y ha desvelado grandes novedades.

Se vio necesaria la restauración de este políptico principalmente por su deterioro a causa del humo de las velas. Además, con vistas al año Van Eyck, era conveniente que esta obra luciese en su máximo esplendor. Sin embargo, al iniciarse el análisis y estudio previo, se descubrió que la restauración debía de ir más allá de la limpieza o mejora cromática. El políptico estaba repintado numerosas veces desde el siglo XVI. La tabla del Cordero Místico fue la más

modificada, con más de 30 repintes. Mientras las intervenciones en el resto de las tablas sumaban un 3,5% de la superficie, en la tabla del cordero fue de un 50%. La restauración se ha centrado en la eliminación de estas capas que enmascaran la verdadera obra del maestro flamenco. Un trabajo considerablemente arriesgado, que se debe hacer con la máxima delicadeza y cuidado.

Tras 14 restauraciones documentadas, nunca se hsbía llevado a cabo esta

eliminación de capas. Probablemente por la incertidumbre sobre el estado de la pintura original de Van Eyck. Gracias a los nuevos escáneres y a la actualidad tecnológica, se ha podido hacer este difícil procedimiento. Han trabajado con especialistas de distintas universidades para las cuestiones químicas o para aplicar nuevas técnicas de examinación. Fue fundamental hacer una previa estimación de las condiciones de la capa original. Para iniciar un proceso de eliminación de pintura, hay que asegurarse primero de que la capa que se quiere desvelar está bien y no revelar algo muy deteriorado. Los sucesivos barnices que se han añadido a lo largo de los siglos han servido de guía para dar con la imagen primera.

El motivo del exagerado número de modificaciones se debe al contexto religioso del siglo XVI. Fue una época difícil para la iglesia por la guerra de religiones que bullía en el país. En lo que respecta al arte, temían por la propagación de la iconoclastia, y para evitar la destrucción de sus imágenes, editaron aquellas pinturas cuyas características morfológicas o escenográficas distrajesen la mirada

y el sentido de la obra. Además, con la amenaza de la corriente calvinista, se quería promocionar, entre otros, el misterio de la Eucaristía, principal tema de conflicto. Y el cordero es la máxima representación iconográfica de este sacramento. Por ello, «arreglaron» algunos aspectos formales o compositivos de la obra para que fuese lo más neutral y correcta posible y evitar todo rasgo «inquietante» o «desordenado».

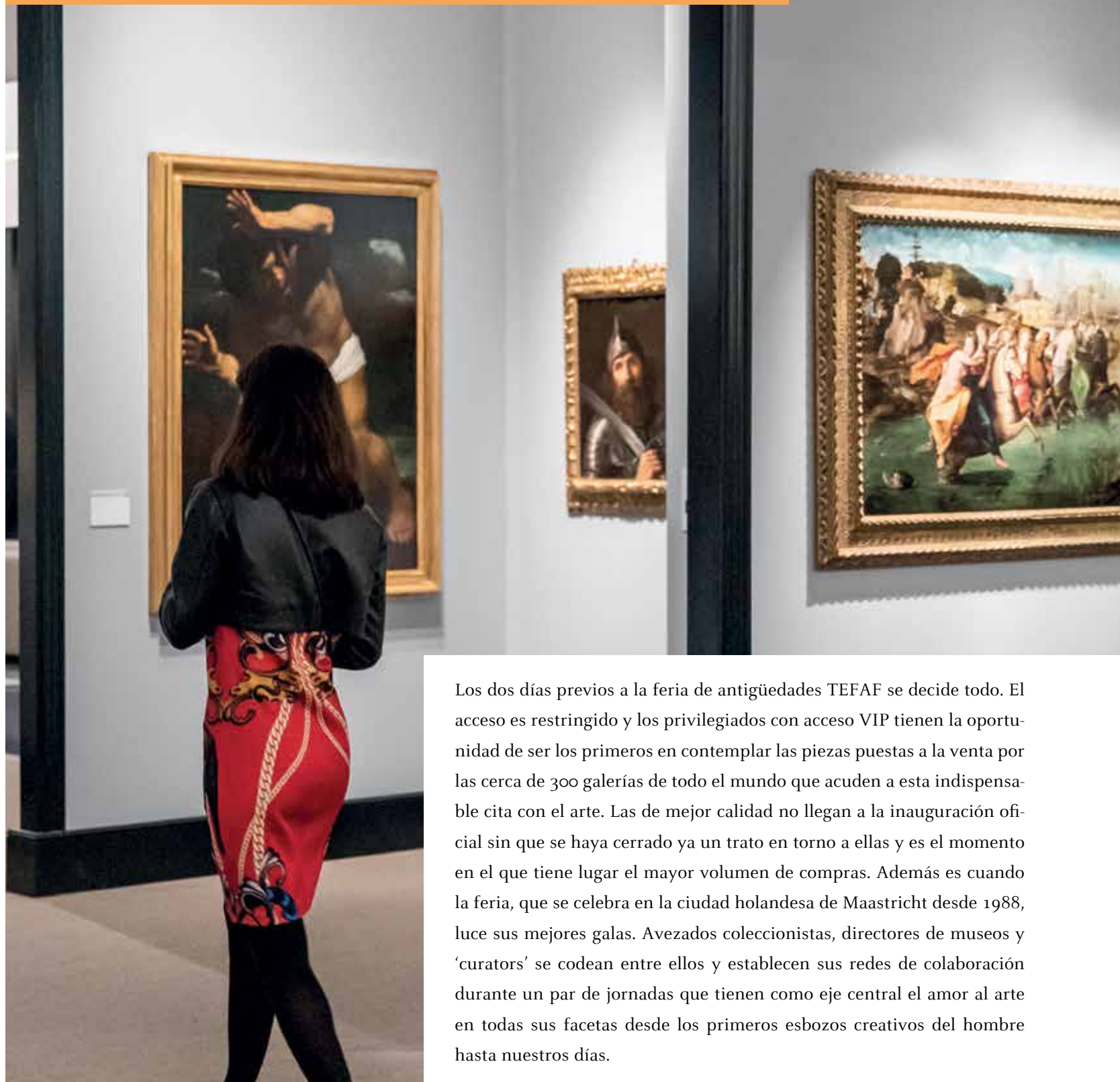
Tras la restauración, los cambios son evidentes a simple vista. Los repintes buscaban simplificar la técnica y la plasticidad de las formas. El preciosismo, los colores brillantes y los pliegues complejos con esa tridimensionalidad no convencieron en pleno conflicto religioso. El color del cielo lo hicieron mucho más plano y oscuro, borrando la presencia de cualquier ave, la vegetación de arbustos la redujeron en gran parte... En el grupo de las mártires en procesión a la derecha se ve claramente cómo simplificaron la complejidad de los pliegues en las telas y el realismo conseguido con el juego de luces y sombras. También aquí, el cromatismo se resumió a colores mucho más planos, mientras que Van Eyck uti-

lizaba hasta 50 tonalidades del mismo pigmento para conseguir el efecto deseado. En los repintes todo se «difumina» o se «atenúa». Asimismo en la iconografía se hicieron algunas modificaciones. Por ejemplo, de nuevo en el grupo de las mártires, añadieron más palmas para enfatizar la salvación tras el martirio.

La parte que más ha variado tras la restauración ha sido el rostro del cordero. La versión original, además de ser más explícita en la forma del hocico y de las lanas, representa los ojos mucho más grandes, frontales en lugar de laterales como los de cualquier cordero, de un color llamativo que le da una mirada muy penetrante y directa. En cuanto a las orejas, Van Eyck las pintó mucho más bajas, siguiendo la simetría de un rostro humano. Su presencia en la escena es mucho más intensa e interactiva. Esto fue buscado a propósito por el pintor, que quiso darle al animal una cara humana, para identificarlo con Cristo. Asimismo, a restauración ha resuelto el dilema sobre la sospechosa firma de Hubert Van Eyck cerca del marco. Se afirma que el encargo lo recibió él, pero solo participó en el dibujo preparatorio.



TEFAF NO ES PARA TODO EL MUNDO



Los dos días previos a la feria de antigüedades TEFAF se decide todo. El acceso es restringido y los privilegiados con acceso VIP tienen la oportunidad de ser los primeros en contemplar las piezas puestas a la venta por las cerca de 300 galerías de todo el mundo que acuden a esta indispensable cita con el arte. Las de mejor calidad no llegan a la inauguración oficial sin que se haya cerrado ya un trato en torno a ellas y es el momento en el que tiene lugar el mayor volumen de compras. Además es cuando la feria, que se celebra en la ciudad holandesa de Maastricht desde 1988, luce sus mejores galas. Avezados coleccionistas, directores de museos y ‘curators’ se codean entre ellos y establecen sus redes de colaboración durante un par de jornadas que tienen como eje central el amor al arte en todas sus facetas desde los primeros esbozos creativos del hombre hasta nuestros días.

La agencia de viajes Utópica y ARS te brindan la oportunidad única de abrirte las puertas de la feria de antigüedades más importante del mundo el 5 y el 6 de marzo, los días señalados para este pase especial en la edición de 2020 (del 7 al 15 se celebra la semana con acceso general). El hotel durante las tres noches de la estancia será una bucólica casa de campo del siglo XVI situada en la zona de Limburg, cerca de la frontera con Alemania. Su restaurante sirve platos elaborados a base de productos ecológicos de la región y está especializado en cocina italiana (interesante su selección de vinos del mismo origen). Cuenta con un precioso jardín y en los alrededores se pueden practicar diversas actividades deportivas.



Además del alojamiento y los servicios incluidos en la entrada VIP –cocktail, sala lounge, wifi...– el precio de este exclusivo programa incluye también los desayunos, el vuelo de ida y vuelta a Ámsterdam desde Madrid y el traslado en privado a Maastricht y vuelta, y a la feria desde el hotel.

TEFAF no deja indiferente a nadie. Es un inmenso gabinete de curiosidades donde cabe de todo, desde piezas de arte asiático o egipcio, hasta obras en papel únicas, pasando por pinturas de grandes maestros, joyas extraordinarias, objetos decorativos de todas las épocas y muebles antiguos. El gran reto es convertirse también en un referente en arte moderno y contemporáneo. La calidad, en todo caso, está garantizada, pues el comité de expertos de la feria comprueba la procedencia, el valor y la originalidad de cada pieza, aproximadamente 30.000 en la pasada edición...



Información y reservas:
Utópica Travel
91 830 9595
www.utopica.travel

Brafa 2020, estabilidad y novedad

BRAFA: BRUSSELS ART FAIR

TOUR & TAXIS, BRUSELAS

Del 26 de enero al 2 de febrero de 2020

www.brafa.art

LA FERIA DE REFERENCIA de Bruselas lleva dos años consecutivos de crecimiento en número de expositores y en visitantes. En este momento de auge cada vez es mayor la presencia internacional de coleccionistas e interesados en asistir. En su 64ª edición se ha querido mantener el mismo número de expositores que el año pasado: 133, pero con nuevas galerías que se estrenan. Fiel a su filosofía que mezcla eclecticismo, calidad y confrontación de estilos, Brafa 2020 presentará de nuevo un panorama rico y diverso, tanto de arte antiguo, como moderno o contemporáneo. Gracias a un *vetting* que figura entre los más estrictos del sector, promete cumplir los requisitos más exigentes de los coleccionistas y aficionados al arte, al proponerles una relectura de la Historia del Arte, a través de las edades, los estilos y los diferentes continentes.

Este año el evento se vuelca en la proyección internacional del que hablábamos. Actualmente, la proporción es de 50 comerciantes nacionales (37%) por 83 de origen extranjero (63%). Entre estos últimos también podemos distinguir ciertas tendencias; aunque Francia sigue enviando el contingente más importante (43 expositores), poco a poco se van sumando otros países



DE ARRIBA ABAJO: BRAFA 2019 – Stand Meessen De Clercq © Emmanuel Crooy; los cinco segmentos originales del Muro de Berlín, 3,8 m x 1,2 m, y un peso de 3,6 toneladas cada uno, incluyen pintadas por ambas caras; un visitante en BRAFA 2019 - ArtAncient © Fabrice Debatty.



como Gran Bretaña (13) o Suiza (7). En 2020, dos países reforzarán su presencia: Italia, que pasa de 6 a 10 expositores, y Países Bajos, que pasa de 2 a 6. Esta realidad refleja la creciente capacidad de atracción de Brafa, en un contexto global donde los intercambios se intensifican año tras año. Esta afluencia de orígenes diversos contribuye a enriquecer su oferta de manera significativa. En los últimos tiempos, la feria nos ha acostumbrado a presentar un invitado de honor. Se ha tratado, según las ocasiones, de museos, fundaciones y artistas internacionales. En 2020, con motivo de su 65º aniversario, ha decidido innovar, proponiendo una iniciativa inédita: una venta benéfica de segmentos originales del Muro de Berlín.



El regreso esperado de *Desnudo femenino* de Sorolla a Estados Unidos, cien años después

SOROLLA EN SU ESTUDIO: PRÉSTAMO EXCEPCIONAL DE UNA IMPORTANTE COLECCIÓN ESPAÑOLA

MEADOWS MUSEUM, DALLAS

Hasta el 12 de enero de 2020

www.meadowsmuseumdallas.org

UNA DE LAS PINTURAS más célebres de Joaquín Sorolla regresa a Estados Unidos después de un siglo. En 1911 el pintor exhibió en Chicago y St. Louis *Desnudo femenino* procedente de su colección personal, tras mostrarse en varias capitales europeas como Madrid, Londres y París. Ahora vuelve a tierras americanas, para alojarse temporalmente en el Meadows Museum de Dallas.

Sorolla en el estudio: un préstamo excepcional de una importante colección española aprovecha este feliz regreso para investigar el proceso creativo y el método de trabajo de Sorolla entre 1902 y 1906, un periodo crítico en la carrera del artista que coincide, precisamente, con la fecha de ejecución de la tela prestada (principal protagonista del recorrido).

Comisariada por Daniel Ralston, miembro curatorial del Meadows, *Sorolla en el estudio...* también incluye varias pinturas y obras sobre papel procedentes de la creciente colección que el museo americano va atesorando con los años sobre el pintor de la luz. Entre ellas, *El hombre ciego de Toledo* (1906) y *Playa de Valencia* (hacia 1904–1905), así como varios dibujos preparatorios.

Joaquín Sorolla ya era un artista establecido cuando pintó esta célebre obra en 1902, un lienzo que es tanto un homenaje al gran maestro Diego Velázquez como un cariñoso recuerdo a la modelo, su amada esposa Clotilde.

Esta escena muestra el deseo de Sorolla de crear una pintura que rivalizara en belleza con la famosa *Venus del espejo* (1647–1651) de Velázquez, también conocida en el mundo anglosajón como *The Rokeby Venus*; una obra maestra de la pintura española del Siglo de Oro que el valenciano había visto durante su viaje a Inglaterra. Si Velázquez sitúa a la diosa del Amor de espaldas, con el rostro sutilmente refle-



DE ARRIBA ABAJO: Joaquín Sorolla y Bastida. *Desnudo femenino*. 1902. Óleo sobre lienzo. 106 x 186 cm. Colección particular. Joaquín Sorolla. *Boceto para La Regencia* (recto). 1903. Lápiz sobre papel. 22 x 31,7 cm. Meadows Museum, SMU, Dallas. Fotografía: Kevin Todora.

jado en el espejo, Sorolla hace lo propio con su mujer, a la que sitúa sobre una cama con sábanas rosadas y sin mostrar su cara, porque se está mirando el anillo del dedo.

Esta exposición ha sido organizada por el museo americano y financiada por un generoso regalo de la Fundación Meadows.

Montañés en el Museo de Sevilla

MONTAÑÉS, MAESTRO DE MAESTROS
MUSEO BELLAS ARTES, SEVILLA
Hasta el 15 de marzo de 2020
www.museosdeandalucia.es

LA EXPOSICIÓN *Montañés. Maestro de maestros* conmemora el 450º aniversario del nacimiento del llamado «dios de la madera». Maestro de muchos, y especialmente de Juan de Mesa, es una de las figuras indiscutibles de la escultura del siglo XVII.

Sevilla, la ciudad que le acogió y hervidero de artistas en el momento de transición entre el Renacimiento y el Barroco, quiere rendir un homenaje a este autor, tal y como ya ha hecho su ciudad natal: Alcalá la Real (Jaén), con la muestra *El dios de la madera. Juan Martínez Montañés [1568 – 1649]*.

Hay que remontarse hasta 1969 para saber cuándo se celebró la última monográfica de Montañés en Sevilla, comisariada por José Hernández Díaz y celebrada en la Real Academia de Santa Isabel de Hungría. Años antes, en 1937, se organizó otra exposición sobre el maestro en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, entonces bajo la dirección de Cayetano Sánchez Pineda. Ahora, esta institución hace justicia a este genio andaluz y vuelve a centrarse en un escultor cuya trayectoria estuvo fuertemente vinculada a dicho espacio sevillano – antiguo convento de la Merced Calzada de Sevilla –, pues fue allí donde estuvo durante siglos una de sus obras más emblemáticas: el Nazareno de la Pasión.

La arquitectura grandiosa y sorprendente de la nave de la iglesia y las estancias destinadas a muestras temporales alojan un total de 57 piezas del escultor, que se completan con un montaje dotado con los mejores sistemas de iluminación, así como con otros



elementos que fomentan la correcta exhibición de las esculturas presentes en la muestra.

Juan Martínez Montañés constituye un hito en la historia de la escultura española del Barroco. Esta exposición supone un excelente muestrario de su amplia trayectoria, con obras emblemáticas como el *Cristo de la Clemencia* y la *Inmaculada Concepción (la Cieguecita)*. Se trata, asimismo, de «una oportunidad única para profundizar en su vida y su obra en la génesis del Barroco de Andalucía», en palabras de Patricia del Pozo, consejera de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía.

Aunque nacido en Jaén, Martínez Montañés trabajó en Sevilla. José Gestoso, en su *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII* sitúa su llegada a la capital en 1582, si bien el primer documento que constata la presencia del escultor en Sevilla data de 1587, cuando se testimonia su vecindad en San Vicente. El 1 de diciembre de 1588 supera con

ARRIBA. Juan Martínez Montañés. Inmaculada Concepción, 'la ciegucecita'. 1628-1631. Madera tallada y policromada. 164 cm altura. Catedral, capilla de la ciegucecita, Sevilla; **San Juan Bautista.** 1623. Madera tallada y policromada. 152 cm altura. Convento de Santa Clara (en depósito en la Fundación Focus-Abengoa), Sevilla.
DEBAJO. Juan Martínez Montañés. San José con el Niño (detalle). Hacia 1610. Madera tallada y policromada. 150 cm altura. Real Parroquia de Santa María Magdalena, Sevilla.
PÁGINA 136. Juan Martínez Montañés. San Cristóbal con el Niño Jesús. 1597. Madera tallada y policromada. 220 cm altura. Iglesia colegial del Salvador, Sevilla. © Pepe Morón.



enorme suficiencia, según el acta firmada por los veedores Gaspar del Águila y Miguel Adán, el examen que le habilita para trabajar como escultor en la ciudad.

Su primera obra escultórica documentada es el *san Cristóbal* de formato monumental de la Iglesia del Divino Salvador, en lenguaje manierista. Le siguen la *Virgen de Belén* para el Duque de Arcos (1589), y una *Virgen del Rosario* para el convento de Santo Domingo de Alcalá de los Gazules, en Cádiz (1590). En este mismo año toma como aprendices en su taller a Ambrosio Tirado y Alonso Díaz.

Es importante señalar que, en paralelo a la exposición, se está llevando a cabo una intensa labor de restauración y conservación de las obras de Martínez Montañés para que puedan ser exhibidas en las mejores condiciones. En total, se van a intervenir 18 piezas, siete de ellas pertenecientes a la propia colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla, cuyo taller es el que está realizando las tareas de rehabilitación.



Lo femenino en la Corte de los Austrias

LA OTRA CORTE. MUJERES DE LA CASA DE AUSTRIA EN LOS MONASTERIOS REALES DE LAS DESCALZAS Y LA ENCARNACIÓN

PALACIO REAL, MADRID

Hasta el 15 de marzo de 2020

www.patrimonionacional.es

LAS SALAS TEMPORALES del Palacio Real de Madrid acoge la exposición *La otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de Las Descalzas y La Encarnación*, organizada por Patrimonio Nacional y la Fundación Santander. Reúne más de un centenar de piezas, entre pinturas, esculturas, tapices y relicarios, entre otras obras, seleccionadas por el profesor Fernando Checa Cremades, comisario de esta singular muestra.

El objetivo es acercar al público del siglo XXI a dos espacios cortesanos del universo de los Austrias: los citados monasterios de Las Descalzas y La Encarnación, que tanta importancia tuvieron en los siglos XVI y XVII, porque



ARRIBA: Escalera del Monasterio de las Descalzas Reales.

DEBAJO: **Martin Kober**. Retrato de Anna María Vasa. 1596.

Óleo sobre lienzo. 100 x 88,5 cm. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid. Fotografías cortesía de Patrimonio Nacional.

ambos llevaron la impronta de las mujeres de la Casa de Austria. En concreto de la Princesa de Portugal e hija de Carlos V, de Juana de Austria, fundadora de

Las Descalzas; y posteriormente de la Reina Margarita de Portugal, fundadora de La Encarnación.

El recorrido didáctico planteado por el comisario ahonda en el conocimiento de lo que se denominó como *Pietas Austriaca*, símbolo de la mezcla de poder dinástico y religión, con un foco muy definido: los personajes femeninos de ese período histórico. Entre las pinturas expuestas destacan los retratos de doña Juana de Portugal, su hermana la emperatriz María de Austria y la de su hija sor Margarita de la Cruz; la infanta doña Isabel Clara Eugenia, sor Ana Dorothea, hija del emperador Rodolfo II; y Ana Margarita de Austria, hija de Felipe IV. Muchas de ellas llegaron a instaurar una especie de segunda Corte con amplia proyección internacional, desde Portugal a las Indias, pasando por Flandes, Florencia o el Imperio austríaco. De las esculturas mencionar algunas obras maestras de Pedro de Mena y Gregorio Fernández, sin olvidar los tapices de Rubens: *El triunfo de la Eucaristía*.

| ACTUALIDAD |

Entre el pincel y la cámara

LOS IMPRESIONISTAS Y LA FOTOGRAFÍA

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

Hasta el 26 de enero

www.museothyssen.org

EL MUSEO THYSSEN acoge hasta el 26 de enero la exposición *Los impresionistas y la fotografía*, comisariada por Paloma Alarcó, conservadora de Pintura Moderna del Museo Thyssen, que ha seleccionado alrededor de 170 piezas, entre óleos y obras sobre papel (66) y un centenar de fotografías procedentes del Victoria y Albert Museum de Londres, del Museo Paul Getty de Los Ángeles, de la Biblioteca Nacional de Francia y de la Sociedad Francesa de Fotografía de París. Entre las pinturas y obras sobre papel hay que destacar los préstamos del MET, del Museo de Orsay, de la Fundación Beyeler, del Museo Marmottan Monet de París, entre otros, así como de colecciones privadas.

El objetivo de la muestra, que cuenta con el apoyo de Japon Tobacco

International (JPI) y la colaboración de la Comunidad de Madrid, es conocer en profundidad la influencia que tuvo el desarrollo de una disciplina artística nueva como la fotografía en el desarrollo de las artes plásticas y más en concreto de la pintura, con un diálogo fructífero entre ambas.

Hace 19 años el Museo Guggenheim Bilbao planteó un tema similar en *De Degas a Picasso: pintores, escultores y la cámara*, sobre el impacto que tuvo la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX. Ese desarrollo técnico y artístico supuso un cambio en la mirada a la hora de observar el paisaje, la vida en la ciudad y los grupos humanos. Y es en esta exposición del Thyssen, con ese inteligente juego de asociaciones, donde podemos observar las afinidades y diferencias entre creadores de ambas disciplinas. Las relaciones entre los maestros del pincel y el ojo artificial y virtuoso detrás de la cámara nos legaron un modo diferente de observar el mundo, bajo otra luz.



DE ARRIBA ABAJO: **Frédéric Bazille**. Reunión familiar.

1867. Ól. 152 x 230 cm. Musée d'Orsay, París. © Hervé

Lewandowski. **Édouard Baudouin**. Château de La Faloise.

1856. Papel a la sal a partir de negativo de vidrio al colodión

húmedo. 30,7 x 40 cm. **Armand Guillaumin**. El puente del

Arzobispado y el ábside de Notre-Dame de París. Hacia

1880. Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm. Colección Carmen

Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Nacional

Thyssen-Bornemisza, Madrid; **Édouard Baudouin**. Vista

posterior de Notre-Dame de París. 1860-1870. Papel a la

albúmina. 22,9 x 28 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid..

La cómoda Gasparini vuelve a Palacio

CON LA COMPRA de una cómoda de Gasparini en la subasta de Christie's, el pasado 29 de octubre en Nueva York, Patrimonio Nacional ha recuperado una gran pieza extraviada del magnífico conjunto que Carlos III encargó a su decorador favorito para sus habitaciones en el Palacio Real de Madrid. Estas salas y su mobiliario constituyen una de las obras cumbres del rococó europeo, parangonables solo con creaciones similares para Luis XV o Federico el Grande.

Mattia Gasparini, pintor veneciano especializado en la ornamentación «chinesca»¹, ya había trabajado en los palacios napolitanos de Carlos III quien para el de Madrid le encargó la decoración integral de su Cámara y de las tres adjuntas «camarillas» o despachos. En todos estos espacios los pavimentos de mármol y los techos de estuco obedecían al mismo gusto fastuoso. Frente al predominio del bordado en la Cámara -hoy conocida por

el nombre de su autor-, los inmediatos «gabinets de maderas de Indias» debían su nombre a la marquetería de especies exóticas que ornaba frisos, pilastras cornisas y muebles en un integrado alarde barroco. Los ebanistas, alemanes formados en París, estaban dirigidos por José Canops; los bronce, insertos en la madera y grabados, eran del romano Antonio Vendetti, a quien en 1770 sucedió Juan Bautista Ferroni para el tercer gabinete y la Cámara. Un insólito efecto producen las piezas que, con apariencia de laca china negra labrada, son de ébano, talladas por Jorge Balze².

Mientras la Cámara sólo se concluyó años después, Gasparini vió terminados los tres despachos antes de su muerte en 1774, habiéndose realizado el primero (sur) en 1762-1764, el segundo (central) en 1765-1769, y el tercero (norte) en 1770-1774. El inventario del Palacio realizado en 1776, muy recientemente publicado, es el documento esencial que ha permitido determinar con precisión cómo se distribuían los muebles en estos espacios³; y, también, verificar que todas las piezas se conservan en Patrimonio Nacional, con la excepción de cuatro estantitos y de la cómoda que ahora ha vuelto al Palacio de donde nunca debió salir.

La cómoda recién adquirida es una de las cuatro, iguales, que en el gabinete central o «despacho secreto» del rey servían para que Carlos III guardase sus más reservados documentos. Para esta sala, terminada en 1769, todos los bronce fueron realizados por Vendetti, y en la agria polémica que éste mantuvo con Gasparini sobre la tasación de sus trabajos hay referencias muy explícitas al preciosismo y dificultad de los tiradores de los cajones⁴. Los del



Mattia Gasparini (diseñador), José Canops y taller (ebanista), Antonio Vendetti (bronceista), Jorge Balze (tallista), cómoda para el «despacho secreto» de Carlos III, 1765-1769.

mueble ahora adquirido son iguales a los de las dos que se encuentran en el palacio de La Zarzuela, y por tanto originales, mientras que en la cuarta –en el palacio de El Pardo– fueron sustituidos más tarde por otros, redondos. Este mismo cambio padecieron las dos cómodas más pequeñas del «gabinete verde» o tercero, hoy expuestas en el Palacio Real.

En su prístino estado, deslumbrador, los «gabinets de maderas de In-

dias» duraron sólo quince años, pues desaparecieron inmediatamente después que Carlos III. En 1789 la consorte de Carlos IV decidió apropiarse del suntuoso marco encargado por su difunto suegro para escenificar su ejercicio del poder: María Luisa dispuso que se desmontasen todos los empanelados de madera, y que toda la boiserie del central o «secreto» fuera instalada en su cuarto. Allí la admiran hoy quienes visitan Palacio, sin reparar que ese «ga-

binete de maderas finas» no tiene de la reina María Luisa más que el suelo y el techo. Los muebles ya figuran dispersos en el inventario de 1794, donde ya no aparece uno de los cuatro estantes. A falta sólo de esas pequeñas librerías, alguna de las cuales podría ser rescatable en el futuro, Patrimonio Nacional posee el conjunto completo y podrá pronto explicar en detalle sus vicisitudes y exhibirlo con toda la magnificencia que caracterizó a Carlos III.

¹ ECHALECU, Julia María. «Los talleres reales de ebanistería, bronce y bordados», Archivo Español de Arte. 1955, XXVIII, pp. 237-259. LÓPEZ CASTÁN, Ángel. «Mattia Gasparini. Trayectoria vital y profesional de un artista veneciano al servicio de Carlos III», Anuario UAM, nº 28, 2016, pp. 153-170. ² SANCHO, José Luis. «Las obras dirigidas por Gasparini: ebanistería, bronce y bordados», en BENITO, Pilar, JORDÁN DE URRÍES, Javier y SANCHO, José Luis (comisarios), *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado*, catálogo de la exposición, Madrid, Patrimonio Nacional, 2016, pp. 315-323. ³ SANCHO, José Luis. «Función y decoro. El mobiliario del Palacio Real de Madrid bajo Carlos III», en *Libros de la corte*, UAM, Madrid, nº 17, año 10, otoño-invierno, 2018, pp. 258-310. Cfr. p. 288 para las cómodas, (nº 53), estanterías - dos (nº 55) en el despacho secreto, dos (nº 49) en el «verde»-; y sobre los gabinetes en general, pp. 270-271. <https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/ldc2018.10.17.012>. ⁴ SANCHO, José Luis. «El 'despacho secreto' de Carlos III en Palacio Real. Gasparini, Vendetti, Canops y Ferroni», en *Anales del Instituto de estudios madrileños*, Madrid 2017, LVII, pp. 501-525. Cfr. nota 45, p. 513, sobre la cómoda, y n. 47, las «librerías» o «estantitos».

La predela perdida de Juan de Juanes

DAMOS A CONOCER una nueva pintura de Joan Macip, más conocido como Juan de Juanes (Valencia?, hacia 1500-Bocairent, 1579), que formó parte, por sus características y asunto iconográfico, del retablo de San Francisco de Paula del antiguo convento de Mínimos de la ciudad de Valencia, ubicado a extramuros y próximo a las Torres de Quart¹. Representa el *Milagro de la resurrección de un difunto por San Francisco de Paula*.

La fama de taumaturgo del bienaventurado italiano (Paula, Reino de Nápoles 1416-Tours, 1507), queda bien descrita en los textos hagiográficos que hacen referencia al santo, canonizado por el pontífice León X en 1519, en el que se menciona la resurrección por su intervención directa en, al menos, cuatro personas.

La referencia documental más antigua de esta pintura, considerada hasta ahora como desaparecida, la proporciona el tratadista Antonio Ponz en 1774 en su descripción de la iglesia de los Mínimos, vulgo de San Sebastián, de la ciudad del Turia: «Lo mejor que hay en la iglesia está colocado en la capilla del santo fundador, y es su figura del tamaño del natural en el sitio principal del altar, apoyada en un báculo, cosa excelente y de lo mejor del insigne Joanes. Del mismo autor hay en dicho altar dos tablas chicas,

y representan al santo, que resucita a un muerto, y no sé qué otro milagro»².

A pesar de carecer de una referencia iconográfica previa, Joanes abordó este pasaje de San Francisco de Paula con seguridad y gran sentido narrativo. En el interior de un templo,

el sacerdote, vestido con alba, cíngulo, estola y casulla, sostiene el hisopo para rociar con agua bendita al difunto que reposa con el sudario en el ataúd. Ante el gesto bendicente del fundador de los mínimos acompañado por un hermano, el difunto se incorpora milagrosamente juntando las palmas de sus manos en oración.

El personaje colocado de semiperfil a la izquierda de la composición, que con una liebre colgada al cinto gesticula con pavor y sorpresa ante el milagro, al igual que el resto de testigos, contrabalancea, con justeza, en el otro extremo de la composición a la figura del santo, que comparte con él la posición pero en sentido inverso.

Su pose firme, con aureola dorada, sayal y capucha, descalzo, con bastón y luengas barbas blancas, remite directamente al panel principal del retablo, conservado en la iglesia de San Miguel y de San Sebastián de Valencia. Este conjunto fue pintado por Joanes después del retablo mayor de la catedral de Segorbe, aproximadamente entre 1535 y 1540, mostrándose muy próximo a su *Bautismo de Cristo* de la catedral de Valencia (1535).

Palomino, que sólo se hico eco de la imagen del santo titular, la menciona entre las obras más portentosas de Juanes: «Bien lo



Juan de Juanes. San Francisco de Paula. 1535-1540. Óleo sobre tabla. 195 x 109 cm. Iglesia de san Miguel y san Sebastián, Valencia.



Juan de Juanes. Milagro de la resurrección de un difunto por San Francisco de Paula. 1535-1540. Óleo sobre tabla. 40,5 x 46,5 cm. Colección particular.

acredita el San Francisco de Paula del tamaño del natural, en tabla, que está en el Convento de su Orden, que es el de San Sebastián de Valencia... »³.

Por su parte, el erudito Marcos Antonio de Orellana recuerda la opinión

del pintor Mariano Salvador Maella al verla: «puesta en Roma pasaría por un excelente original de Raphael»⁴.

Ceán Bermúdez, en 1800, al hablar del *San Francisco de Paula* de Juanes señala: «A los lados hay dos tablitas

que representan milagros del santo, y también son de Joanes»⁵. Sólo nos queda, pues, tentar a la suerte y buscar con tesón la otra tabla compañera, de momento perdida, a la que hacen mención estas fuentes escritas.

¹ Para este conjunto véase: ALBI, José. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979, tomo I, pp. 110-115; BENITO DOMÉNECH, Fernando y GALDÓN, José Luis (dirs.), *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, cat. exp. Valencia: Museo de Bellas Artes, 1997; BENITO DOMÉNECH, Fernando (dir.), *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento*, cat. exp. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000, p. 29; y GÓMEZ FRECHINA, José. *Joan de Joanes*. Valencia: Aneto Publicaciones, 2011 [Grandes genios del arte de la Comunitat Valenciana], pp. 48-49. ² Ponz, Antonio. *Viage de España*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1774 [Ed. Madrid: Aguilar, 1947], pp. 358-359. ³ PALOMINO y VELASCO, Antonio Acisclo. *El Museo Pictórico y escala óptica*. Madrid: Imprenta Real, 1715-1724 [Ed. Madrid: Aguilar, 1947], p. 809. ⁴ ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valenciana*. Hacia 1800 [Ed. Ayuntamiento de Valencia, 1967], p. 52. ⁵ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: viuda de Ibarra, 1800, tomo II, p. 323.



LA CASA DE LOS PINTORES

RODRIGO MUÑOZ AVIA

Madrid: Editorial Alfaguara, 2019.
ISBN: 9788420435541.

La intrahistoria doméstica de una familia de artistas

RODRIGO, EL HIJO MÁS JOVEN de los pintores Lucio Muñoz (1929-1998) y Amalia Avia (1939-2011), ha escrito un libro muy hermoso sobre sus padres, la vida familiar y la casa que habitaron todos juntos, desde los espacios domésticos y escondites hasta los talleres de trabajo de cada uno.

Al visitar ahora el hogar de la calle Avutarda (Madrid) en la que sigue viviendo la familia y donde se encuentra el estudio del segundo piso, y más después de haber leído el libro, se percibe la huella y el recuerdo de todo el arte acumulado allí durante décadas, revitalizado hoy por los nuevos pinceles de Montserrat Gomez-Osuna.

Lucio Muñoz fue uno de los grandes renovadores de la vanguardia artística española en los años 70 y 80. En su obra multifacética hay dos directrices principales: las tablas como realidad matérica que el autor trataba con la habilidad de un ebanista y la delicadeza de un esteta. *Tabla 25-95* (1995) expresa muy bien su mensaje. Como escribe Rodrigo «la madera, después de tantos años tapada, asoma desnuda, deformada y parcialmente cubierta de nuevo». La base es la estructura misma de una puerta abandonada que el pintor encontró en un poblado minero abandonado de Almería. La vieja tabla, hendida por el tiempo, recobra en las manos del artista la categoría originaria, única, irrepetible de la obra de arte.

La otra gran línea de su obra fue el grabado, donde siguió la estela de Goya o de Tàpies. Lucio fue un maestro de la experimentación a través de diferentes técnicas. Ese afán de investigación de materiales nuevos caracteriza a su generación y la de Millares. Volvemos a ellos una y otra vez porque nos cuesta descubrir voluntades similares a las de aquellos tiempos.

Siempre, el gran formato e incluso el mural gigantesco de superficies yuxtapuestas y el tratamiento pictórico final. En Lucio hay provocación contenida, un mensaje de incitación que nace de la propia austeridad. Nada que ver con la planitud geométrica amable, incluso a veces simplemente decorativa, de otros artistas coetáneos.

Sabíamos –y el libro de Rodrigo lo confirma– que, además de un gran artista, Muñoz fue un intelectual lleno de sensibilidad social, de afición a la música y de inquietudes discretas. Amigo de sus compañeros íntimos de profesión –muy especialmente de Antonio Lopez– y un progresista, que vivió en el alambre de su independencia. Lo que pudo representar Juan Genovés como autor figurativo de la Transición, lo fue Lucio en el campo del informalismo y la abstracción.

Confieso que no conocía el efecto ‘quemado’ al que tanto Lucio como Amalia sometían a sus obras –aunque con técnicas diferentes–, para dotarlas de ese aspecto orgánico y usado que adquiere la madera o el óleo tras el fuego, la intemperie o la acción del tiempo. En estilo bien diferente, Amalia Avia ha sido una de las artistas emblemáticas del realismo madrileño. Sus paisajes urbanos poseen esa nebulosa grisácea que recuerda a veces al aire vaporoso de Carmen Laffón. Quizá el Madrid triste y melancólico que pintaba esté dejando de existir. La expansión de la ciudad y la piqueta inmisericorde de otras épocas, ha convertido a la urbe más amable de Europa en un conglomerado anodino donde los viejos barrios, comercios, viandantes y utilitarios de Amalia sobreviven como pueden. En 2004 se publicaron sus memorias: *De puertas adentro*, otro libro recomendable, en el que se sincera: «demasiada felicidad; tanta, que yo tenía miedo».

Escribe Rodrigo que, pese a estilos tan diferentes, la pintura de sus padres poseían conexiones como el encuadre frontal y cercano, la textura, los colores apagados o la simetría. Lo más importante de ambos: el aliento poético. La poesía desgarrada de lo matérico en Lucio, la poesía melancólica de la ciudad en Amalia. El libro no es ensayo, porque no hay relato sino imagen. No es novela, porque no hay ficción. Tampoco es drama, porque no hay pasiones ni dogmas ni concesiones. Y, menos todavía, hay rastro de comedia comercial. Es pura poesía.



Lucio Muñoz

Tabla 25-95. 1995. Técnica mixta sobre tabla. 210 x 210 cm.

RETABLOS

SPANISH PAINTINGS FROM THE 14TH TO 16TH CENTURIES



LONDRES, 1 DICIEMBRE - 7 FEBRERO
MADRID, 1 ABRIL - 15 JUNIO

SAM FOGG

Caylus

ars

M A G A Z I N E

OFERTA 10.º ANIVERSARIO



CONSIGA
LA COLECCIÓN
COMPLETA AL
50 %

Puede adquirir los 40 primeros números por 715 euros y ejemplares sueltos por 20 euros*

* Promoción válida hasta el 31 de enero de 2020. Hasta el número Ars 40. Precios para España.

| ARTICLES IN ENGLISH |



PAGE 32

A New Look at Goya's Drawings

COINCIDING WITH THE DATE the Prado Museum first opened its doors to the public 200 years ago, November saw the inauguration of a major exhibition with more than 300 drawings by Goya, not just from the Museum's collection, but from other public and private collections across the world. Structured around the dual axis of chronology and subject matter, the show will enable visitors to contemplate an entire lifetime's creative explosion as expressed by the artist in the privacy of his paper sketches.

His critical and original vision of the society of his day and, in particular, his unique form of depicting the humanity of his subjects, is what lent his drawings a timeless and modern quality. This also promises to be an event that is hard to rival, given the Prado is the institution with the most Goya drawings, almost half of the thousand attributed to him today, and the greater part of the correspondence with his childhood friend, Martín Zapater. In addition, some of the pieces on display have either never, or only rarely, been exhibited to date.

The exhibition is part of a wider project that includes the production of the new *Catalogue Raisonné* of his drawings, the result of a collaborative agreement entered into by the Botín Foundation and the Prado in 2014. In 2018, the first of the five volumes of which the project consists was published, *Volume II* of the series, including works completed between 1771 and 1792¹. The following volumes will study the rest of the drawings in chronological order, until the artist's entire oeuvre has been covered, leaving *Volume I* until last, given over to final studies and conclusions. The work is being carried out by a team of experts under the direction of José Manuel Matilla, head of the department of Drawings and Prints at the Prado Museum, and Manuela Mena, both of whom are also curating the exhibition we are discussing here.

Goya drew tirelessly on different types of paper and in little sketchbooks he could take with him wherever he went. The first one we know of he bought in Italy, when he had just arrived in Rome in 1771, as a young man willing to learn and take notes from the art treasured there since antiquity². He completed the last one during exile in Bordeaux at the age of 80. The *Italian Sketchbook* is preserved in its original condition, but the other eight from his repertoire, traditionally known as «albums» (each of which has been designated a letter, from A to H) have come down to us in loose pages. It is believed that it was Goya's son, Javier (1784-1854), who took them apart, grouping the drawings together into three albums, and that it was then the latter's son, Mariano (1806-1874), who put them on the market, thereby initiating their dispersal. Valentín Carderera (1796-1880) acquired a good number of them, and it is thought that Federico de Madrazo (1815-1894) also purchased a large part. In the second half of the 19th century, and in the early decades of the 20th, pieces started to trickle into public institutions and private collections where they are currently held; mainly the Prado Museum, New York's Metropolitan Museum, the Hermitage in Saint Petersburg, the Louvre in Paris and the Spanish National Library.

Coinciding with the arrival of the drawings at these institutions, the first solo exhibitions started to take place, as well as the publication of the first major studies³. In 1973 and 1975, Pierre Gassier published his two-volume catalogue, which included all the drawings at that time considered to have come from the hand of the master⁴. The idea of the new *Catalogue Raisonné* was specifically to undertake a review of a bibliography published over almost two centuries, while also updating Gassier's opus, adding the modifications that have come to light since its publication, such as the number of drawings attributed to the artist. The intention is also to devote particular attention to addressing terminological matters relating to artistic techniques, and including a description of the paper on which the drawings were executed. It is as such that 2018's *Volume II*, which set the mould for the following volumes, contains clarifications regarding specific vocabulary and appendices at the end of chapters given over to the formal aspects of the paper and the study of the watermarks⁵.

Generally speaking, Goya's drawings may be arranged into three broad groups: firstly, those that were carried out at the beginning of his career, during the period of the artist's training, and the preparations for his first pictorial

commissions; secondly, those belonging to the aforementioned eight sketchbooks lettered from A to H; and lastly, the preliminary drawings prior to etching the copper plates for his series of prints.

Chronologically, the first known drawings are those from the *Italian Sketchbook*. Of particular interest here are the pages with the initial sketches for his painting *Hannibal the Conqueror, viewing Italy for the First Time from the Alps*, which he submitted to the Parma Academy in May 1771. The Prado's purchase of this work in 1993, and its subsequent study, allowed for the identification of the canvas, which had been thought lost until that point, and which was finally connected with the one that was mistakenly attributed to Corrado Giacquinto from the Selgas-Fagalde Foundation⁶. Of equal note are the preparatory sketches for some of his most important pictorial commissions of the 1770s, such as the studies for figures that were intended to be included in the Tapestry Cartoons at the Royal Tapestry Factory of Santa Bárbara, and the imposing *Angel's Heads*, preparatory works for the frescoes at the Basilica of Our Lady of the Pillar in Zaragoza⁷. Nor should we forget the recent readmission to the artist's catalogue, *View of Madrid from the Meadow of San Isidro*, drawn from nature with a black pencil, profiling the city from the very vantage point he would later capture in his famous 1788 painting *Meadow of San Isidro*⁸.

However, more than for these early drawings, Goya is considered the first modern artist⁹ because of his prints, the drawings he made for his engravings and the sketches contained in the eight sketchbooks. A defender of the ideas put forward by the Enlightenment, these papers provided the ideal place for him to develop his art with greater freedom. Outside of pre-established commissions, and flying in the face of the dominant ideas of the Ancien Régime, which on occasion led him to not publish his prints, and even required him to hand over his engraved plates to the king, as was the case with his *Caprichos*.

When producing his renowned series of prints – the *Etchings after Velázquez*, the *Caprichos* (Caprices), the *Disasters of War*, *Tauromaquia* (Bullfighting) and *Disparates* (Follies) – he completed preliminary sketches that form part of the creative process and help to provide a better understanding of the meaning of these powerful images. In the sketchbooks, he ponders the society around him in a personal way, as if they were diaries. He sketches his initial ideas (mainly by brush, with soot or iron

gall ink), which tended to be fairly explicit in their message, without leaving too much room for interpretation. It is likely he intended to use many of these sketchbook drawings for subsequent prints, although we do not have evidence that this was the case for all of them. Before starting to etch a plate, he would execute another drawing (almost always in red or black pencil), which he copied directly onto the copper using a screw press. On occasion, he would use a sketch from his sketchbooks as a source for this second drawing, as he did with sketchbooks A and B, introducing major changes in the composition, and toning down the subject matter (as this second drawing was the one the final print was based on). Furthermore, a third type of drawing has survived from this creative process, linked to the *Caprichos* series, executed in red gouache, with a loose brushstroke on extremely thin tissue paper. It is thought that Goya used these at the same time that he was etching, as a sort of guide, given that due to the transparent nature of the tissue paper, by turning it round he could see the composition the same way around as he was etching the plate.

The subjects depicted in this whole Goyesque universe are as varied and diverse as those that affect humankind, although there are some that he returned to more often than others. Social critique or speaking out against inappropriate behaviour and the vices committed by the powerful - figures supposed to have superior moral standing, such as the clergy, nobility, teachers or scholars. Women, sometimes depicted in apparently amiable poses or with leading roles in deceitful relations and, most of the time as victims of obvious injustices or sexual violence and prostitution. Violence in all of its aspects: the most irrational being that which takes place in war; groups of ignorant people capable of committing atrocities, the consequences of these acts on the weakest individuals, death or solitude; the elderly barely able to stand, the poor hardly able to survive, and then the misers who believe wealth to be eternal; old gossips and crones encouraging cruel actions from which they would benefit, even against children, along with impossible scenes, follies mixing reality and fantasy, with flying creatures, animals posing as humans and grotesque, irrational and monstrous figures that are hard to interpret.

These subjects are not exclusive to a single series or sketchbook in particular, but in one way or another are found in all of them. In 1825, three years before he died in Bordeaux, Goya wrote a letter to his friend Joaquín María Ferrer, telling him that he had new ideas for the completion of another series of prints¹⁰. These «better ideas» are understood to relate to the drawings from the last sketchbooks, letters G and H, which he did in Bordeaux. One

of them in particular depicts an old man with shaky hands who has to support himself on two sticks to walk and which Goya named in the first person: *I'm still learning* (D4151), as if the work reflected how the artist himself was feeling. By that time he had learnt the new technique of lithography, which he had already put to use for his *Bulls of Bordeaux* series. An attitude he also expresses in the aforementioned letter, in which he apologizes for his bad handwriting, «because I lack sight, pulse, quill and inkwell, everything», adding «I can spare only willpower».

This last sentence, from which the title of the exhibition of Goya drawings is taken, expertly captures the artist's untiring and creative personality, as is clearly shown by his graphic works. This show is structured around that idea and, to that end, drawings that had never been displayed together will now be so for the first time, such as the 120 making up *Sketchbook C* that are preserved in the Prado Museum. For lovers of drawing this exhibition is not to be missed, and is sure to move all that visit it.

By **GLORIA SOLACHE VILELA**

¹ MATILLA, José Manuel and MENA MARQUÉS, Manuela (dirs.). *Francisco de Goya (1746-1828). Dibujos. Catálogo razonado. Volumen II, 1771-1792*. Madrid: Botín Foundation-Prado Museum, 2018.

² WILSON-BAREAU, Juliet. «Italia y España: años de juventud, ca. 1770-1778». In: *Goya. El capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*. Exhib. cat. Madrid: Prado Museum, 1993, pp. 91-103.

³ Among other publications, we would highlight: CARDERERA, Valentín. «François Goya: sa vie, ses dessins, et ses eaux-fortes». *Gazette des Beaux-Arts*, nº 15, 1863, pp. 237-249; HOFMANN, Julius. *Francisco de Goya: Katalog seins graphischen Weskes*. Vienna: Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1907; LOGA, Valerian von. *Francisco de Goya*. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1903; MAYER, August L. *Francisco de Goya*. Buenos Aires: Editorial Labor S.A. Barcelona, 1925; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Guías del Museo del Prado. Sala de los dibujos de Goya*. Madrid: Prado Museum, 1928; WEHLE, Harry B. «An Album of Goya's Drawings'.». *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, No. 31-2, 1936, pp. 23-28.

⁴ GASSIER, Pierre. *Dibujos de Goya. Los álbumes*. Barcelona: Noguer, 1973; and Idem. *Dibujos de Goya. Estudios para grabados y pinturas*. Barcelona: Noguer, 1975.

⁵ SOLACHE, Gloria. «Estudio codicológico del Cuaderno italiano y sus filigranas», pp. 179-190; «Filigranas de los dibujos en las cartas a Martín Zapater», pp. 255-264; «Filigranas de los dibujos para pinturas», pp. 343-346; and «Filigranas de los dibujos para grabados», pp. 463-470. In: MATILLA and MENA MARQUÉS, op. cit. ⁶ URREA, Jesús. «Goya en Italia. A propósito de Anibal». *Boletín del Museo del Prado*, nº 14-32, 1993, pp. 59-63.

⁷ In: MATILLA and MENA MARQUÉS, op. cit., pp. 267-342.

⁸ Idem, pp. 307-314, nº 28.

⁹ MATILLA, José Manuel. «Approccio ai Disparates di Francisco de Goya». In: *Goya*. Rome: Edizioni De Luca, 2000, p. 107-111.

¹⁰ This letter is preserved in the Prado Museum, ODG123.



PAGE 44

CHRIS STOLWIJK

«We Are not Here to Value or Put a Price on a Work of Art»

THE COLLECTION at the Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) – the Netherlands Institute for Art History – includes nigh on 300,000 digitalised documents that may be accessed with just one click. An infinite world for the curious and, no doubt, a powerful study tool for specialists. It includes a database about Rembrandt which is a benchmark for studying the painter from Amsterdam, but so is all the information on Van Gogh or the collection relating to the Art Nouveau artist Jan Thorn-Prikker. The RKD has its headquarters in The Hague, and dates back to 1926, when the historian and collector Cornelis Hofstede de Groot donated his renowned archive to the State. It contained 100,000 photographs of Flemish and Dutch painting from the 17th century. This original donation was subsequently joined by two new collections: 100,000 reproductions, 22,000 auction catalogues and thousands of books from art expert Frits Lugt; and then the complete archive on Dutch portraiture and topography from Eltjo van Beresteyn.

Chris Stolwijk (1966) is responsible for managing this gargantuan mass of documents, ensuring they can be suitably studied and contribute to greater knowledge of Art History. «What I am proud of is the digitalisation process of the archives, and the increase in visitor numbers to our website. In less than six years that's risen from 200,000 between 2012 and 2013, to almost 1.5 million visits in 2018. In other words, the fact that people the world over now know where to find the RKD, and are using the material we've put together over 93 years», he explains. Donations and purchases have been on the increase ever since, reaching gigantic proportions.

– **The numbers are mind-blowing. How have you organised all these archives?**

– We are curating and conserving four main collections. The first one is the biggest ensemble of images of Dutch art in an international context. It's made up of around 5.5 million

items. The second collection is the country's biggest library, and includes some 500,000 volumes, including catalogues from internationally-renowned auction houses. The third one comprises approximately 800 archives with information on artists, academics, creative associations and initiatives, scholars, dealers and auction houses. This section includes, for instance, the most extensive Piet Mondriaan and De Stijl archive. And, finally, the RKD collection boasts millions of digitalised pages, and an archive with 300,000 images that can be consulted online.

– **What is the Institute's mission?**

– One might say the RKD is at the centre of a triangle. At one of the points of the triangle we find Dutch and international museums; at another point, academic institutions and, at the third point, the general public, including auction houses and art dealers. The Institute aims to occupy the space in the middle of that triangle, paying attention to each of those three sectors.

– **So who do you work for?**

– In terms of how we're financed and Dutch infrastructure, local institutions and the national art collection are our priority, because we're member of the so-called 'Circle of (formerly) State-funded Museums', we focus on researching, curating, conserving and presenting art of the Low Countries to wider audiences. To this end, the RKD since long successfully collaborates with many partners, both national and international; we maintain relations with many renowned museums worldwide.

– **What exactly is the RKD's specialisation?**

– We're focussed on fine arts of the Low Countries in a global context from the High Middle Ages until the present day. Traditionally, much attention is given to Dutch and Flemish Old Masters as representatives of a same cultural sphere.. Since its formative years the RKD also has strong holdings in the fine arts of the long 19th-century, possibly nowadays lesser known abroad, despite the fact that the Modern Dutch School was extremely popular in the decades around 1900.

– **Well, Van Gogh, for example, is a universal artist.**

– Of course, everyone knows Van Gogh, but fewer know that he left his native country already at the beginning of his extremely short, seven year's career. Over the last decades our institute also built up impressive archives and started larger research projects in the domain of (Classic) Modern and Contemporary Art, including Kees van Dongen, Piet Mondrian and De Stijl. So, recently, we acquired the archive and library of 'the ZERO'-artist, Herman de Vries.

– **How are your relations with auction houses?**

– We are a non-profit foundation and we do our best to be transparent. As a research institution, the RKD has the obligation to abide by the «curators' code», which sets out how curators should behave within the museum sector, especially with regard to commercial activities.

– **And what does this 'code' consist on?**

– As well as being transparent, we also have to be completely rigorous and honest. This means that the RKD conducts independent research on request, for which we are asking a modest fee around 100 euro that only covers main costs. We're not here to make a profit. And we're not here to valueate works of art for the market, but for the benefit of Art History.

– **But your opinion does count when it comes to setting that price.**

– Well, we evaluate works from a technical point of view. I mean that evaluations are entirely based on the data available in our archives and, obviously, on the experience and knowledge of the expert in question. Besides, our colleagues working in the art market are always welcome to conduct research themselves in the Hague and/or online.

– **Can private individuals also access your evaluation services?**

– They can, indeed. There are two ways of going about it; for private individuals living more nearby in the Netherlands, the easiest way is to come to one of the open days, when our curators are available to the public to evaluate works of art. We make a pre-selection on arrival and then later we carry out a brief evaluation of the works chosen, which is free of charge and done *in situ*. If anyone then wants to get a written evaluation, or have research done into a particular work, they can put in a request. They can even do so online via our website. In such cases we send a preliminary quote because there are expenses we need to charge for.

– **Have you ever made a discovery on one of these open days?**

– Well, these days we don't get works by Van Gogh or Rembrandt or anything like that, but we do still make some kind of discovery. For example, two or three years ago we came upon a Breitner. Someone came along saying: «Look, I've got this, which was hanging in my grand-father's office. Could you tell me what it is?» And it was a piece by George Hendrik Breitner, a fairly well-known Dutch photographer, from 1900.

– **Really?**

– Yes. We have also identified a number of 17th-century Dutch portraits, genre scenes, history pieces and landscapes. Yes, you could say

we are always making some kind of discovery, most of the times surprising the owners too.

– **What are your research methods like?**

– The RKD is part of a network of museums, so our activities consist of research drawing on their collections. This is, undoubtedly, a traditional approach to the analysis of art and art history, although each case calls for a specific method, to a large degree determined by the way in which our image archive is classified, based on connoisseurship, expert knowledge of items.

– **And what is that classification process?**

– Images are arranged by countries, periods, artists, genres, subjects and so on, although in recent years we've been opening up new methods of interpretation and methodology for art history. We are witnessing an increase in the impact of technology, giving rise to digital art history; we are therefore facing a «science of data», which is different from the old approach we had to documenting things. I think we need to take a stance with regard to all these new developments.

– **There is a need to look to the future.**

– Look, I've been at the RKD for six and a half years. I should add that it took me six months to a year to realise we were witnessing a disruptive moment in our domain, a period of transformation. So that's why we need to evolve from the traditional analogue classification of collections of images to the digital format. And we need to look into how we can achieve that, because each of the options we choose right now is going to have an impact on future generations, so this is a challenge on a huge scale. But then again, it isn't only an issue for the RKD; I think lots of other institutions are facing similar challenges.

– **Next year sees the publication of the first part of the Piet Mondriaan archive, which contains all of his correspondence, photographs and personal documents. What can you tell us in advance about that cataloguing?**

– It is rather strange that there wasn't a single complete and reliable publication of the writings of the founder of Neoplasticism, given he was a prolific art writer. Especially when you take into account the fact that he is one of the most important figures not just in Dutch art, but in all of modern abstract art. So we launched this project, following on from the experience acquired bringing together the letters of Van Gogh. This means we are putting all of our research into digital format, and also cross-referencing Mondriaan's texts with his works, in what we're calling *The Mondriaan papers*.

– **So, what new revelations are we going to see?**

– His letters throw up previously unseen details about his personality. For example, in the case of Van Gogh, after 15 years of research into his correspondence, annotating and editing his letters, we reached the conclusion that he was much more of an inquisitive artist than the, shall we say, impulsive expressionist he was usually depicted as from 1910 onwards.

– But Mondriaan is not Van Gogh...

– That is true. For that reason, in the case of Mondriaan, the nuancing goes in the opposite direction to that of Van Gogh: Mondriaan is always presented as a severe Protestant Dutch figure, with a body of abstract painting depicting the *severe* landscape of Dutch dykes and *polders*. But actually he was a real womaniser who liked to dance around his studio, as can be seen from a drawing included in his correspondence. Painstakingly trawling through his writings and letters, we have uncovered lots of new details about his life and oeuvre, about his circles of relations, about exhibitions, about works that may have been lost.

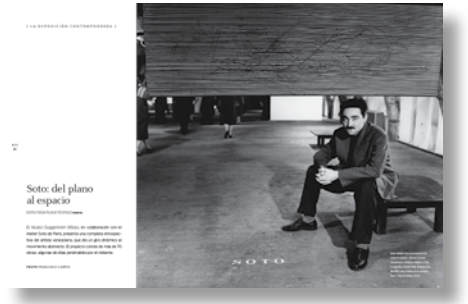
– What position should now be taken up by the major museums, like the Prado, faced with the phenomenon of digitalisation, where we find art uploaded to the cloud and we can use computers to zoom in on a painting’s individual pixels?

– Museums will always have the original, authentic and tangible work of art. Well, you can’t touch it, but you can get up close to that really authentic work, and that is something digitalisation can never give you. That physical experience is something the RKD can never provide; we don’t hold original works of art, but its documentation. For museums digitisation is highly important, especially as a means of attracting the public to the original work of art. I also consider that museums of global standing like the Prado or British Museum, should open themselves more up to the internet in order to provide in-depth, scholarly based information about the works in their collections too.

– Could it be considered a new way to attract audiences?

– Nowadays, we see the Museums worldwide are struggling with the issue of ‘what to do’. Still many museum websites are a sort of mish-mash, where you find random activities, where to eat and to drink, a selection of some highlights from the collection, and, of course an online and a ticketing shop. However, partnerships with (national) institutions like the RKD, combining expertise and technology, can make the online presentation of this kind of in-depth information, so important for developing research-based museum activities, possible. In the long run the public can only benefit.

By **DIEGO DE LA SERNA**



PAGE 52

Soto: From Plane To Space

IN THE WORDS OF OUR protagonist: «A work of art should be capable of arousing emotion in whoever looks at it, but that doesn’t mean it needs to be born of an emotive situation. If a work of art has an origin, that origin is thought, rigour, the logic of artistic investigation. Art is not expression, art is knowledge...»

He is without doubt a benchmark figure from the international art scene of the second half of the 20th century, especially within so-called kinetic art, although the plurality of intentions and visions his work provokes allows it to transcend belonging strictly to those specific artistic practices, as can be observed in this exhibition.

Born in Ciudad Bolívar (Venezuela) in 1923, he started his artistic career at a very early age, painting posters for cinemas in his native city. In 1942 he won a scholarship to study at the Fine Arts School in Caracas where, among other fellow students, he would coincide with Carlos Cruz-Diez, another prominent representative of kinetic art. There he had the chance to get his first taste of modern European art, in particular major artists such as Cézanne and Picasso.

Between 1947 and 1950 he directed the School of Fine Arts in Maracaibo. Finally, that same year, he moved to Paris, where he would live until his death in 2005. There he discovered new artists who were going to influence his conception of art, such as Paul Klee, Malevich, Kandinsky, Albers, Naum Gabo, Alexander Calder and Piet Mondrian, and he also came into contact with a series of artistic creators associated with the *Salon des Réalités Nouvelles* and the Denise René gallery. In addition, he became linked to *Los Disidentes*, a group of Venezuelan artists also living in the French capital, who were attempting to find new expressive channels for regenerating art in their country.

In 1952 he collaborated with Otero, Calder, Fernand Léger, Antoine Pevsner, Henri Laurens, Jean Arp and others on the ‘Project for the

Integration of the Arts’ at Venezuela’s Central University, led by the architect Carlos Raúl Villanueva. This proposal, which combined avant-garde approaches with university architecture, was a project symbolising modernism in mid-20th-century Latin America.

One curious fact (though by no means trivial within his own global vision of art), which we should emphasize, is that to get by during the early years in Paris, Soto played guitar in a number of groups. This shows the interest and importance that musical language, its new compositional structures, the dodecaphonic system (studying Schoenberg through a book by René Leibowitz) and serial experiences were going to have in his artistic work. This would lead him to comment on one occasion: «My concern then was how to get painting to acquire truly universal levels of language comparable with those of music and maths. If music had codified its values, why not do the same in the visual arts?»

The 1950s were a time of learning that would gradually enable him to find his own artistic syntax. In that period, and along with his first optical investigations, he also joined the first group of kinetic artists in Paris, including the likes of Jean Tinguely, Yaacov Agam and Victor Vasarely. It was then that he also discovered Duchamp’s motorized optical devices, in particular his *Rotary Demisphere* (1925), which he saw at *Le Mouvement*, an exhibition held in 1955 at the Denise René gallery, in which Soto also participated, and which led to the term Kinetic Art being used for the first time. In addition, he became linked to other international groups such as the Zero Group.

As of the 1960s he would focus on the production of *Penetrables* and other works incorporated into architectural spaces, including the interior decoration of the UNESCO building in Paris, and a good number of public spaces in Caracas. In 1966 he was special guest at the Venice Biennale.

In subsequent years he would create new works of notable magnitude, such as the *Virtual Sphere* for the Olympic Sculpture Park in Seoul (1988), as well as a range of exhibitions in such iconic spaces as the Centre Georges Pompidou in Paris, the Kunsthalle in Cologne and New York’s MoMA.

On 14 February 2005 he died in Paris, the city that had been both key to, and a point of reference for, his life and work, at the age of 81.

The exhibition now being held at the Guggenheim Museum in Bilbao offers an excellent opportunity to witness all of these characteristics and identifying traits that define Jesús

Rafael Soto’s extensive artistic career spanning five decades. On display are a wide range of pieces representing the different periods of his art, from his early two-dimensional works marked by his optical investigations, through a series of pieces in which we begin to see his rupture with the flat plane and his clear desire to transform the viewer into a direct and active participant of the artistic event, up to some of his latest works, carried out at the start of the 21st century.

The very title of this project gives us an obvious clue to what would be one of his major intentions: first of all to break with the traditional separation between painting and sculpture, to involve the viewer in that experiential and perceptive process; and, finally, to bring together concepts of space, duration, plasticity, movement and temporal experience. An old and utopic desire of the historical avant-garde, returned to by some of the most prominent artists of the second half of the 20th century, including Soto, who one might argue turned that totalizing and plural vocation into his main goal. It was as such, and going back to the artist’s own thoughts, that he would comment: «I was set on using time to formulate the fourth dimension as an element of the visual arts. This field is precisely the one where our generation has taken great strides: the use of this new element as an artistic material.»

His creative process and investigation took place within a series of parameters that were extremely similar to scientific experimentation itself, as well as the philosophy of perception, with this concept of a fourth dimension positing a plural and wide-ranging vision of the creative act, including the viewer’s time and movement, thereby successfully reflecting one of the cornerstones of all kinetic works of art.

The first pieces on display here date from the early 1950s, and are still inscribed within a flat space, but there are foretastes of his subsequent discoveries regarding the study of optical and kinetic effects that would continue to characterise his artistic vision. In some cases he limits his chromatic syntax to the use of black and white, producing a unique *moiré* effect, while in others he introduces colour, always allowing for a feeling of retinal vibration based on the interaction between figure and background. Even in these early examples we can already see the artist’s interest in involving the viewer in the process of perceiving (and even constructing) the work.

Using these two-dimensional pieces as a springboard, he would move on to also including space as a dynamizing and active element, creating multiple optical images with the concurrence and collaboration of the viewer’s

mobile gaze. A viewer, let’s say it once again, who plays a fundamental role in his creative processes. «I set out to find a language where mankind would be the driving force. While they felt like viewers, they also became integral parts of the work. From there I developed that sort of symbiosis, that communion: man/work of art. For me, works of art do not exist independently of the viewer. Through *Penetrables* that participation became tactile, and, at times, aural. Man interacts with the world around him. Matter, time and space form an indivisible trinity, and movement is precisely the value demonstrated by that trinity.»

It is thus that throughout the show the large number of works on display (each one connected to the next) trace out the varying stages in the artist’s career. The different series: *Vibrations*, *Extensions*, *Progressions*, *Virtual Volumes* and, finally, *Penetrables*, draw a creative map spanning 50 years of ongoing activity.

Directly linked to the central role the viewer plays in his work, acting as a dynamo, generating movement to activate the piece of art, we find *Penetrables*. In essence this is a series of large-scale sculptures that without doubt constitute some of his most important, benchmark contributions to contemporary art.

In a text from 1968 included in the exhibition catalogue, the French critic Jean Clay, one of Soto’s mains supporters, wrote: «*Penetrables* are some of the richest and most successful propositions in art today. They stand at the crossroads of the main concerns of the moment...»

To a large degree, these highly iconic pieces are the result of a logical continuation of his initial optical and kinetic works. Using a range of structured planes and plastic and metallic materials, Soto constructed sculptural and labyrinthine works which he incites the viewer to penetrate (hence the name), in order to enjoy a multiple, ludic and profoundly interactive sensorial and visual experience. An experience involving a dialogue between artist and receptor that he had already started to consider and put forward in his early optical and kinetic works.

In the words of the artist himself: «In *Penetrables* the viewer gets immersed in the vertical threads or rods that fill the entire available space and make up the work in itself. From that moment, viewer and piece of art are intertwined in a physical and inextricable manner. With these *Penetrables* I am able to completely materialise the profound feeling of the situation of mankind immersed in a ‘full’ universe, in which matter, space and time are a ‘continuum’ of vibrations. The *Penetrable* is not even a work of art, it is more an idea of space, which

may be materialised in any situation and at any scale.»

By therefore granting the viewer a key role in the artistic experience, Soto stood as a pioneer of the processes of interaction and dialogue between work of art and public, which would reach their zenith quite a few years later with so-called relational art. In this exhibition we can claim to have been first-hand (and active) witnesses of that desire to interact, by observing how people of all ages and conditions literally enjoy in these works, experiencing (like in a game) the different spaces and materials on offer, creating a unique dialogue between the solid and the empty, and so dynamically eliminating the barriers that separate reality from illusion, and that at times seem to transform into a single entity.

Beyond the limits of the museum’s official exhibition space, visitors will also find one of the most spectacular pieces of all those making up this show, *Sphère Lutétia*, an imposing painted iron and aluminium spherical mass, created in 1996 and originally intended by Soto to be displayed on the Champs Élysées in Paris (hence its name), and which has now been installed outside the Bilbao museum, on the water of the south pond.

Finally, and alongside the good number of works making up this excellent exhibition, we should mention that the Bilbao Guggenheim is also presenting a carefully chosen and wide-ranging selection of documentary and archive materials that help to paint a really quite comprehensive portrait of Soto’s work and its varying creative processes. A broad perspective that is also enriched with the publication of a noteworthy catalogue, generously illustrated, and which also includes two new critical texts addressing the artist’s work and his influence on contemporary 20th-century art. To all of the above we should add the recovery of the Jean Clay text to which we referred earlier.

Complementing all of this, an interesting didactic programme has also been devised, offering a selection of extracts from the documentary *Soto. A New Vision of Art*, directed by the film-maker Ángel Hurtado, and a musical recording by the group *Los Yares*, which Soto founded in Paris and with which he performed in a number of different spaces.

By **FRANCISCO CARPIO**



PAGE 64

A Portrait of Jacopo da Trezzo, Philip II’s Sculptor

A **PORTRAIT RECENTLY** appeared in a Madrid auction house, depicting an old man with light-coloured eyes, generically attributed to an «Italian school» from the late 16th century'. The quality of the subject’s face pointed to a decent painter, but the work had clearly been trimmed, judging by the object held in his right hand.

His identity is revealed by the Alcázar de Madrid inventory drafted on the death of Philip II, and corresponds to an entry listing a portrait hanging in the *Pieza Segunda del Guardajoyas* (palace room for the safekeeping of jewels) in June 1600². The subject in question was the lapidary, medallist and metalsmith Jacopo Nizzola, born in Trezzo sull’Adda (Milan), who worked first for the Emperor Charles V and, from 1559 and until his death in Madrid in 1589, for Philip II³.

In addition to describing him as dressed in a green tunic revealing a mauve doublet underneath, this document tells us that he was originally depicted holding a cornucopia of flowers with a rook pecking at them. The other hand, extended and severed completely today, rested on the dome of his most famous work: the tabernacle of hard stones presiding over the main altarpiece of the El Escorial basilica, on which he worked from 1579 until it was installed, a little before the inauguration of the temple on 10 August 1586, the feast day of Saint Lawrence⁴. As early as 1578, the small monstrance, lost today, was included on the reverse of a medal by the architect Juan de Herrera, with whom Trezzo had a close friendship⁵. It is to this period that the portrait we are examining here should be dated. In his brief submitted to the King, he described this construction of Spanish jasper, rock crystal and gilded bronze as being more divine than human, and comparable to the works of revered Antiquity.

He had previously been painted by the Cremona-based Bernardino Campi (1522–1591), Sofonisba Anguissola’s first maestro,

as recorded by the essayist Alessandro Lamo in 1584⁶. That work may have been carried out between the painter’s arrival in Milan in around 1550, and prior to the sculptor’s departure for Brussels in 1554, accompanied by the watchmaker Juanelo Turriano, with whom he had a close friendship and who was also immortalised by Campi. Said portrait of Trezzo, lost today, was much prized by the painter, who thought it to be one of his best heads. In addition to our work, another bust exists, also with green clothing, attributed to Antonio Moro and dated to between 1554 and 1560, with an inscription in Italian on the back which links it to Trezzo⁷.

The portrait’s physiognomy is similar to that of the only definite image we have of the sculptor today, the medal cast by Antonio Abondio in 1572. Between September 1571 and the beginning of 1572, the artist from Trent was working in Madrid, where he was painting a number of portraits, possibly in polychrome wax, for the Emperor Maximilian II. These included one of his daughter, Queen Anna of Austria, and another of Philip II⁸. At the end of February 1572, Abondio left for the Empire, taking a ship to Flanders from some port in Cantabria. He took the effigy of our sculptor with him among a number of other small-scale works and painting colours⁹.

Just like Trezzo, Abondio had a close relationship with the Imperial ambassador to Madrid, Hans Khevenhüller, who he accompanied to court, and he was also in ongoing contact with Trezzo’s son-in-law, Clemente Virago. The obverse of the medal features a large-scale depiction of Giovan Giacomo Nizzola da Trezzo, «iacobvs nizolla de trizzia mclxxii», at the age of around 60. He is depicted wearing a doublet buttoned up the chest, from under which we can see a typical ruff from the 1560s, split into two. His body is wrapped in what appears to be a leather-lined garment. On the reverse, with the inscription «artibvs qvaesita gloria» [Glory is acquired with the Arts], we find an image of the goddess of Wisdom, Minerva, with her spear, presenting an olive branch to Vulcan, who is sat on an anvil, brandishing a hammer and with geometric instruments at his feet, in clear allusion to Trezzo, who enjoyed the title of «sculptor of the king»¹⁰.

Abondio would certainly have had the chance to visit his countryman’s workshop, which was described by Giambattista Venturino da Fabriano in October 1571. The sculptor showed him glasses made of rock crystal, like one he worked on for Prince Don Carlos before his death in 1568, and an exceptional emerald that belonged to the king¹¹. By 1567 Trezzo was already considered too old to work, and supervised his commissions, such as the

coat of arms engraved on a diamond for the Prince, on which his son-in-law Clemente and two other artisan workers were engaged for 11 months, as the Portuguese ambassador in Madrid informed the queen of Portugal, who wanted a similar work for her other grand-son, Don Sebastian¹². During this period, apart from gemstone work, he was engaged on major reliquaries for Philip II. He was also carrying out commissions for the Spanish high nobility and other refined European collectors, both at the Italian and Imperial courts.

We do not know how the portrait we are introducing here found its way into the Prudent King’s collection. Philip II purchased a number of paintings from the sculptor’s collection, such as Robert Campin’s *Annunciation*, donated by the monarch in 1584 to the El Escorial monastery¹³. After Trezzo’s death in September 1589, the auction of his goods saw the purchase of Veronese’s *Eternal Father*, which had been hanging in his bedroom, and which was also delivered to the aforementioned monastery in 1593¹⁴. Trezzo’s inventory lists two of his portraits, one with a pine frame¹⁵. One of these remained in the possession of his son-in-law, who made a will in 1591, although it is not mentioned among his goods, which were sold that year¹⁶.

The sculptor also advised his king on artistic matters, such as on the choice of painters for the El Escorial altarpiece¹⁷. Furthermore, Philip often visited his workshop, on a street now named Jacometrezzo, near the Del Carmen parish, with a view to supervising works on the tabernacle and the royal coat of arms on the groups of praying figures cast by Pompeo Leoni. Apart from commissions for the royal family, which brought him major financial benefits, the Milanese maestro had lots of curiosities, such as sculptures brought from Rome, of which it is worth highlighting those of the emperors Antoninus Pius and Severus Alexander. In addition, alongside the hard stone cups, he had old silver and copper coins, as commented on by the nephew of the bishop of Lerida during his visit to Trezzo’s workshop in 1576, in the hope that the erudite cleric, who the sculptor would have met in the Eternal City between 1544 and 1553, might buy them from him¹⁸.

Soon after Philip’s death in 1598, his successor Philip III moved some of the most important portraits from the Madrid Alcázar to the Royal Palace in Valladolid, where the court resided from 1601 until 1606. That last year he carried out an inventory of said palace, and the painting is described by the royal court painter Bartolomé Carducho on the west wall of the gallery looking over the gardens, alongside portraits of the royal family and works by the likes of Titian, Antonis Mor and Jan Kraeck¹⁹.

The attribution to Alonso Sánchez Coello should not be ruled out, and would seem to be the most plausible possibility. Carducho had arrived in Spain in 1585 with Federico Zuccaro’s team that had come to work on El Escorial, and he would have coincided there with the Valencian portrait painter until the latter’s death in 1588. In this portrait of the artist, we observe greater freedom in the brushstroke than seen in those depicting the royal family, more restricted by etiquette.

From 1635-1636, given that the Valladolid palace had practically fallen into disuse, a series of paintings were selected to decorate the recently-created Buen Retiro palace²⁰. This document marks the canvas with a cross, meaning it was liable to be moved. It was then hanging in the East Gallery, still with a gilt frame²¹. It would, however, remain there, alongside other major portraits, until 1762 when, faced with the situation of partial abandonment, almost all the works were sent to the Buen Retiro supervisor so that, by order of Charles III, they could be distributed between Madrid and the Royal Sites. In a preliminary report dated 21 August, the painting is listed with its reference number left blank²². In November 1762, the canvases were packaged, rolled up, and sent by carriage to the Buen Retiro. To be exact, our work travelled in the fourth roll, along with another 43 paintings, now stripped of its frame, but not yet trimmed, given the Escorial tabernacle could still be seen, thereby helping to identify the subject²³.

Given palaces such as El Prado were decorated in accordance with the current taste for tapestries, many of these paintings remained in El Retiro, and we can trace their movements up to the present. It has, however, proved difficult to locate the one we are dealing with here in the documentation. It may have been one of those declared «useless» shortly after, due to its bad state of preservation²⁴. That would explain its being trimmed, possibly to remove the most damaged areas, such as the tabernacle or part of the cornucopia, and it may have then left the royal collection, remaining in private hands until the present. Fortunately, some of these works have started to come onto the market, such as Sánchez Coello’s *Anna of Austria* purchased by Lázaro Galdiano in Paris (Museo Lázaro Galdiano, Madrid, ca. 1571, inv. no. 8030), also trimmed to a three-quarter length portrait from the original full-length, or the Trezzo work being introduced here.

By **ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA**

¹ Abalarte, Madrid, Auction 29, 22 May 2019, lot 123. Oil on canvas, 70cm x 61cm. ² «A half-length oil portrait on canvas depicting Jacovo de Treço dressed in a green robe with mauve sleeves and his right hand on the tabernacle and holding a cornucopia of flowers in his left, with a rook pecking at them. A vara and a half

high and a vara and an eighth wide [approx. 125cm x 94cm.]. Valued at 200 reales». In: CHECA CREMADES, Fernando (dir.). *Inventarios de Felipe II*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2018, p. 484. It was valued by Juan Pantoja de la Cruz. ³ A sketch of his biography in the *Dizionario Biografico degli Italiani* and, in particular, on his time in Spain in the *Diccionario Biográfico de la Academia de la Historia, ad vocem*. ⁴ PÉREZ DE TUDELA, Almudena. «Marmi e pietre dure nella decorazione della basilica dell’Escorial sotto Filippo II». In: EXTERMANN, Grégoire and VARELA BRAGA, Ariane (eds.). *Splendor Marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l’Europa, da Paolo III a Napoleone III*. Rome: De Luca, 2016, pp. 141-144, with previous bibliography. ⁵ PÉREZ DE TUDELA, Almudena. «La imagen del Monasterio del Escorial en las medallas de la segunda mitad del siglo XVI», In: CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (ed.). *Literatura e Imagen en El Escorial (Actas del Simposium)*. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones histórico-artísticas, 1996, p. 780. ⁶ LAMO, Alessandro. *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltvra, et pittvra: doue ragiona della vita, & opere in molti luoghi, & à diuersi prencipi, y personaggi fatte dall ’excell. & nobile M. Bernardino Campo, pittore cremonese*. Cremona: Cristoforo Draconi, 1584, p. 52. ⁷ BABELON, Jean. *Jacopo da Trezzo et la construction de l’Escorial: essai sur les arts à la cour de Philippe II 1519-1589*. Bordeaux-Paris: Feret, 1922, pp. 74-75, pl. 1, following HYMANS, Henri. *Antonio Moro, son oeuvre et son temps*. Brussels: G. van Oest & Co., 1910, pp. 190-191, then in the collection of the Dutch minister, Alphonse Stuers in Paris. Also see FRIEDLANDER, Max. J. *Antonis Mor and his contemporaries*. New York-Washington: Praeger Publishers, 1975, p. 103, No. 386, fig. 188. ⁸ RUDOLF, Karl. „Die Kunstbestrebungen Kaiser Maximilians II. Im Spannungsfeld zwischen Madrid und Wien: Untersuchungen zu den Sammlungen der Österreichischen und Spanischen Habsburgerim 16. Jahrhundert». *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Vienna*, 91, 1995, pp. 190-191. ⁹ Simancas General Archive, Chamber of Castile, tome 148, f. 383 r and v. Madrid, 26 February 1572, passport addressed to Don Juan de Acuña, general captain of the province of Guipúzcoa. In his luggage, along with Spanish products, he carried: «another small trunk of the same green colour full of moulds and figures (...) nine gilded tin trunks with a number of Portraits for the Emperor, another six trunks, one made of ebony and the others of another wood, some containing Portraits, some stones to be gilded, some bigger than others (...) another trunk with lots of little drawers like a travel bureau full of lots of colours for an artisan or painter, and another little green trunk with a number of Portraits...». ¹⁰ SCHER, Stephen K. *The Currency of Fame. Portraits Medals*. London: Thames and Hudson, 1994, pp. 170-174; ATTWOOD, Philip. *Italian Medals c. 1530-1600 in British Public Collection*. London: British Museum Press, 2003, vol. I, p. 453, 1125a; TODERI, Giuseppe and VANNEL, Firenze. *Le medaglie italiane del XVI secolo, I*. Florence: Polistampa, 2000, vol. I, p. 165, n. 444, with previous bibliography. ¹¹ NUNZIANTE, Emilio. «Del viaggio fatto dall’ill.mo et rev.mo cardinale Alessandrino Legato Apostolico alli serenissimi Re di Francia, Spagna e Portogallo... ». *Rassegna Nazionale*, XVIII, 1884, pp. 334-335. ¹² Francisco Pereira to Catherine of Austria, Madrid, 26 August 1567, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisbon, Conselho Geral do Santo Ofício, tome 210, f. 92. ¹³ CHECA CREMADES, Fernando (dir.). *Los libros de entregas de Felipe II a El Escorial*. Madrid: National Heritage, 2013, p. 316. ¹⁴ *Idem*, p. 401, Inventory No. 10014555. Father José de Sigüenza informs us that he was decorating his cell as prior of the monastery. ¹⁵ AGULLÓ, Mercedes. *Documentos para la Historia de la Escultura española*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 322-323. ¹⁶ HELMSTUTLER DI Dio, Kelley and COPPEL, Rosario. *Sculpture Collections in Early Modern Spain*. Routledge:

Ashgate, 2013, p. 348. ¹⁷ PÉREZ DE TUDELA, Almudena. «Algo más sobre la venida de Federico Zuccaro a El Escorial». *Reales Sitios*, 147, 2001, p. 13. ¹⁸ Rodrigo de Zapata to Antonio Agustín, Madrid, 9 March 1576, VILLANUEVA, Jaime de. *Viage literario a las iglesias de España*. Madrid: Royal Academy of History Press, 1851, vol. XVIII, app. XVI, p. 330. ¹⁹ Archivo General de Palacio (AGP), Administraciones Patrimoniales (AP), Box 10977, file 5, 7 June 1606, canvas from the east side of the gallery overlooking the gardens: «A Portrait from the knees up, in oil on canvas, of Jacobo de Treço with green clothing and mauve sleeves with his right hand on the top of the tabernacle of St. Lawrence, and in his left a cornucopia of flowers, at which a rook is pecking. Measuring one vara and a half high and one vara and an eighth wide in its frame with gilt moulding by Alonso Sánchez.» ²⁰ Many of which are included in MARTÍ and MONSO, José. *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a la provincia de Valladolid*. Valladolid-Madrid: Leonardo Miñón, 1898-1901, p. 617. ²¹ AGP, AP, C 10977, exp. 41: «+. A Portrait from the knees up of Jacome de Trencu with gilt frame». ²² ALCOECER, Mariano. «Las pinturas del Palacio Real de Valladolid». *Revista Castellana*, 1922, 2, p. 28, No. 94: «A painting measuring one vara and a half high in its frame, depicting a man in more than half length, dressed in green with blue sleeves with a cornucopia in his hand». ²³ *Idem*, 3, p. 35: «Another half-length portrait that appears to be of Jacovo Trezo as we can see part of the Escorial tabernacle that he made next to him». ²⁴ Though unsuccessful, I am grateful for the help in locating it of Mercedes Simal, an expert on the building during this period, as her doctoral thesis bears witness: SIMAL, Mercedes. *El palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante los reinados de Felipe V y Fernando VI: de «villa de placer» a residencia oficial del monarca (1700-1759)*. Submitted at Madrid’s Universidad Complutense in 2016.



PAGE 74

The Palace of the Marquis of Gaviria: a Unique Opportunity

THE LIFE OF A BUILDING can be extremely varied, and that of the Palace of the Marquis of Gaviria has certainly been that. Constructed in 1846 as a project led by one of the great maestros of 19th-century Spain, the architect Anibal Álvarez Bouquel, it has played host to activities as varied as that of a discotheque and a store for seized goods, undergoing numerous and painful alterations over the years. Now, however, the space is home to a museum; the purchase of the building by new owners has given this cultural activity a stamp of endorsement.

The fact is that the project being developed by Arthemisia started two years ago, in which time it has been possible to see exhibitions of work by such major figures as Tamara de Lempicka and the Brueghel family (currently on display). So one might say that congratulations are in order. The restoration of a building of this nature through an infrastructure of these characteristics can only be cause for celebration, as the Gaviria exhibition space has everything it needs to become one of Madrid's leading cultural highlights.

It is not the first case to have such singular characteristics and it most certainly won't be the last. The restoration of a building through the adoption of a new activity is a constant feature of any city. Indeed, it could be seen as a symptom of the latter's vitality. In the case we are dealing with here, where a cultural initiative (a museum) is the engine powering the project, I would go as far as to say that its impact is all the greater. And not just at private level, with regards the construction itself, but at a structural, urban level.

There are well-known examples of neighbourhood regeneration through similar cultural phenomena, such as New York's Chelsea or Vauxhall in London. In the latter, for instance, one would do well to take note of how it has become a core part of the general structure of the city. In March this year, Sadiq

Khan, mayor of the English capital since 2016, released a previously-unpublished document titled the *Cultural Infrastructure Plan*, in which he refers to the metropolis as a tool for self-transformation. The document sets out to pump blood into the cultural heart of London, worth £52,000m a year.

The Newport Street Gallery (Damien Hirst's gallery), the Amstel Art Gallery and Beaconsfield Gallery, also located in the aforementioned Vauxhall area, are other obvious examples of urban regeneration through cultural structures. It is as such, to return to the case we are dealing with here, that the Gaviria Palace constitutes a completely unique opportunity, both in terms of its location and due to the magnificent physical and historical characteristics of the building. Let us just hope that the restoration works being carried out by the new owners fulfil our expectations.

The building's original promoter was Manuel de Gaviria y Douza, 1st Marquis of Gaviria and Count of Buena Esperanza. Born in Seville, he was a renowned businessman in his day. Some historians, such as Navascués, have commented that the Marquis represented a generation of nobles who grew rich in the unusual circumstances of the reign of Isabella II and that, by the mid-19th century, his was one of the largest fortunes in Spain, along with those of the Osuna and Medinaceli families or the House of Alba. The financial effervescence generated by the creation of the Stock Market in 1831, and the new banking situation, led Gaviria to join a select group of modern «princes of money»; entrepreneurs involved in numerous initiatives, each more lucrative than the last. It was as such that he and his friend the Marquis of Salamanca founded the Bank of Isabella II (1844), along with other members of this new elite: Heredia, Buschental, Carriquiri and Norzagaray. He also devoted himself to the real estate business through the buying and selling of plots of land, as Salamanca himself would also do.

The emergence of this new aristocracy brought with it a change in the residential architecture of Madrid nobility, which to that point had lived in far more modest and vulgar buildings than the palatial constructions many had on their family estates. This explains the fact that the Spanish capital did not have the prominent private residences seen in major cities elsewhere. However, the financial boom and new high society blood at Court changed the situation.

Gaviria's palace is a reflection of precisely the general characteristics of this phenomenon, starting at the end of the 18th century;

new buildings located in undeveloped areas, away from the old city limits, as was already the case with the Royal Palace. This new «aristocracy of money» sought to follow hard on the heels of the royal residence, through architectural designs that were a far cry from those characteristic of old nobility. It is important to bear in mind that these new palaces looked to neo-classicism for the cultivated identity that would set them apart from Madrid's traditional baroque mansions, as can also be appreciated in the Liria, Osma or Buenavista residences.

Some of the reasons behind this predilection for the neo-classical were directly linked to aspirations to a French lifestyle, where the Crown was seen as leading the way. The Enlightenment school from France also brought with it the search for more rational and satisfactory ways of life, both at work and home as well as in leisure.

Key to the design of this new architecture was the appearance, in the mid-18th century, of the San Fernando Royal Academy of Fine Arts, which would produce the architects behind Spanish neo-classicism. And it was precisely in that Academy environment that Anibal Álvarez Bouquel learnt his trade.

In fact, he was one of the decisive factors in this equation. His career, spanning design, education and an involvement in social initiatives of varying scales, was truly extraordinary. As such, we can but wonder why his name has faded from the nation's annals and not been deemed worthy of more specialised attention.

Álvarez Bouquel was born in Rome 1809. His father was the celebrated sculptor José Álvarez Cubero. In 1827, at the age of 18, he moved to Madrid along with his family. As well as sharing in his father's relations with the most sophisticated and cultural circles in Rome and Madrid, his education was both exquisite and privileged. Having trained in drawing and mathematics in Rome, he combined classes at the San Fernando Royal Academy of Fine Arts with work in the studio of Isidro Velázquez, who professed great admiration for his disciple.

Barely four years later, he won the Academy's general award for a grant to continue studying in Rome, as a result of which he spent three years in the Eternal City, from 1832-35. There he coincided with his friends, the painter Federico de Madrazo and the sculptor Ponciano Ponzano, and he also met Joaquín Espalter (with whom he would subsequently collaborate on numerous occasions).

On his return to Spain, the San Fernando Royal Academy awarded him the title of academicien with merit, and it was then that his career in pedagogy began. In 1844 he was appointed director of the Academy's Architecture department, as well as taking up the position of treasurer from 1846 until his death, showing just how committed he was to the institution. Furthermore, he had links with Madrid's School of Architecture from its founding in 1844, where he taught Theory of Art and Projects and History of Architecture. In 1848, he was awarded the professorship of General Theory of Art and Decoration, in 1853 he became vice-director of the institution and, finally, between 1857 and 1864, he occupied the post of director.

In 1857, he was named Chief Architect of the Royal House, Heritage and Royal Sites. In addition, he was the Prado Museum's architect. With regard to his work, it is worth mentioning that he enjoyed sufficient fame to become one of the most sought-after architects of Isabelline society, in both public and private spheres. His first major project was the remodelling of the old María de Aragón convent, adapting it to its new role as the Senate Palace in 1844. During the following years he built the Fomento (Development) Bank and numerous architectural works for the Madrid aristocracy, such as the Hospital de la Princesa and the Espoz y Mina shopping arcade. He died on 5 April 1870.

The Palace of the Marquis of Gaviria gave Álvarez Bouquel his first opportunity to design a new building from scratch. Manuel de Gaviria asked him to design his palace to be built on Calle Arenal, which in the early 19th century was the bourgeois thoroughfare par excellence. The connection between the Puerta del Sol and the recently-created Plaza de Oriente and the Royal Theatre, standing since 1818, transformed the street into one of the most sought-after in Madrid.

The building presents the general characteristics of the architect's early work. As the scholars have pointed out, his work would become influenced by the *Quattrocento* neo-Italianism he picked up on his travels through Italy. These classical features and the subsequent refinement of Madrid architecture were a perfect match for the bourgeois aspirations of the court of Isabella II.

In terms of composition, this neo-Italian style was founded on three elements: a rusticated basement; a central body with balconied openings, and a top floor with little openings alongside garland motifs topped by a simple cornice crowning the entire ensemble. At the top, the roof transforms into a marvellous gar-

den-terrace which stands in for the standard palace gardens.

The facade possesses all the sobriety and elegance of the neo-classic style, as well as some distinctive features of the works of Álvarez Bouquel. It is worth highlighting the asymmetric arrangement of the entrance, making greater use of the perspective from the Plaza del Celenque.

The floor plan, meanwhile, is brilliantly organized through the structuring of the space around two courtyards. This approach reveals the architect's skill in bringing natural light and ventilation into a bay of demanding dimensions typical of a crowded urban environment such as this. The architecture of these courtyards proves interesting in the use of delicate iron tracery and beautiful skylights that create a Spanish version of the exotic *cor-tile* effect.

The building's main stairway constitutes yet another wisely-arranged opening between the ground and upper floors. The ornamentation of the ceilings is both lavish and profuse, the work of the Queen's painter Joaquín Espalter y Rull (a friend of Álvarez Bouquel's since his days as an Academy student in Rome); it presents mythological motifs of which it is worth highlighting Mercury, the god of commerce, in clear allusion to Gaviria's banking background. Another vaulted skylight with an iron structure presided over the internal vestibule on going up the stairway, but sadly this has disappeared.

The way the rest of the rooms in the palace are connected to these two courtyards is really quite astonishing, as is the general volume of the stairway. These rooms, now converted into exhibition spaces, are arranged around the aforementioned courtyards, both horizontally and vertically, generating marvellous inter-crossing vistas that magnify the palace's spatial perception. In other words, on a plot of limited dimensions Álvarez Bouquel managed to build a construction with the characteristics of a building of greater scale and richness.

There are two other interior spaces that are worthy of note, including the chapel, with its little cupola over the altar, and the Ballroom or Hall of Mirrors, where the queen presided over the inaugural ball. The ballroom's balconies look out onto Calle Arenal, confirming the importance of the celebration of the festivities and their display as a sign of social prestige.

In short, this is a magnificent example of an urban palace, whose characteristics make it

worthy of a place among the best architectural works of this type in Europe, and one that deserves to be restored to its original splendour. We wish the restoration works being undertaken by the Palace's new owners every success, this being a unique initiative that will no doubt give us much to talk about in the future.

By **JOSÉ ÁNGEL MEDINA MURUA**



PAGE 94

Artifex of Construction

WHEN ONE THINKS ABOUT the artist's workshop, what springs to mind is the romantic idea of the demiurge's cavern; a sort of hide-away to which the author retreats in solitude to develop all his/her creative genius. However, when it comes to the architect's studio things change. Especially if he's one with global renown who has undertaken dozens of projects across the world. In that case, our imagination unconsciously conjures up a company or office hub, and any hint of genius or creativity seems to go up in smoke.

The workplace of José Rafael Moneo (Tudela, 1937) is situated halfway between the two. It may not strictly speaking be an artist's workshop but nor is it an office block. It's a space of modest dimensions with two floors, both cosy and well-lit (as it would have to be, this being an architect's), with mostly-bare white walls and diaphanous spaces. In truth, this is a family home located in the residential El Viso neighbourhood of Madrid, where the bedrooms have been replaced by offices, as well as a library and a couple of rooms given over to archiving plans and models. It seems to hold true to Mies van der Rohe's maxim that «less is more», a motto that could just as easily apply to the sobriety and moderation with which Moneo has developed his professional career.

His name appears atop the Olympus of Architecture alongside Frank Gehry, Jean Nouvel and Zaha Hadid, and yet he does not seem to share in their 'megastar' status or their grandiloquent way of designing. At a time at which successful architects have transformed their studios into multinationals with headquarters on all five continents, it is surprising to see the author from Navarre sticking with the same little office in the same location for almost 30 years, as well as his tiny group of co-workers. «Now there are about 10 or 12 of us, though at times there have been as many as 35. The fact is I never wanted my studio to end up becoming a company. I preferred to take care of each project personally, including both management and organization, which takes up as much time as the actual studio work,» he explains, referring to the more tedious aspects

such as dealing with the client, putting in requests for permits, buying materials or undertaking the building works.

It seems incredible that a Pritzker Prize-winner and Doctor Honoris Causa should be bothering with such matters, but the fact is that Moneo doesn't know any way of working other than being involved in each detail. «If you want things to go down on paper just the way you want them, you have to draw them yourself. There's no other way. So there's no project of mine where I haven't been present, for better or worse.»

That means that even today, at the age of 82, he goes to his studio every day, «as far as my para-academic activities allow.» Morning and afternoon, Moneo walks the few feet that separate his home from his office, and enters this second studio/home where, in a sense, he cohabits with that 'other family', the professional one (a further detail of the discreet way the architect perceives his own firm which, let us not forget, he embodied in the San Sebastian Kursaal, the Pilar Miró Foundation in Mallorca, Stockholm's Museum of Art and Architecture and the Cathedral of Our Lady of the Angels, in California).

The idea of having his workplace close to home has been a constant element to wherever he's lived, as was the case in Cambridge, during the five years he was Chairman of the Harvard University Graduate School of Design (1985-90). Great windows letting in natural light, bookshelves weighed down with books and some of the architect's favourite drawings complete the scene. There is just one thing that sticks out; every desk has a computer apart from his. «I haven't needed one. I'm aware that nowadays everyone draws on computers, but I don't. And this isn't a resistance to technology, it's just I really don't see the necessity of joining in with new technology. I suppose it's because I belong to the Gutenberg era.» It's funny he should make this confession, because a few minutes earlier he told me that, when he was in Harvard, his first job was to visit a computer-aided architectural design professor in Los Angeles. «His name was William Mitchell and he ended up being a leader in the field.»

For Moneo, the era of the inventor of the printing press he referred to jokingly has a lot to do with how he sees the profession. Heir to the classical tradition, he strongly believes in the role of the architect as that «artifex» or «inventor» referred to by Alberti in *De Re Aedificatoria*. If, in the words of the Italian humanist essayist, «the artist should not be a mere artisan, but an intellectual trained in all disciplines and all fields,» Rafael would be worthy of that title.

He wasn't always sure about his building vocation, but from a tender age he was extremely interested in philosophy and the visual arts, which he flirted with in his youth. «I'd been a good student, they'd interested me in the arts; my friends and I even created a publication with intellectual ambitions called *Cierto* [True]. I also liked painting, and that's why I worked with Vázquez Díaz, coinciding with [Rafael] Canogar and Cristino de Vera. At the time I painted portraits, landscapes...My father, who was an industrial engineer, suggested I study architecture, and that's why I came to Madrid. I was lucky enough to pass the exam quickly, because at the time there was a lengthy process including technical drawing tests and exact sciences.»

In 1956 he joined Madrid's Technical College of Architecture (ETSAM). That was how he discovered his true vocation, under the guidance of Sáenz de Oiza, and when he realised that with architecture he would be able to satisfy his intellectual desires. «Now so much time has passed, I can say that I really can't see myself doing anything else. The way I've approached my work has enabled me to address philosophical questions on numerous matters. Because, in the end, understanding what a building is can at times prove just as exciting a subject as any question a philosopher might come up with regarding the essence of things.»

His words encourage me to ask him about the genesis of his projects; that moment at which the first sketches are put down on paper (in his case in pen), serving to give form to an idea, the creator's quintessence. «For my generation, drawing was a vehicle of expression,» a tool prior to the technical drawing, plans or even models. «I try to capture the initial notions about the way space is arranged in a sketch. Which always helps me, either through a few pen strokes that set down the idea using an image or, later on, defining structural elements.»

After more than half a century working in this noble art, never far from his Montblanc fountain pen, it is no surprise to find he treasures endless notepads (perhaps one ought to call them drawing notebooks) on his desk, arranged into two piles. «They aren't all here, I've lent some for an exhibition in Zaragoza which the Aragonese College of Architects is putting on for me. For me it's beautiful to watch how your professional career develops alongside your own life; I was born in Tudela [Navarre], but for me my relationship with Aragon has been extremely close [his mother was from Huesca]. When I finished my degree, the first major project I was commissioned to do was a transformer factory in Zaragoza.» He is referring to the homage/exhibition *Rafael Moneo in*

Aragon. 1964-2010 being held in the Palacio de Sástago, organised by the Zaragoza provincial government in collaboration with the College of Architects. On display for the first time are some 20 of these paintings, imbued with freshness, such as the sketches for that first major project, Diestre factory, or those drafted for the Aragonia complex.

These are notebooks encapsulating his thoughts through rapid pen strokes. Thoughts that make him more artist than artisan (although the architect's greatest achievement is not so much to create as to get that creation built). We should bear in mind that his job involves a lengthy process divided into various phases, and that the conception of a project accounts for barely 10% of the total work. Aware of this, Moneo recognises that the result is always a group effort, perfectly orchestrated, in which both he and his team is involved, regardless of whether it is he who ends up holding the conductor's baton.

«To think that a construction gets built in complete freedom and independence is a mistake,» he comments firmly, adding that there are too many external agents for the author to be able to get carried away exclusively with his/her own initiative. Nor is he a big fan of attributing the prized gift of inspiration to the muses, «as often inspiration springs out of soils that are fertile with knowledge.» Furthermore, it obviously has to occur while one is working, as Picasso suggested years ago.

And the fact is that if our architect is certain about one thing, it is that it's hard for creativity to exist without study and training. Perhaps that's why he has dedicated part of his career to teaching and academia, writing a number of books, including *La vida de los edificios* [The Life of Buildings], *Una manera de enseñar arquitectura* [A Way of Teaching Architecture] or *Apuntes sobre 21 obras* [Remarks on 21 works], and giving dozens of papers at universities across the globe. «Anyone wanting to dedicate themselves to this should know that you need to have knowledge not just of the history of architecture, but also of the way that what we've come to call 'architecture' impregnates practically everything. That knowledge base means, when doing a commission, that you understand to what extent you can make use of what has already been constructed.»

He has plenty of experience of that. Part of his career has consisted of working on pre-existing buildings, such as the Banco de España in Madrid (1980-1988), or Atocha train station (1984-2012) which, incidentally, is scheduled to adapt its entrances to link up the High Speed platforms next year («the works are difficult to draw and even harder to execute»).

He has also restored various palaces in order to adapt them to new functions. This is the case of the old palatial home of the Marqués de Mudela, a 19th-century building he saved from destruction by preserving and restoring it, along with Ramón Bescós, so it could become the headquarters of Bankinter (1972-1976), or the Palacio de Villahermosa, now the Thyssen-Bornemisza National Museum (1989-1992). «On that occasion I didn't try to redo it, but to establish a structure that, while recalling the spatial units of a palace, adapted to its new role, which was to display works of art.»

Three years earlier, he had achieved the unthinkable with his Roman Museum in Mérida: transporting the viewer back to the golden age of the Augusta Emerita of the Gemina and Alaudae legions, with its architecture founded on major brick archways. «There I tried to get the building to englobe not just a simple support on which to present Roman pieces, but also to bring out the idea of a lost city.»

However, if there is one museum project in Moneo's career that deserves special attention, that would be the Prado expansion and the construction of the Jerónimos building (1998-2007). «The project was the fruit of analysis and knowledge, as well as clearly establishing growth strategies that were jointly aimed at separating what we see as being the building from what is the city. The Prado job set a strategic challenge; for instance, when the Hall of the Muses is freed up and stucco from Pompeii is chosen, there is no doubt that in that choice there is a desire to refer to one's interpretation of which colours and nuances were prevalent in the time of Villanueva.»

Said project caused considerable polemic and debate at the time, but nobody now questions its skill in linking up the old building with the new brick and granite construction, the adjoining gardens and the Jerónimos Cloister. A shame that «the architect that brought the museum from the 19th into the 21st century» has not been able to culminate his contribution with the future restoration of the Hall of Realms.

It is thus that we arrive at one of the more unpleasant aspects of his work, which has to do with the need to submit entries to public and private tenders. Because there's no point in having a great idea if you can't carry it out. In the case of our architect, this always depends on the decision of an adjudicating panel, totally removed from the project, with varying tastes and interests. I ask him about the latest tenders in which he has participated, in the knowledge that he just missed out on remodelling Bilbao's Museum of Fine Arts (which ended up going

to Foster and Uriarte), as well as the Hall of Realms (which will also be undertaken by Foster, this time with Rubio).

«We put in for lots of tenders, sometime we get them, like the one we just won in Santo Domingo with my daughter Belén, who is also an architect. But they don't all end up in success and a commission to do the project.» Another project they have been fortunate enough to be able to carry out is the office block he expects to inaugurate next year in Berlin, in privileged surroundings, next to the Academy of Architecture and Friedrichswerdersche church, both by Karl Friedrich Schinkel, «who for the Germans is like what Velazquez is for us.»

Do the defeats hurt? «It depends. If you can see that the chosen project is better or reflects different criteria to what you had in mind, then you can take it on board with less sadness and pain than when you can see the panel has made a mistake, which does sometimes happen.» That's the thing with being dependant on a third party to be able to undertake each of his projects. Some you win, some you lose. But that isn't going to make Moneo change his simple and austere perception of architecture. «Lots of us attempt to resist spectacular architecture, but sometimes those awarding projects decide to go for the most modern option, without taking into account the fact that novelty is short-lived. A building, on the other hand, is there to stay.» To last over time like the indelible footprint of the *artifex* and inventor of spaces.

By SOL G. MORENO



PAGE 106

Flemish Painting in the Canaries

THE FACT THAT THE CANARY Isles house one of Spain’s most exceptional collections of 16th-century Flemish painting might strike one as rather odd. Panels by Joos van Cleve, Pieter Pourbus, Pieter Coecke and Hendrick van Balen are preserved in churches, museums and also in private collections. Work of great quality and originality, many even exceptional, and which were commissioned from Flanders by the first settlers, bearing witness to the good taste and culture of those men and women who had just arrived on the islands.

After the second battle of Acentejo in December 1495, the Canaries finally came under Spanish rule. Both in terms of their strategic position in the Atlantic, and for their crops, the islands attracted unusual levels of interest in early overseas sailors and merchants. First came cochineal dye and the much-prized «dragon’s blood» resin; then it was sugarcane and wine. All of these products meant that a new cosmopolitan society developed on the archipelago from an early date.

By the beginning of the 16th century, Flanders was the main market for sugar. So important was commerce in the product that a direct maritime trade route was created between the port of Antwerp and that of La Palma. This led to an important colony of Flemish settlers forming, particularly on the latter island. The settlers’ refinement and pious sense of religiosity, coupled with their wealth, encouraged the importation of these paintings, which were commissioned from the most renowned artists of the day¹. They came to decorate the walls of the most important places of worship and palaces built on the islands, also appealing to the rich and powerful who hoped to make their mark and immortalise themselves through their works of art.

In contrast with the Hispanic tradition of installing large-scale altarpieces, the Flemish colony opted to decorate their chapels and oratories with folding structures. These also made it possible to reveal an iconographic programme bit by bit, as the side wings were

opened and closed. One good example would be the *Nava and Grimón Triptych* preserved at the Municipal Museum of Fine Arts in Santa Cruz, Tenerife. This superb large-scale painting was commissioned in Flanders in around 1546 by the «maestre de campo» Tomás Grimón y García Albarracín², for the oratory of his palatial residence in La Laguna, Tenerife. The central panel was painted by Pieter Coecke van Aelst (1502-1550), who was working at the time for the Emperor in Brussels, and the side wings were the work of the so-called Master of Sts. Paul and Barnabas³. The triptych is kept closed most of the time, only being opened up on those days indicated by the liturgical calendar.

The work depicts a complete programme around the birth of Christ, a subject that appears on the central panel. While closed, the side wings show the passage from the *Annunciation*, painted in grisaille fashion. Once the triptych is opened up, the viewer’s retina is bombarded by a barrage of forms, subjects and colours. The central panel, where Greco-Roman ruins appear as the backdrop to the Nativity scene, is reason enough in itself to explain why Van Aelst was considered one of the main proponents of Classical architecture in the Netherlands. The sides depict the *Presentation of the Child at the Temple* and the *Circumcision*.

But it wasn’t just works of art (with Flemish iconography) that travelled to the islands. It is easy to imagine the fascination these recently-conquered exotic and primitive lands aroused in the minds of artists from the cold shores of Flanders. In the magnificent panels from the *Triptych of Our Lady of the Snows* from Agaete (Gran Canaria)⁴, painted by Joos van Cleve (ca. 1485-1541), it is with wonder and emotion that we observe how the painter must have known some of the details of his patrons and their circumstances. The work was commissioned in around 1525-31 by the Genovese landowner Antón Cerezo, who had grown wealthy thanks to the sugar trade, for the church of Nuestra Señora de la Concepción in Agaete, or possibly for the hermitage in the Las Nieves port, both being sites devoted to the worship of Our Lady of the Snows.

The triptych preserved today is divided into five pieces. Originally, the image of the *Virgin with Child*, whose face was repainted at the end of the last century, and those of the donors, shared the same panel⁵, but it was too cumbersome to be taken out on procession and so they were divided up. On the Virgin’s baldachin there was a Holy Ghost. The panels dedicated to *Saint Anthony the Abbot* and to the *Stigmatization of Saint Francis of Assisi* were trimmed in the upper areas.

This altarpiece also included a predella alluding to the *Last Supper*, following a model by Leonardo, perhaps similar to the *Altarpiece of Lamentation* from the Louvre (ca. 1520-25). The panel was sent on loan for an exhibition in Seville at the beginning of the last century and was never returned. In spite of this, the Canary Islands triptych is one of Van Cleve’s most beautiful works, and one of the largest surviving ones in the world.

In the background of the panel depicting *Saint Anthony the Abbot*, there is a seascape with a precipitous coastline that could well refer to the geography of the work’s destination, Agaete. Towards the back we can see the image of Saint Christopher with the Child on his shoulder, perhaps alluding to the islanders’ devotion to the saint.

One notable element is the brocade background framing the *Virgin with Child*: the rich fabric is decorated with a pattern of dogs and dragons. The former in reference to the place name, «Canaries», and the latter, to the prized local «dragon tree». The Child is playing with a green parrot he has in his hands, an exotic bird which, in the imagination of the artist, may have been common to these islands close to the tropics. According to some experts, this image took inspiration from the Albert Dürer engraving of 1498⁶.

Another exceptional work from this period, the *Triptych of the Adoration of the Shepherds* (1530-1539), is preserved in the church of San Juan Bautista in Telde, also in Gran Canaria. Its first owner, Cristóbal García del Castillo, bought it in Flanders in honour of the saint he was devoted to, and with whom he shared his Christian name, for the church he founded and to which he donated it in 1539 for «his fortune on the Earth and the salvation of his soul»⁷. There have been several hypotheses regarding the work’s authorship, from Michiel Coxcie (1449-1592) to Lombard Lambert (1505-1566), the latter suggested by the academic Díaz Padrón some five years ago⁸. More recently, the name of the Bruges-based painter Pieter Claeissens ‘the Elder’ (1500-1576) has been put forward⁹.

The outside of the Telde triptych depicts an enormous *Saint Christopher*, patron saint of travellers, crossing over the waters with the Child on his shoulder. He is leaning on a dry tree branch, which continues over onto the left-hand panel, where we observe an unknown figure (probably the donor). Saint Christopher, associated with the Greek myth of Charon, is carrying the Child from one side of the waters to the other, with a globe-shaped representation of the world in his hands. As we commented earlier, in the left-hand panel we see

a subject dressed in a red cloak, whose identity has raised numerous iconographic doubts. There have been suggestions that this is a depiction of the donor, or Saint James the Great or Saint Paul. Nowadays it is thought to be a second image of Saint Christopher, in the guise of a hermit¹⁰.

Once opened up, the triptych reveals the mystery of the birth of Jesus, from the *Annunciation* up to *Adoration of the Magi*. Here we can discern an Italian influence, in particular in the architecture framing the scenes, stripped of any ornamentation. Mary’s face is repeated, practically identical in size, in the three inside panels, the only changes being in her position, a fact that suggests they were traced.

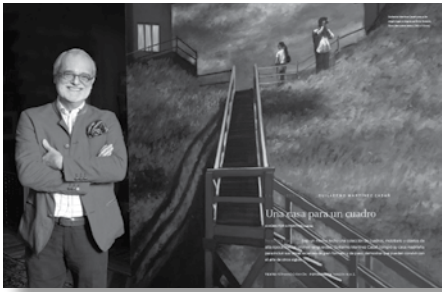
Let us conclude this text with an exceptional work that has also generated a degree of debate with regard to its authorship. From the ensemble, in all probability a polyptych, six panels are currently preserved in the church of the old convent of Santo Domingo, for which they were commissioned in around 1555-65 by Luis van de Valle (1505-87). Said donor, who belonged to one of the most illustrious Bruges families, had settled in the Canaries two decades earlier, attracted by the sugarcane and wine trade¹¹.

Matías Díaz Padrón attributed the group of works to Pieter Pourbus «the Elder» (1523-84). More recently, the name of Willem Benson (1521-74) has been suggested¹². Four of the panels (the *Family of the Virgin*, *Saint Michael the Archangel*, *Saint John the Baptist* and *Dominecan Saints*), are of the same dimensions (168cm x 82cm). In all of them the landscape serves as a common thread where the scenes take place. The other two, *Saint Francis of Assisi* and *Saint Blaise*, are considerably bigger (231cm x 96cm), and are painted in grisaille. It is as such that doubts have been raised as to whether they belonged to the same group or perhaps were separate works¹³, all the more so if one takes into account the presence of the Franciscan saint in a place of worship given over to the Order of the Dominican saint. We will therefore have to wait for new research to shed light on these matters.

Finally, it is striking that the panel depicting Saint Michael should include a marine background, which is unusual in the iconography of the archangel. Perhaps this was an evocation of the island. It is thus that we should also bear in mind that the convent of Santo Domingo was built on the site of an earlier one, which was dedicated to the worship of Saint Michael of the Victories, as the latter saint was charged with the spiritual supervision of the conquest of the Canaries.

By **MARTA PÉREZ DE GUZMÁN**

¹ DÍAZ PADRÓN, Matías. «Varias tablas inéditas de Pierre Pourbus el Viejo, identificadas en la iglesia de Santo Domingo de la isla de La Palma». *Anuario de Estudios Atlánticos*, No. 31, 1985, p. 539. Also see: EVERAERT, John G. *Flandes y La Palma. En el Fruto de la fe. El legado artístico de Flandes en la Isla de La Palma*. La Palma: Fernando Villaverde Ediciones, 2005, pp. 47-61; and more recently: GALANTE GÓMEZ, Francisco. «Los Países Bajos en las islas Canarias. Arte, comercio y cultura en tiempos de esplendor». *Anuario de Estudios Atlánticos*, No. 64, 2018, pp. 1-42. ² The *maestre* was the grandson of the *conquistador* of Flemish origin Jorg Grimont ‘el borgoñón’, one of the families that benefitted most from the distribution of land once the island of Tenerife had fallen under the control of the Crown of Castile in 1496. ³ See: DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. «Dos nuevas pinturas del Maestro de Pablo y Barnabás en España». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2011, No. 107, pp. 61-76; and more recently: DÍAZ PADRÓN, Matías. «Auto-ría y reflexión sobre tres pinturas del siglo XVI en el patrimonio de las islas: el tríptico de Nava y Grimón, la Piedad de Los Llanos de Aridane y Las Palmas de Gran Canaria». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 2016, no. 62, pp. 1-14. ⁴ HERNÁNDEZ PEREIRA, José. «Joos van Cleve y el tríptico flamenco de Agaete». *Anuario de Estudios Canarios*, vols. 11-13, 1965-1968, pp. 35-39. Also see: DÍAZ PADRÓN, Matías. «El tríptico de Nuestra Señora de las Nieves, en Agaete». In GALANTE GÓMEZ, F. (ed.). *Joos van Cleve y el tríptico de la Virgen de las Nieves en Agaete*. Las Palmas: Local Island Government of Gran Canaria, 2014, pp. 21-26. ⁵ GALANTE GÓMEZ, *Op. cit.* p. 29, note 109. Regarding the donors’ panels, Anton Cerezo, who appears alongside his son, Francisco Palomar, and his wife, Sancha Díaz de Zorita, our suggestion would be whether they might not form part of the triptych being examined here. ⁶ NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Retablo de Antón Cerezo». In: LAVANDERA, José and COVA DEL PINO, José Fernando (dirs.). *La Huella y la Senda*. Exhib. Cat. Las Palmas de Gran Canaria: 2003, pp. 273-280. ⁷ DÍAZ PADRÓN, Matías. «Lambert Lombard, pintor del adelantado Don Cristóbal del Castillo». *Anuario de Estudios Atlánticos*, no. 61, 2015, pp. 1-22; and GALANTE GÓMEZ, *Op. cit.* pp. 31-32. ⁸ *Idem*, pp. 1-22. ⁹ *Idem*, p. 32. ¹⁰ *Idem*, p. 32 and note 114. ¹¹ VAN CAPPELLEN, Joseph. «Los Van de Walle y Flandes. Nuevos datos para la historia de esta familia desde finales del siglo XII hasta su establecimiento en La Palma y el siglo XVI». *Revista de Historia Canaria*, no. 141-148, 1963-1964, pp. 45-55. ¹² See, respectively: DÍAZ PADRÓN, *op. cit.*, 1985, pp. 537-551; and GALANTE GÓMEZ, *op. cit.*, p. 33. ¹³ In fact, in his article Díaz Padrón only addresses the four panels of identical size, and at no time makes any reference to those depicting Saint Francis and Saint Blaise.



PAGE 118

A Home for a Painting

I’VE KNOWN PEOPLE buy a house for a big library, or to set up a music and cinema room, or even to install a silver collection, but never to hang a painting. One of considerable dimensions, obviously. Guillermo Martínez Casañ admits to this without blushing. One day he fell in love with a large-scale canvas by Gonzalo Sicre (250cm x 170cm) and bought it. From that point on, he realised he needed to move if he was going to be able to display *De ningún lugar a ninguna parte* (*From No Place to Nowhere*). If to this we add that he was a deputy in the Spanish congress at the time, the building was a necessity in terms of its proximity to Parliament. A house for a painting. «At the time I was living on Calle Huertas, and when I picked up the Sicre it didn’t fit in any of the rooms. It was the perfect opportunity to look for another apartment close to work. And here I came. Then it all started to fill up: furniture, objects and family memorabilia from other houses. And, before I knew it, there was hardly any room left for the painting. But here it remains, defending its position. I served as a deputy for three legislatures, but I haven’t moved house since.

His house is, in fact, number five on the list of those he has up and running. «Some were inherited, others I bought. Now I live mostly in Brussels, but I don’t have anything modern there. Perhaps a Jean Cocteau drawing or Alwin van der Linde landscape. By the way, that landscape also comes with a story. More than 30 years ago I bought a big period frame, and I was waiting for a work to fit it. As this proved tricky, I eventually commissioned Van der Linde to paint one for me, and as the house is in a Napoleon III style, he painted a view of Egypt and it remained in Brussels. It’s in its element.»

His Madrid house, on the other hand, is pure eclecticism. It combines period furniture with both old and modern paintings. I admit the high ceilings help, and in no small way, to make this mix both agreeable and balanced. The Dutch landscapes intermingle with the abstraction and neo-realism of the Cartagena school: Gonzalo Sicre, Ángel Mateo Charris; international avant-garde works

with 19th-century historicist paintings and 18th-century tapestries; and designer furniture with period pieces purchased at auction or privately. But there is no doubt the contemporary works take centre stage: paintings by Paco de la Torre, Paco Pomet or Dis Berlin. «I started buying these works of art three decades ago. During a visit to an official institution, I came across a big Charris canvas that fascinated me. I asked about the artist and they told me he was then exhibiting at *My Name’s Lolita*, a gallery with offices in Valencia and Madrid. That’s where I met Ramón García, and started to buy contemporary art.» I mention how well the old and the modern sit together, and Guillermo comments that the key is for each object to have its place. «I move things quite a lot. Sometimes everything changes after the arrival of a new occupant. But I already had this Manu Muniategui [pointing to the living room’s centrepiece painting] in Huertas. Here it was easy to find it its space. So far nobody has taken its place.»

As it’s almost always revealing to find out how everything began, I ask him about his early purchases. It didn’t all start with Charris: «Perhaps the first recollection I have goes back to 1973, also in Valencia when, still an adolescent, I nagged my mother to buy me a Horacio Silva painting from Galería Punto, which was very close to magical hyperrealism, and very much in vogue at the time. The work was called *Naturaleza muerta muy dulcemente* (Very Sweetly Still Life), and included half-banded chicken necks among pastries and tarts; a pretty surrealist still life. At the time the piece cost a fortune, and it’s still in my house in Valencia. Later I bought an impressionist painting by a local artist who didn’t make it, Famos, and a couple of paintings by the Norwegian, Reidar Kolbrek, whose works sometimes sell at the Segre auction house. And also a few other pieces by Manuel Fernández Luque, an expressionist painter born in Écija but living in Valencia. So you see, I was already buying contemporary art. It’s nothing new.»

However, when I ask him about *all of this* (and I do so pointing to the period furniture, tapestry and paintings), he doesn’t seem at all caught out in the contradiction. «Everything has its moment. When I left Valencia and went to study in London, I started to frequent galleries of ancient art and antiques shops. Then (I must have been 18), I bought my first Cocteau drawing and Renoir engraving as well as a Pre-Raphaelite canvas by Sir Thomas Beecham (1879-1961), who was president of the Royal Academy. The engraving is a rarity. Years later, in Valencia, I went to a specialist gallery where they told me they had another copy by the painter. And so they did. I asked about the price and they told me a million pesetas.

When I explained I had one exactly the same they said that was its price; that it was worth more because it wasn’t dated. In today’s money it must have cost me 400 Euros. And here it is [pointing to a side table in the living room where the little engraving rests], and I have no desire to sell it.»

I take advantage of the comment to ask him what things he’s sold. «None [quick answer]. And nor have I needed to. Each object, each painting, contains its memories, and that’s not easy to forget. The José Morea painting or the Paco Pomet transmit so much power. Maybe the Dis Berlin doesn’t move me so much... but the same goes for the Belgian landscapes from the 18th and 19th centuries, or the 17th and 18th-century tapestries. This one, for instance [points to a tapestry next to the library], is by Miguel Stuyk and, like the two armchairs and these two lamps, comes from the Ritz Hotel auction. For me they have sentimental value, from the years when I still stayed there.»

We move on to auctions and the market. Martínez Casañ tells me the difference between Brussels and Madrid is that everything is cheaper there. «There’s a lot more supply, and although there’s also more purchasing power, as there are no problems with exportation, everything is much more affordable. Furthermore, there are more auction houses. I buy something every month and always think I’ll take a break next month, but when the time comes I always discover something interesting.» When I tell him that’s buying for sport, he disagrees. «The fact is, as I don’t need any of it, I can be level-headed when bidding; I don’t buy the first thing I see that I like, and I know how to wait, because the same unsold piece might come up again in subsequent auctions at a much lower price. For example, at the Ritz auction they were offering a number of lots of pairs of these armchairs. The first lot reached a high price, but the others didn’t. I bought these at the end.» He comments that there is also a trick to auctions: «In Brussels they accept in-person bids on the low side. And if the lot doesn’t sell you can put in even lower bids. You can do that online or in person. Obviously the future is online, but due to this, it will coexist alongside in-person sales. In that area I can see differences with regard to contemporary art purchases. There the influence and prestige of the gallerist is decisive. You have to trust them. I think if lots of galleries have disappeared, that’s because there are now lots of major gallerists. Now they sell everything at fairs, but a word of warning, they can be the end of a gallerist if he goes belly-up at three fairs on the trot. For example, in Spain where auction houses have been the ruin of certain well-known fairs.»

We talk about the obsession with finding a piece or discovering it at auction. «The discovery factor is decisive. I remember a few years ago I went to an antiques shop to buy a wedding present. My eye was caught by a couple of watercolours. I liked them. I looked at them over and over. And when I checked the one I bought I found the signature hidden under the frame was Max Jacob’s. So my gift was fantastic. And I still have the second watercolour.» To discover something... and dig your heels in? «When I want something I never let anyone take it from me. The Adoration of the Magi at the entrance was expensive from the outset and it went up even more. I bought it in Brussels and the Peter van Lint authorship was clear. I’ve got lots of Flemish paintings, mostly in Brussels.» In other words, he buys old art at auction and contemporary art from galleries. «But there are exceptions. It’s obvious you have to study and be well-informed. The dog that sniffs around is well-informed. Sometimes there are families that sell. Or friends. Although buying off friends is always complicated. You can’t haggle, and those who have something always think it’s better than it really is. I lost a Sonia Delaunay that way and also a piece by Sorolla. And a work by Muñoz Degrain and a Zuloaga. But I’m not overly attached to my failures, or even to the works I have bought. For example, I’m thinking of loaning the Salvador Ferrer Calatayud to the Museo san Pío V in Valencia. That’s where it belongs.» That way it’ll free up a bit of much-needed space.

I ask him, tongue-in-cheek given what he’s accumulated, what he thinks of minimalism. «Well, it’s ideal in absolute terms, but I couldn’t go three weeks as a minimalist. I’ve travelled around Africa a lot. I visited the major parks, and the enormous open spaces had an impact on me, but I like the aesthetic mankind leaves on nature. That’s why I like the Flemish primitives. And that’s also why it’d be impossible to live with minimalism. You only have to look at this house. And I’m still buying! My last purchase was a 1991 mixed-technique work on paper by Jiří Dokoupil. I’d been after it for some time. There it is. Minimalism [he smiles humorously] wouldn’t have let me have it.»

By **FERNANDO RAYÓN**

PAGE 140

The Gasparini Commode Returns to the Royal Palace

WITH THE PURCHASE of a Gasparini commode at the Christie’s New York auction of 29 October, Spanish National Heritage has recovered a lost piece from Charles III’s magnificent ensemble, commissioned from his favourite decorator for his rooms in Madrid’s Royal Palace. These rooms and their furniture constitute one of the outstanding pieces of European Rococo, only rivalled by similar creations made for Louis XV or Frederick the Great.

Mattia Gasparini, a Venetian painter specialising in «Chinese» ornamentation¹, had already worked in Charles III’s Neapolitan palaces when the latter decided to commission him to undertake the comprehensive decoration of his Chamber and the three adjoining rooms (*camarillas* or offices) at his Madrid palace. The marble floors and stucco ceilings in these rooms all obeyed the same sumptuous tastes. In contrast to the predominant embroidery of the regal Chamber (known today by the name of its author), the adjoining «Indian wood» offices owe their name to the marquetry work in exquisite wood species, with ornamental friezes, pilasters, cornices and furniture which combined to make a show of baroque intent. The cabinet-makers, who were Germans trained in Paris, worked under José Canops; the bronzes, inlaid and engraved, came from the hand of the Italian Antonio Vendetti, who replaced Juan Bautista Ferroni for the third office and the king’s Chamber in 1770. An extraordinary effect is produced by the pieces which, while appearing to be carved black Chinese lacquer, are actually made of ebony carved by Jorge Balze².

While the Chamber was not finished until two years later, Gasparini witnessed the conclusion of the three offices before his death in 1774, having completed the first one (south) in 1762-64, the second one (middle) in 1765-69, and the third one (north) in 1770-74. The Palace inventory of 1776, which was published extremely recently, is the key document that has made it possible to determine exactly how the furniture was arranged in these rooms³. It has also enabled us to verify that all of the pieces have been preserved by National Heritage, with the exception of four little shelves and the commode that we are now seeing return to the Palace it should never have left.

The recently-purchased commode is one of four identical pieces which, in the king’s middle room, or «secret office», served to keep Charles III’s most confidential documents safe.

For this room, completed in 1769, all of the bronze work was executed by Vendetti, and, in the bitter feud he maintained with Gasparini regarding the valuation of his work, there are extremely explicit references to the painstaking detail and challenges presented by the drawer handles⁴. Those of the piece we are dealing with here are identical to those of the two currently housed at La Zarzuela palace, and are therefore originals, while those of the fourth piece (preserved in El Pardo palace) were replaced with round ones at a later date. This is the same change as was undergone by the smaller commodes from the «green office», or third room, today on display at the Royal Palace.

The «Indian wood offices» only lasted 15 years in their dazzling pristine condition, as they disappeared immediately after Charles III did. In 1789, Charles IV’s consort decided to take possession of the lavish decoration commissioned by her late father-in-law in order to provide a backdrop for her exercise of power. Maria Luisa arranged for all the wooden paneling, and for all the *boiserie* from the middle or «secret» office to be installed in her chambers. And it is there that they can be admired by visitors to the Palace, not noticing that that «fine wood chamber» has nothing of Queen Maria Luisa other than the floor and ceiling. The furniture is already listed as dispersed as early as the 1794 inventory, with not one of the four shelves being included. Other than just those four little bookshelves, any one of which could well be recovered in the future, National Heritage now possesses the entire ensemble, and will soon be able to provide a detailed explanation of its vicissitudes and display it in all of Charles III’s characteristic magnificence.

By **JOSÉ LUIS SANCHO**

¹ ECHALECU, Julia María. «Los talleres reales de ebanistería, bronces y bordados», Archivo Español de Arte. 1955, XXVIII, pp. 237259. LÓPEZ CASTÁN, Ángel. «Mattia Gasparini. Trayectoria vital y profesional de un artista veneciano al servicio de Carlos III», Anuario UAM, No. 28, 2016, pp. 153-170. ² SANCHO, José Luis. «Las obras dirigidas por Gasparini: ebanistería, bronces y bordados», in BENITO, Pilar, JORDÁN DE URRÍES, Javier and SANCHO, José Luis (curators), *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado*, exhibition catalogue, Madrid, Patrimonio Nacional, 2016, pp. 315-323. ³ SANCHO, José Luis. «Función y decoro. El mobiliario del Palacio Real de Madrid bajo Carlos III», in Libros de la corte, UAM, Madrid, No. 17, year 10, autumn-winter, 2018, pp. 258-310. Cfr. p. 288 for commodes, (no. 53), shelves - two (no. 55) in the secret office, two (no. 49) in the «green» room; and on the chambers in general, pp. 270-271. https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/ldc2018.10.17.012. ⁴ SANCHO, José Luis. «El ‘despacho secreto’ de Carlos III en Palacio Real. Gasparini, Vendetti, Canops y Ferroni», in Anales del Instituto de estudios madrileños, Madrid 2017, LVII, pp. 501-525. Cfr. note 45, p. 513, on the commode, and n. 47, on «bookshelves» or «little shelves».

PAGE 142

The Lost Predella of Juan de Juanes

WE ARE PRESENTING a new painting by Joan Macip, better known as Juan de Juanes (Valencia?, ca. 1500-Bocairent, 1579) which, judging by its characteristics and iconographic subject, formed part of the altarpiece of Saint Francis of Paola, from the old Minims convent in Valencia, located outside the city walls and close to the Quart Towers¹. It depicts the *Miracle of the Resurrection of a Dead Man by Saint Francis of Paola*.

The fame of the holy Italian (Paola, Kingdom of Naples, 1416 – Tours 1507) as a miracle worker is well recorded in hagiographic texts referring to the saint, who was canonised by Pope Leo X in 1519, and which mention his direct involvement in the resurrection of at least four people.

The oldest documentary reference to this painting, which had been considered lost up to now, was provided by the essayist Antonio Ponz in 1774, in his description of the church of the Minims (more popularly known as the church of San Sebastián) in Valencia. «The best thing in the church is located in the chapel of the founding saint, and depicts his life-size person at the head of the altar, leaning on a staff; an excellent piece and one of the distinguished Joanes’ best works. At said altar there are two small panels by the same author, which represent the saint, one resurrecting a dead man and the other I don’t know what miracle.»²

Despite the absence of any prior iconographic reference, Juanes tackled this episode from the life of Saint Francis of Paola with confidence and a great sense of narrative. Inside a place of worship, the priest, dressed in alb, cincture, stole and chasuble, holds the aspergillum ready to sprinkle holy water on the dead body lying in a shroud in the coffin. Faced with the gesture of blessing from the founder of the Minims, accompanied by a brother from the Order, the deceased miraculously sits up, holding both hands together in prayer.

The figure arranged half in profile on the left of the composition who, with a hare hanging from his belt, gesticulates in shock and surprise at the miracle, along with the rest of the onlookers, skilfully counterbalances the figure of the saint on the other side of the composition, who mirrors his position.

The latter’s firm pose, with golden aureole, sackcloth and hood, barefoot with a staff and long white beard, refers directly back to the main panel of the altarpiece, preserved in Va-

lencia's church of San Miguel y San Sebastián. This ensemble was painted by Juanes after the main altarpiece of the Cathedral of Segorbe, in approximately 1535-40, presenting close parallels with his *Baptism of Christ* from the Cathedral of Valencia (1535).

Palomino, who only referred to the image of the founding saint, mentions it as one of the most magnificent works by Juanes: «His skill is confirmed by a life-size depiction of Saint Francis of Paola, on panel, which is located in the Convent of his Order, which is in the church of San Sebastián in Valencia...»³.

Meanwhile, the scholar Marcos Antonio de Orellana recalls the opinion of the painter Mariano Salvador Maella on observing the work: «if displayed in Rome it would pass for an excellent original Raphael»⁴.

In 1800, while talking about Juanes' *Saint Francis of Paola*, Ceán Bermúdez commented: «To the sides there are two little panels that depict miracles by the saint, and which are also by Joanes»⁵. All that remains is for us to try our luck and make every effort to find the other panel from the pair, which is currently still lost, and to which these sources refer.

By **JOSÉ GÓMEZ FRECHINA**

¹ For more on this group of works see: ALBI, José. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979, vol. I, pp. 110-115; BENITO DOMÉNECH, Fernando and Galdón, José Luis (dirs.). *Vicente Macip (ca. 1475-1550)*, Exhib. cat. Valencia: Museo de Bellas Artes, 1997; BENITO DOMÉNECH, Fernando (dir.). *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento*, Exhib. cat. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000, p. 29; and GÓMEZ FRECHINA, José. *Joan de Joanes*. Valencia: Aneto Publicaciones, 2011 [Grandes genios del arte de la Comunitat Valenciana], pp. 48-49. ² Ponz, Antonio. *Viage de España*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1774 [Ed. Madrid: Aguilar, 1947], pp. 358-359. ³ PALOMINO Y VELASCO, Antonio Acisclo. *El Museo Pictórico y escala óptica*. Madrid: Royal Press, 1715-1724 [Ed. Madrid: Aguilar, 1947], p. 809. ⁴ ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valenciana*. Ca. 1800 [Pub. Valencia City Council, 1967], p. 52. ⁵ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800, vol. II, p. 323.

26.01.20 — 02.02.20

BRAFA ART FAIR

TOUR & TAXIS
BRUSSELS



ONE OF THE MOST INSPIRING FAIRS IN THE WORLD

www.brafa.art

DELEN

PRIVATE BANK

ESP/ACIO

VIDEOJUEGOS

LOS DOS LADOS DE LA PANTALLA

25.09.2019 | 12.01.2020

Espacio Fundación Telefónica

C/ Fuencarral 3, Madrid

Exposición gratuita

espacio.fundaciontelefonica.com

#VideojuegosLaExpo

Telefónica
FUNDACIÓN