

ars

M A G A Z I N E

REVISTA DE ARTE Y COLECCIONISMO

GIACOMETTI EN EL GUGGENHEIM | ENTREVISTA A ARNOUT BALIS
LA OBRA MAESTRA DE BERMEJO | SEGHERS EN ESPAÑA

AÑO 11 | NÚMERO 40 | OCTUBRE-DICIEMBRE 2018



L'INSTANT
CHANEL

¿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?



LA MONTRE

J12



L'INSTANT
CHANEL



LA MONTRE

J12

SUMARIO

110



78



64



122



10 NO PASA NADA POR FERNANDO RAYÓN

13 MERCADO | MAESTROS ANTIGUOS POR HÉCTOR SAN JOSÉ

23 MERCADO | CONTEMPORÁNEO POR GREGORIO CÁMARA

32 LA EXPOSICIÓN CLÁSICA | FARAÓN. REY DE EGIPTO

POR CARLOS GRACIA ZAMAONA

44 ENTREVISTA | ARNOUT BALIS

«Solo creo en lo que ven mis ojos, como santo Tomás»

POR DIEGO DE LA SERNA

52 LA EXPOSICIÓN CONTEMPORÁNEA | LA ESCALA

Y LA MEMORIA EN GIACOMETTI POR PEDRO UNAMUNO

64 LA OBRA | EL RETORNO DEL SAN MIGUEL DE TOUS,

DE BARTOLOMÉ BERMEJO POR JOAN MOLINA FIGUERAS

78 ESPACIOS | INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA

UNIVERSIDAD DE VIRGINIA POR MIGUEL QUISMONDO

87 PORTFOLIO | EL SUR EN PICASSO

POR JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ

98 EN EL ESTUDIO DE | MATEO MATÉ

POR SOL G. MORENO

110 INVESTIGACIÓN | GERARD SEGHERS EN ESPAÑA

POR GIANNI PAPI

122 LA COLECCIÓN | JUANMA INDO Y MIKEL FORCADA

POR MIGUEL LÓPEZ-REMIRO

136 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).

ISSN 1889146-2



9 771889 146004



ÁNGEL MARTÍN

ARTE ANTIGUO AFRICANO



Máscara arcaica del tipo "mukudji".
Cultura punu-lumbo. Gabón.
Final s. XIX-pp.s. XX.
Madera y pigmentos, 29 cm.
Hallada por Albert Schweitzer entre 1913 y 1917
en la región de Lambarene, Gabón.

Las máscaras "mukudji", como la presente, buscaban la representación del ideal femenino de belleza y se concebían como retrato de una mujer concreta, reconocida en su comunidad por su perfección física y espiritual.

Albert Schweitzer (1875-1965), médico, músico, teólogo y filósofo, fue premio Nobel de la Paz en 1952. Instalado en Lambarene en 1913, fundó un hospital histórico y colectó, en la región, algunos de los objetos más importantes de los grupos étnicos que la habitaban. Gracias a su interés por las culturas indígenas y sus creaciones artísticas se han conservado en Occidente obras únicas de África Central, algunas de las cuales acaban de formar parte de la exposición *Les forêts natales*, en el Museo de Quai Branly, en París.



Portada Alberto Giacometti. *Caroline assise*. Hacia 1964-1965. © Alberto Giacometti Estate / VEGAP, Bilbao, 2018.

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, 1º dcha, Madrid.
Tel: 915223036 · Fax: 915219471
E-mail: ars@arsmagazine.com
Web: arsmagazine.com

DEPARTAMENTO COMERCIAL

ars@arsmagazine.com

PREIMPRESIÓN E 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 |



ODILE DELENDA

Especialista en pintura española del Siglo de Oro y en iconografía cristiana, es una de las principales expertas en la obra de Francisco de Zurbarán. En las páginas de Actualidad escribe una reseña sobre el libro *Pintura barroca vallisoletana* de Enrique Valdivieso y Jesús Urrea.



CARLOS GRACIA ZAMACONA

Doctor en Egiptología y Lingüística por la École Pratique des Hautes Études de París, universidad de la que es investigador asociado. Actualmente trabaja en la Universidad de Glasgow. En esta ocasión ahonda en la figura del faraón, a raíz de la exposición *Rey de Egipto* en CaixaForum Madrid.



JOAN MOLINA

Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Girona. En su artículo analiza la tabla *San Miguel triunfante sobre el demonio* de Bartolomé Bermejo, una obra recién restaurada que estará presente en la antológica que dedica el Museo del Prado al pintor cordobés.



GIANNI PAPI

Especialista en la obra de Michelangelo Merisi, José de Ribera y los caravaggistas, ha comisariado diversas exposiciones en torno a este círculo de artistas. Repasa la trayectoria del pintor amberino Gerard Seghers en España y le atribuye varias obras tradicionalmente adjudicadas a Cavarozzi.



MIGUEL QUISMONDO

Doctor en arquitectura, ha desarrollado su carrera en Estados Unidos, donde ha sido galardonado con el Premio de Honor del American Institute of Architects (AIA). En su artículo presenta el Instituto de Arte Contemporáneo que Steven Holl ha concebido para la Universidad de Virginia.



PAUL ACKROYD

Restaurador Senior de pintura en la National Gallery de Londres y profesor invitado de conservación en el Courtauld Institute of Art. Ha restaurado la tabla del *San Miguel triunfante sobre el demonio* de Bartolomé Bermejo, sobre cuyo proceso escribe en este número.



LETIZIA TREVERS

Conservadora de pintura italiana, española y francesa del siglo XVII en la National Gallery de Londres. Analiza en su artículo la procedencia del *San Miguel triunfante sobre el demonio* de Bermejo, autor sobre el que prepara una exposición en Londres cuando finalice la muestra del Prado.



Simon Vouet, *Retrato de niña con paloma*, 1620-22. Óleo sobre lienzo.

SÚMATE *al Prado*

Contribuye a enriquecer las colecciones de uno de los museos más importantes del mundo

En su Bicentenario, el Museo del Prado pide tu apoyo para adquirir "Retrato de niña con paloma": una pintura de Simon Vouet (1590-1649) que representa a la niña que años más tarde encarnará la Belleza en un lienzo del mismo autor que ya es propiedad del Prado. La nueva adquisición permitirá contemplar el paso del tiempo en un rostro bajo la mirada del pintor y reunir dos obras únicas.

CONVIÉRTETE EN DONANTE DEL PRADO

Haz tu aportación a partir de 5 euros en www.museodelprado.es y accede a los beneficios fiscales de esta iniciativa de micromecenazgo.

Comparte en redes sociales #súmatealprado

No pasa nada

CON ESTE NÚMERO 40, ARS MAGAZINE cumple diez años. Y los celebramos con magníficos artículos y colaboradores. La casualidad ha querido que en él escriba también Gianni Papi. Si en el primer número se refería a sus investigaciones y descubrimientos sobre el joven Ribera romano, en este nuevo artículo hace una relectura de la obra de dos autores sobre los que ha publicado varias monografías, y cuya producción necesitaba de una nueva reflexión: Bartolomeo Cavarozzi y Gerard Seghers.

Pero esta coincidencia en nuestro colaborador, habitual a lo largo de todos estos años, me permite hacer otra reflexión. En su artículo, el propio Papi descarta una serie de atribuciones publicadas en sus libros de Cavarozzi para adscribirlos ahora, con más argumentos, al caravaggista de Amberes Gerard Seghers. Este cambio de atribución –ambos se formaron en el caravaggismo romano y viajaron a España gracias al patronazgo de Giovanni Battista Crescenzi– podría afectar a la valoración económica de algunas de sus piezas y, quizá molestar a los propietarios. Pero la historia del arte se sigue escribiendo; sigue haciéndose. Y si ya me parece sorprendente que un historiador cambie de opinión reconociendo su error, me cautiva aún más la idea de que un pintor poco conocido como el flamenco consiga ponerse a la

altura de todo un maestro como Cavarozzi, una de las recientes estrellas del mercado de *Old Master*. Y es que la historia del arte está aún por escribirse, también lo recuerda en este número el director del *Corpus Rubenianum* Arnout Balis, máximo especialista del mundo en el maestro flamenco.

Pero estos cambios tampoco son exclusivos de los maestros antiguos. Exposiciones como la de Giacometti en el Guggenheim Bilbao, o Picasso en su museo de Málaga, siguen deparando muchos puntos de vista nuevos, tanto de los expertos como de la crítica. El conocimiento del arte vive una etapa llena de sorpresas, que lo único que hacen es confirmar su dinamismo. A la vez, estas nuevas lecturas y experiencias enriquecen el conocimiento y el coleccionismo. No pasa nada con que todo esto suceda. ¡Y lo que queda por llegar!



GERARD SEGHERS

(antes atribuido a Cavarozzi)

Ángel de la guarda. 1617-1620. Óleo sobre lienzo. 178 x 139 cm. Museo de Bellas Artes, Buenos Aires [2899]. © Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

Telefónica

Elige todo

Cuando eliges
formarle
para el futuro,
su mundo crece_

Hoy la tecnología nos abre un mundo de posibilidades para aprender y expandir nuestros conocimientos. Por eso impulsamos la educación como motor de desarrollo a través de diversas iniciativas, y seguimos apostando por una formación de calidad para todos.

Descubre más entrando en eligetodo.com

 movistar /  O₂ /  vivo / SON MARCAS DE TELEFÓNICA


Liceu

20 Aniversario de la reapertura
del Gran Teatro del Liceu de Barcelona

Caylus

Conde de Aranda 24
+ 34 91 578 30 98
info@galeriacaylus.com
www.galeriacaylus.com



ANTONIO CARNICERO

(Salamanca, 1748 – Madrid, 1814)

Retrato de la marquesa de Herrera, Doña Dolores Romero de Terreros y Trebuesto

1794. Óleo sobre lienzo. 96 x 72,5 cm. Firmado: Ant.º Carnicero p.º ã. 1794.

TEFAF NEW YORK FALL 2018 | TEFAP MAASTRICHT

De 'Old Masters' y 'celebrities'

DE ENTRE TODOS LOS BIENES de consumo de lujo, el arte anterior al siglo XX es el que conserva una posición más conservadora en lo que a sus técnicas de *marketing* se refiere. Subidos a una torre de marfil, un gran número de expertos, subastadores y galeristas se mantienen alejados de las masas. Esa dignidad dota a dichos objetos de una nobleza de la que sin duda carecen muchas de las creaciones más modernas –que por otro lado, no buscan– y mantiene a los museos como panteones y, por extensión, a las casas de subastas y galerías especializadas. Ese 'halo' puede ser positivo para una institución pública –aunque también podría rebatirse– pero debemos preguntarnos si para el mercado del arte antiguo resulta pertinente o directamente nocivo.

Si nos paramos a reflexionar en cómo marcas de moda, joyería o coches patrocinan sus productos más exclusivos, veremos que confían en los grandes iconos de la cultura popular –actores, cantantes y deportistas– que, luciendo una radiante sonrisa, incitan al consumo más exacerbado. Aunque no todo el mundo pueda permitirse un Rolex, basta con ver a Roger Federer o Martin Scorsese en uno de sus anuncios para, al menos, desearlo. Y el deseo es algo clave en publicidad, cualquier producto es susceptible a él, con independencia de su naturaleza. Entonces, ¿por qué el arte antiguo no es ampliamente deseado? Considerando que se



trata de una pregunta compleja, también lo será la respuesta. Muchos factores entran en consideración, pero hay uno que destaca sobre el resto: carece del amparo de la cultura popular. En este aspecto, el arte contemporáneo ha sabido bandearse algo mejor, incorporándose a la vida de los ricos y famosos, de modo que ha extendido su influencia a todos los estratos.

Victoria Beckham en su tienda de Dover Street junto a *Retrato de una dama de perfil*, del círculo de Leonardo da Vinci. Fotografía: Chris Floyd. Imagen cortesía de Sotheby's.



Por lo que hemos visto en los últimos meses, parece que el arte antiguo se ha percatado al fin de esto. A muchos les sorprendió la iniciativa de **SOTHEBY'S** para su subasta de *Old Masters* del 4 de julio, cuando contaron con **VICTORIA BECKHAM** para mostrar algunas piezas, escogidas por ella misma, en su tienda de ropa Mayfair. No obstante, la casa inglesa sostiene que la exposición de los lotes fue visitada por el doble de público de lo habitual y, con unos resultados sólidos en la venta, declara esta maniobra publicitaria como todo un éxito. Aunque la relación entre más visitas y mejores pujas no es directa, Sotheby's ha conseguido estar en boca de muchos.

Beyoncé y Jay Z frente a la *Gioconda* de Leonardo da Vinci. Fotograma del videoclip *Apeshit* grabado en el Museo del Louvre.



Pedro Pablo Rubens
Retrato de noble veneciano
Óleo sobre tabla
59 x 48 cm
Imagen cortesía de Sotheby's

En una línea similar, las salas del **LOUVRE** han llegado a las 100 millones de visualizaciones en Youtube gracias al videoclip del último *single* de **BEYONCÉ Y JAY Z**. Aunque la iniciativa partiese de la pareja de cantantes, es seguro que el museo abrió con gusto sus salas –tras el necesario pago– para poder ser el telón de fondo de lo que se presagiaba como un video viral. Y es que hay que comprender que no es la difusión de conocimientos lo que pretendía el Louvre, sino la construcción de una imagen en la memoria colectiva de incluso aquellos que nunca hubiesen puesto un pie dentro.

Estos esfuerzos desperdigados son en vano, pues de nada sirven unas pocas e inconexas acciones. Como ocurre en todas las acciones publicitarias, el objetivo no son las ventas inmediatas sino la construcción de una imagen de marca que se transforme en objeto de deseo. Es necesario un esfuerzo conjunto. Ya ocurrió en el siglo pasado, cuando Sotheby's y Christie's cambiaron su modelo de negocio de ventas discretas para unos pocos al espectáculo que son hoy en día. En su momento abrieron las puertas para que el público se deslumbrase con bellos objetos. Ahora deben plantearse si es el momento de dar el siguiente paso.

Miguel Ximénez. El Juicio Final. Óleo sobre tabla. 111,1 x 96,8 cm.
Christie's Images Limited 2018.



Gerard David. Sagrada Familia. Óleo sobre tabla. 40,9 x 33 cm. Christie's Images Limited 2018.

Mientras se deciden, no nos queda más que observar y analizar. Este trimestre ha dejado interesantes resultados, tanto en el mercado internacional como en el nacional. Ya hemos mencionado la subasta de *Old Masters* de julio de **SOTHEBY'S**; pues bien, en ella se vendió *Retrato de noble veneciano* de **RUBENS** por 5,2 millones de euros. Pese a que no rompió ningún récord –es complejo en el caso del maestro de Amberes–, con ese resultado se coloca como la sexta obra más cara del autor. Un hecho bastante encomiable, si tenemos en cuenta que no se trata de una obra que exprese el especial estilo de Rubens, sino que fue creada como homenaje a los pintores venecianos del siglo XVI a los que tanto admiraba.

Por su parte, Christie's también salió airosa de la cita. De entre todas las piezas adjudicadas, lamentablemente solo hay una obra española: una tabla de **MIGUEL XIMÉNEZ**, *El Juicio Final*, que con pocos precedentes del autor en el mercado –solo algunos resultados mediocres en el ámbito nacional– se remató en algo más de 600.000 euros. Resulta una tabla relevante para entender el arte aragonés de finales del siglo XV, como se percató Chandler Rathfon Post, el especialista anglosajón en pintura de la península ibérica. En la misma cita, se vendió el *Retrato de Carlo Alberto Rati Opizzoni* de Ludovico Carracci por cinco millones de euros, y lo situó como segundo mejor resultado del pintor italiano. El récord fue para **GERARD DAVID**, con una *Sagrada Familia* vendida por 4,6 millones de euros.

• PALACIO DE GAVIRIA •

TAMARA DE LEMPICKA. THE YOUNG GIRLS. 1930 CA. OIL ON PANEL 35 X 26 CM. BERNYCE (BUNNY) & SAMUEL I. ADLER COLLECTION © TAMARA ART HERITAGE/ADAGP, PARIS/VEGAP MADRID, 2018



TAMARA DE LEMPICKA

REINA DEL ART DÉCO

MADRID,
PALACIO DE GAVIRIA
CALLE DEL ARENAL, 9

TAMARADELEMPICKA.ES
@PALACIODEGAVIRIA
@PALACIODEGAVIRIAMADRID
@PALGAVIRIA

5 OCTUBRE
— 2018 //
24 FEBRERO
— 2019

UNA EXPOSICIÓN ORGANIZADA
Y PRODUCIDA POR

ARHEMISIA

CON LA
COLABORACIÓN DE

MADRID

SPONSOR
TÉCNICO

RolDigital.es
Impresión Digital en Gran Formato



a r s
16

Ferdinando Tacca
Hércules luchando contra
Aqueloo
Hacia 1640-1650
Bronce
57,8 x 54,5 x 38,1 cm
Christie's Images Limited 2018

Esta tabla ya fue subastada en Christie's hace 15 años, entonces se adjudicó por 800.000 euros. Una correcta restauración ha tenido que ver en este incremento de precio. Muy bueno fue también el resultado de la punta seca obra de **REMBRANDT**, *Ecce Homo*, que con 2,4 millones de euros es actualmente el grabado de un *old master* más caro nunca vendido. El récord se explica por lo escaso del motivo, con solo ocho ejemplares conocidos, siete de ellos en colecciones públicas. Esta era la última oportunidad para los más avezados coleccionistas de grabado de hacerse con el mencionado lote.

Durante la misma semana de julio tuvieron lugar también las citas de escultura, entre las que cabe remarcar el remate de un crucificado de boj atribuido a **VEIT STOSS** por un millón de euros en **SOTHEBY'S**. De la producción de Stoss que se ha puesto en el mercado, ninguna obra ha contado con una atribución unánime, pero los detalles de la anatomía de este Cristo parecen ser prueba de la intervención de la mano del autor del Altar de la Dormición en Cracovia. **CHRISTIE'S**, a su vez, vendió un bronce de **FERDINANDO TACCA** por 6,4 millones

IZQUIERDA: El escriba Nekht-ankh. Dinastía XII o XIII. Hacia 1800-1700 a.C. Piedra caliza. 27 cm. Imagen cortesía de Sotheby's.

de euros, superando con mucho su anterior mejor resultado de 250.000 euros. El grupo escultórico representa a *Hércules luchando contra Aqueloo* y permite admirar un minucioso estudio anatómico, además de compositivo.

Avanzando hasta el siglo XIX, **MONET** vuelve a liderar los resultados de pintura, con una *Vista de la estación de Saint-Lazare* que se remató en 24,5 millones de euros en **CHRISTIE'S**. A pesar de la elevada cifra, el *top ten* del autor francés sigue dominado mayoritariamente por sus célebres *Nymphéas*. Por otra parte, en arqueología se ha dado un trimestre de resultados discretos. **SOTHEBY'S** licitó una **PEQUEÑA ESCULTURA EGIPCIA DE UN ESCRIBA**, que se adjudicó por 1,4 millones de euros sin sorpresas, quedando a un paso de su estimación más optimista. También se vendió un **RETRATO DE AL FAYUM** por 145.000 euros. Estas pinturas, de las que se conocen menos de un millar, datan de los primeros siglos d. C y son un ejemplo de la habilidad de los artesanos que habitaban esa ciudad egipcia.

La nota discordante la ha marcado la subasta especializada en Ciencia e Historia Natural de **CHRISTIE'S**, en la que se pudieron adquirir toda suerte de objetos curiosos que conformaron una envidiable cámara de curiosidades. Las piezas que encabezaron la venta fueron el **ESQUELETO DE UN**

Rembrandt van Rijn. Ecce Homo. Punta seca. 38,7 x 44,8 cm. Christie's Images Limited 2018.



COLNAGHI

ESTABLISHED 1760

TEFAF NEW YORK FALL
OCTOBER 27-31, 2018
PARK AVENUE ARMORY
Stand 208



FRANCISCO DE ZURBARÁN | Virgen con niño dormido | Óleo sobre lienzo | 120 x 98 cm | Firmado en la esquina inferior izquierda: Fran dezurbaran / 1659

26 Bury Street, St. James's, SW1Y 6AL, London UK | 38 East 70th Street, NY 10021, New York USA | Justiniano 3, 28004 Madrid Spain
info@colnaghi.com | www.colnaghi.com

Retorno de la pesca (según cartón de Joseph Du Mons)
Hacia 1750
Tapiz de hilo de lana
358 x 275 cm
Imagen cortesía de Fernando Durán



Néstor Martín
Sátiro
Pastel sobre papel
77 x 55,5 cm
Imagen cortesía de Alcalá Subastas

TIGRE DIENTES DE SABLE, adjudicado en 56.000 euros, y un **FÓSIL** con un 'lirio de mar' perteneciente al Jurásico y vendido por 55.000 euros. Observando estas piezas desde nuestro país, que no es especialmente rico en este área, no podemos dejar de sentir cierta envidia.

De fronteras hacia dentro, hemos vivido unos meses más calmados, aunque no exentos de buenas obras. **ALCALÁ SUBASTAS** ofreció un lienzo de una *Guadaluana* del pintor novohispano **FRANCISCO MARTÍNEZ**, que atrajo la atención de un público madrileño cada vez más sensibilizado y atraído por este tipo de obras. Con 60.000 euros batió con mucho los anteriores precios obtenidos por el pintor en anteriores subastas y lo colocó *de facto* entre nombres más reconocibles como Villalpando o Cabrera. En la misma subasta, dos pasteles del canario **NÉSTOR MARTÍN** ascendieron considerablemente de su precio de salida –5.500 euros cada uno– hasta los 37.500 y 27.500 euros.



Francisco Martínez
Virgen de Guadalupe
1737
Óleo sobre lienzo
208,5 x 131,5 cm
Imagen cortesía de Alcalá Subastas

Asimismo, Fernando Durán consiguió la difícil tarea de encontrar un comprador para un **TAPIZ AUBUSSON** de mediados del siglo XVIII en 27.500 euros. Esta clase de piezas son bastante impopulares hoy en día, ignoradas habitualmente a partes iguales por particulares e instituciones. Una postura que nos deberíamos replantear y que probablemente será contemplada dentro de unos años como bastante irreflexiva. De hecho, ya se ha empezado a percibir un cierto cambio,

Bonhams

AUCTIONEERS SINCE 1793



Valoraciones Gratuitas de Arte

Aceptamos obras para nuestras próximas subastas en Londres. Contáctenos para concertar una cita confidencial y sin compromiso.

CONTACTO
+34 680 347 606
teresa.ybarra@bonhams.com
bonhams.com

SALVADOR DALÍ (1904-1989)
Figura de Perfil
Vendido en 2.072.211 €



Denario de kolounioku
Primer tercio del siglo I a.C.
Imagen cortesía de Cayón
Subastas

tal y como pudimos comprobar hace unos años en la exposición monográfica sobre Rogier van der Weyden celebrada en el Museo del Prado. En aquella ocasión se mostró un tapiz perteneciente al Museo Diocesano de Zaragoza, diseñado según modelos del pintor, con el propósito de contextualizar mejor su obra.

Con respecto a numismática, en **SUBASTAS CAYÓN** se adjudicaron algunos lotes bastante inusuales. Por un lado, figuraba la colección de denarios ibéricos más extensa que ha salido a licitación pública, con el esquivo **DENARIO DE KOLOUNIOKU** se alcanzó un remate de 6.900 euros. Ya más cercano a nuestros días, un raro ejemplar de ocho reales del reinado de Fernando VII se vendió por 32.400 euros.

Volviendo al ámbito internacional, ha habido varias adquisiciones relevantes. Nos afecta especialmente la compra por parte del **MUSEO DEL LOUVRE** de una tela recientemente atribuida a **SEBASTIÁN MARTÍNEZ DOMEDEL**: *La muerte de Abel*. El cuadro formó parte de las confiscaciones ejecutadas en Sevilla durante la ocupación napoleónica y, tras una investigación propiciada por el anterior dueño –el galerista Michel

Artemisia Gentileschi
Autorretrato como santa
Catalina de Alejandría
Hacia 1615-1617
Óleo sobre lienzo
71,5 x 71 cm
© National Gallery, Londres



Sebastián Martínez Domedel. *La muerte de Abel*. Hacia 1655. Óleo sobre lienzo. 206 x 161 cm. © Musée du Louvre, París.

Descours–, se pudo averiguar la autoría del mismo. Esta transacción contribuye al enriquecimiento del fondo de pintura española del museo galo, que por otro lado ya es abundante. Al otro lado del canal, la **NATIONAL GALLERY** de Londres decidió aumentar la presencia de artistas femeninas con la compra del *Autorretrato como santa Catalina de Alejandría* de la celebrada **ARTEMISIA GENTILESCHI** por 3,6 millones de libras. Este movimiento no ha estado exento de cierta crítica, dado que el lienzo fue subastado el pasado diciembre en Drouot París por 2,4 millones de libras –tasas incluidas–, contando con la misma atribución y sin que el paso de estos meses haya podido dar más argumentos al museo para decidirse a su compra.

Ya con la vista puesta en la siguiente temporada de ferias, se ha anunciado que Konrad Bernheimer cede su cargo de Presidente de la Sección de Pinturas de **TEFAF MAASTRICHT** en favor del galerista Paul Smeets. Bernheimer no se desvinculará del todo de la feria, pues mantendrá su puesto en el Comité ejecutivo y en la Junta directiva. Smeets es graduado en Historia Moderna por la Universidad Católica de Milán y fundó la galería que lleva su nombre en 1989 en Génova, tras un breve periodo en Sotheby's Londres. Está especializado en maestros italianos, flamencos y holandeses de los siglos XVI y XVII. Tendremos que esperar para ver si este relevo generacional supone algún cambio de rumbo en la organización de la feria.

Importante colección de familia cubana



PINTURA: 23 DE OCTUBRE

ARTES DECORATIVAS: 24 DE OCTUBRE

JOYAS: 25 DE OCTUBRE

BIBLIOTECA Y CARTOGRAFÍA: 26 DE OCTUBRE

EXPOSICIÓN DEL 11 AL 22 DE OCTUBRE

Admitimos obra para nuestra próxima subasta de diciembre

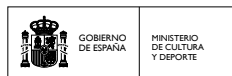


FIGURAS DEL EXILIO

BECKMANN

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA

25.10.2018 — 27.01.2019



25 AÑOS
MUSEO NACIONAL
THYSSEN-
BORNEMISZA

Max Beckmann
Hombre cayendo, 1950 (detalle)
National Gallery of Art, Washington D. C.
Donación de Mrs. Max Beckmann
© Max Beckmann, VEGAP, Madrid, 2018

Colabora



Comunidad
de Madrid

Ganar sin riesgos

AL DRAMATURGO FRANCÉS Pierre Corneille se le atribuye la siguiente frase: «Ganar sin riesgos es un triunfo sin gloria». Reflexionando sobre la exposición al riesgo en el mundo del arte, podríamos pensar que muchas galerías pequeñas y de tamaño medio están destinadas a conseguir la gloria o el fracaso. La drástica caída del tráfico de visitantes en sus espacios expositivos es un problema real a nivel global para este tipo de galerías. En el plano económico, esta situación ha derivado en una mayor dependencia en la participación en ferias; y en el plano relacional, conlleva una mayor dependencia en los nuevos medios de comunicación *online*. Todo ello amenaza su modelo basado en programar un espacio donde generar el entorno ideal para crear cultura.

Iniciativas colaborativas entre diferentes empresas, modelos híbridos con una fuerte apuesta por el *e-commerce* combinado con un espacio físico, o recuperar viejas fórmulas –como las noches de *tours* por las galerías– son posibles soluciones que ya se han puesto en marcha. Otras opiniones apuntan a la necesidad de trabajar con las grandes ferias para buscar soluciones de manera conjunta, y es que ellas deberían ser las primeras interesadas en cuidar del ecosistema que las ha hecho posibles. Mientras tanto, algunos no tienen más remedio que tirar la toalla. Es el caso de la neoyorquina Cheim & Reid, que después de 21 años cierra sus puertas. Desde la galería, y



coincidiendo con lo apuntado por Clare McAndrew en su informe para Art Basel, se apunta que la horquilla entre los individuos ultra ricos y el resto del mundo es cada vez más amplia. Esto se traduce en las diferentes condiciones operativas entre las grandes galerías y las de tamaño medio.

En el epicentro de la conversación sobre el futuro de las empresas de perfil medio, se celebró **ART BASEL**, del 14 al 17 de junio. 290 galerías de 35 países se dieron cita en Basilea para formar parte de la elite de galerías internacionales del mercado primario. Cerca de 95.000 visitantes dejaron constancia de la grandeza de una maquinaria comercial que, por el bien de su salud, entiende la necesidad de revisar su modelo mirando hacia sus eslabones más frágiles: las galerías medianas. Se publicaron ventas que oscilaban entre los 1.400 dólares –**LOUIS FRATINO** en la galería Antoine Levi– hasta los 14 millones que pagaron por una pintura de **JOAN MITCHELL** (en el *stand* de la galería Lévy Gorvy). El comentario generalizado fue el buen tono de la operativa de ventas, aunque en un entorno de obras más conservadoras. Las participantes españolas fueron Juana de Aizpuru, Helga de Alvear, Elba Benítez, Elvira González y ProjecteSD.

Un par de visitantes observa la *Calabaza* de Yayoi Kusama que se expuso en el *stand* de la galería Victoria Miró en Art Basel 2018. Imagen cortesía de Art Basel.

Stand de la galería Lévy Gorvy en la última edición de Art Basel. A la derecha, la pintura de Joan Mitchell vendida por 14 millones de euros. Imagen cortesía de Art Basel.



Kazuo Shiraga

TAKAO, 1959

1959

Óleo sobre lienzo

182 x 273 cm

Imagen cortesía de Sotheby's



Jean Dubuffet

Retrato de hombre con bigote

1946

Óleo y técnica mixta sobre

cartón

59,5 x 50 cm

Imagen cortesía de Sotheby's

Zao Wou-Ki

21.03.69

1969

Óleo sobre lienzo

130 x 81 cm

Imagen cortesía de Sotheby's

No cabe duda que las subastas de mayo de arte contemporáneo y de posguerra en Nueva York son el test más importante del mercado en el primer semestre. Sin embargo, una vez pasado el consecuente aluvión mediático, merece la pena detenerse para analizar las ventas de junio en París y Londres. Aun siendo de menor capitalización, estas aportan claves para entender las estrategias comerciales de Sotheby's y Christie's. Sotheby's el 6 de junio y Christie's al día siguiente, alcanzaron unos magníficos resultados en la capital gala. Con unas ventas totales de 37,8 y 25,4 millones de euros respectivamente, las dos principales casas se anotaron un incremento con respecto al ejercicio precedente del 43% y el 50%. Se trata de la mejor cifra de negocio de los últimos cinco años en la ciudad.

Resultan significativas las similitudes entre las sesiones de ambas casas, no solo en el grado de concentración de valor para los cinco lotes de mayor precio de remate –un 53% para Sotheby's y un 58% para Christie's–, sino también en tres de los cinco artistas del *top five*. En **SOTHEBY'S**, el *ranking* estuvo liderado por **KAZUO SHIRAGA** con 8,7 millones de euros, seguido de **ZAO WOU-KI** por 4,1 millones, **JEAN DUBUFFET** con un precio de tres millones, **NICOLAS DE STAËL** por 2,2 millones y, finalmente, **PIERRE SOULAGES** (vendido por 1,8 millones). Por su parte, las cinco ventas más elevadas de la casa de François Pinault fueron para **NICOLAS DE STAËL** por 8,2 millones de euros, **PIERRE SOULAGES** vendido por 2,4 millones,

KAZUO SHIRAGA con 1,8 millones, **JEAN PAUL RIOPELLE** con un precio de 1,07 millones y **ALEXANDER CALDER** por 1,04 millones.

París ha sido uno de los beneficiarios del efecto Brexit, pues ha captado parte del negocio perdido por Londres en medio del alto nivel de incertidumbre generado. No obstante, los resultados positivos en las principales casas en París se deben especialmente al éxito logrado a la hora de atraer un considerable interés de coleccionistas asiáticos. Estos encuentran oportunidades de calidad equivalente a las que



OUKA LEELE



Ouka Leele, Botánica Jimena, 2015, fotolitografía. © VEGAP

OBRA GRÁFICA 2015-2018 & DISPARATE DE FUENDETODOS 2018

Sala Ignacio Zuloaga ▪ Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos ▪ c/ Alfóndiga, 3 ▪ 50142 FUENDETODOS
19 de octubre, 2018 - 6 de enero, 2019
<http://cultura.dpz.es/>

I MERCADO I CONTEMPORÁNEO

Nicolas de Staël

Flores

1952

Óleo sobre lienzo

147 x 98 cm

Christie's Images Limited 2018



podrían tener en las sesiones de Hong Kong, con nombres como Zao Wou-Ki, Kazuo Shiraga o Chu Teh-Chun, que son protagonistas imprescindibles de las subastas parisinas. Precisamente como consecuencia de los magníficos resultados obtenidos por la obra de **ZAO WOU-KI** en la subasta de Sotheby's, muchos especialistas han considerado pertinente profundizar en el análisis de la evolución del mercado de este autor franco-chino. Sus cuatro lotes subastados en junio ascendieron a un total de 7,3 millones de euros, lo que supuso el 19% del total de la sesión. Si bien cabe destacar que desde 2013 Wou-Ki ha estado entre los cinco lotes de mayor valor de la subasta de Sotheby's en París.

Estos magníficos resultados de junio, venían precedidos por la venta de arte asiático contemporáneo y del siglo XX de **CHRISTIE'S EN HONG KONG** en mayo, donde fueron suyos tres de los cinco remates más altos: los dos mayores con precios de venta de 176,72 millones de HKD (22,5 millones dólares) y 94,6 HKD (unos 12 millones de dólares), y el quinto por 72,1 HKD (9,2 millones de dólares). Con un total de seis lotes, el artista aglutinó el 39% del total vendido. Las instituciones juegan un papel esencial en la construcción de valor. En ese sentido, la retrospectiva del autor en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París –hasta enero de

Kazuo Shiraga

Chikakusei Dokukakuryu

1962

Óleo sobre lienzo

195 x 130 cm

Christie's Images Limited 2018

Alexander Calder

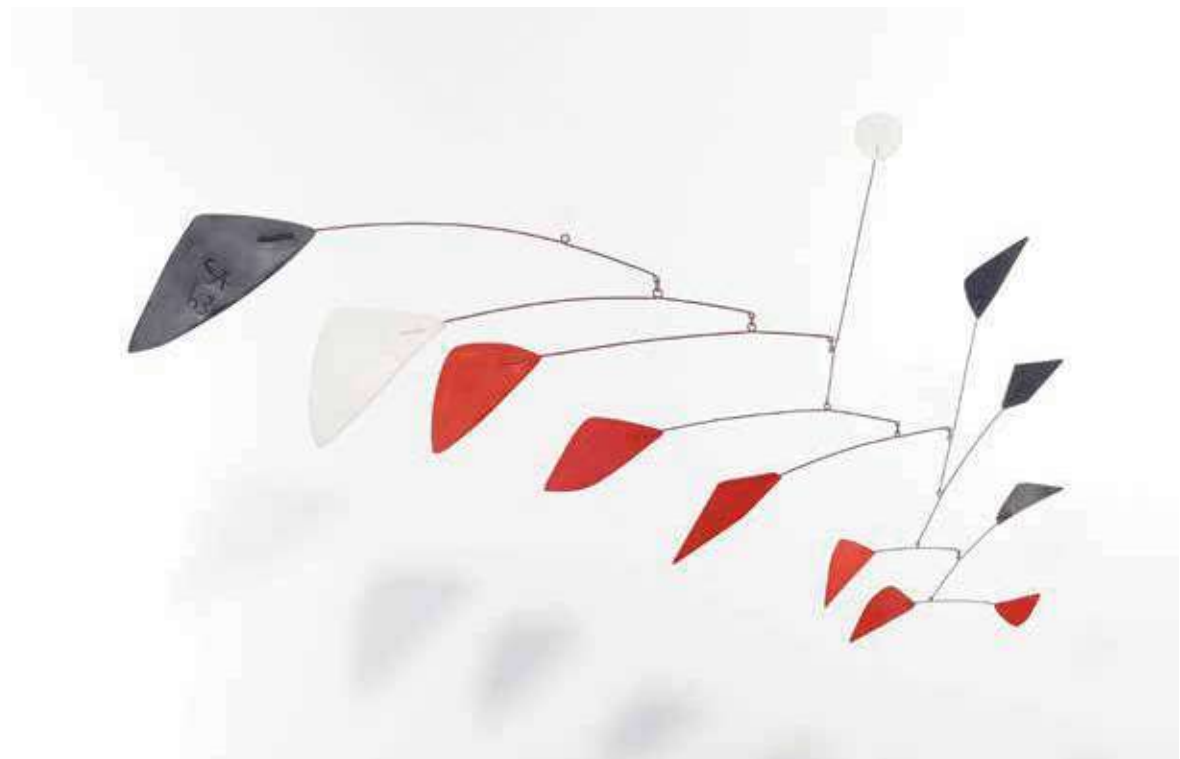
Sin título

1963

Móvil suspendido, hojas de metal, alambre y pintura

59 x 101,6 cm

Christie's Images Limited 2018



2019— es una pieza importantísima a la hora de fundamentar el repunte de su posición de mercado.

El 26 de junio, una semana después de Art Basel, se celebró la subasta en **SOTHEBY'S LONDRES** y, al igual que ocurrió en París, los resultados fueron excepcionalmente positivos. Con unas ventas totales de 102 millones de libras, la casa de Bond Street se anotó un incremento del 83% con respecto al ejercicio anterior, cerca del nivel máximo alcanzado en 2015 con 130 millones de libras. Los cinco remates de mayor valor aglutinaron el 58% de la subasta. Sus protagonistas fueron **LUCIAN FREUD** con 22,4 millones de libras, **JEAN-MICHEL BASQUIAT**, de quien

MUSEO REINA SOFÍA. LO QUE VIENE

Sede Central:

26 de septiembre de 2018 – 7 de enero 2019

Luigi Ghirri. El mapa y el territorio

3 de octubre de 2018 – 7 de enero 2019

Dorothea Tanning. Detrás de la puerta, invisible, otra puerta

17 de octubre de 2018 – 4 de marzo de 2019

Luis Camnitzer. Hospicio para utopías fallidas

31 de octubre de 2018 – 25 de febrero de 2019

Mapa Teatro. De los dementes, ò faltos de juicio

21 de noviembre de 2018 – 22 de abril de 2019

París pese a todo. Artistas extranjeros (1944-1964)

30 de noviembre de 2018 – 25 de noviembre de 2019

Poéticas de la democracia: Imágenes y contra imágenes de la transición

Palacio de Velázquez:

9 de octubre de 2018 - 10 de marzo de 2019

Dierk Schmidt. Culpa y deudas

Palacio de Cristal:

16 de noviembre de 2018 – 24 de febrero de 2019

Jaume Plensa. Invisible

David Hockney

Double East Yorkshire

1998

Óleo sobre lienzo en dos partes

152,4 x 193 cm cada uno

Imagen cortesía de Sotheby's



se adjudicaron dos lotes por 14,6 y 8,1 millones respectivamente, **DAVID HOCKNEY** con 11,2 millones y, finalmente, **PETER DOIG** rematado en 7,6 millones. La clave del éxito de esta subasta tuvo que ver con una menor exposición a la dependencia en el coleccionista local. Aprovechando la proximidad en fechas y la gran concentración de coleccionistas en Basilea, las principales piezas de la sesión fueron expuestas en Zúrich, haciendo compatible su visionado con el *tour* por los pasillos de Art Basel. Otro factor determinante fue el alto porcentaje de lotes garantizados que posibilitó el acceso a piezas de gran calibre. Si ya en marzo esta estrategia resultó exitosa –con un 36% de los lotes garantizados–, en este caso fueron el 57% de ellos los que llevaban un acuerdo de venta segura para sus propietarios. Todo ello se saldó con la venta de 43 de los 44 lotes subastados.

Con una estrategia muy distinta, CHRISTIE'S celebró el 28 de junio una sesión de mañana con unas ventas de 12 millones de libras que, según declaraciones oficiales, estaba diseñada para potenciar el mercado de artistas jóvenes o infravalorados. En esta misma línea se insiste desde la dirección del departamento de arte contemporáneo, cuyos esfuerzos están concentrados actualmente en la subasta de

septiembre, para la que se prefiere reservar obras de mejor nivel. Sin embargo, cuesta no pensar que este sea un ejercicio de exploración sobre la viabilidad de recuperar la subasta que clausuró en 2016.

Volviendo al mercado primario, incluso las galerías todopoderosas del barrio de Chelsea con múltiples sedes en distintos puntos del globo, no pueden permitirse ignorar el cambio que la tecnología está introduciendo en la manera de comunicarse con su audiencia y con el nuevo perfil del coleccionista nacido en un entorno tecnológico. Buena prueba de ello son las plataformas digitales de venta implementadas por las galerías David Zwirner y **GAGOSIAN**. Esta última, siguiendo una estrategia de réplica y mejora de los avances logrados desde las principales casas de subastas, ha creado un canal de venta *online* para eventos de duración limitada. Una plataforma donde la accesibilidad, la transparencia en el precio y la experiencia del usuario se llevan al máximo nivel. Aunque desde su lanzamiento se concibió como un laboratorio en el que testar los límites de la operativa digital, los resultados del evento abierto durante la semana de Art Basel excedieron todas las previsiones: se vendieron cinco de las diez obras expuestas, con precios que oscilaron entre los 225.000 dólares de una obra de **RUDOLF STINGEL** y el 1,1 millón para una pieza de **ALBERT OEHLER**.

Por su parte, David Zwirner Gallery ha optado por un acceso continuado accesible desde su web, con la única premisa del registro mediante correo electrónico. A diferencia de su principal competidor, desde enero 2017 esta galería se ha concentrado en mostrar obra múltiple, con una especial atención en el artista **JOSH SMITH**, y en un rango de precios entre 15.000 y 20.000 dólares. Es importante

Lucian Freud. Retrato sobre cubierta blanca. 2002-2003. Óleo sobre lienzo. 116,5 x 143 cm. Imagen cortesía de Sotheby's.



Jean-Michel Basquiat

Sin título. 1982. Pintura

acrílica, cera, *spray* y *collage* con fotocopias sobre lienzo.

183 x 122 cm. Imagen cortesía de

Sotheby's



BILL VIOLA

VÍA MÍSTICA

CUENCA

18 OCTUBRE 2018 / 24 FEBRERO 2019



PROMUEVE



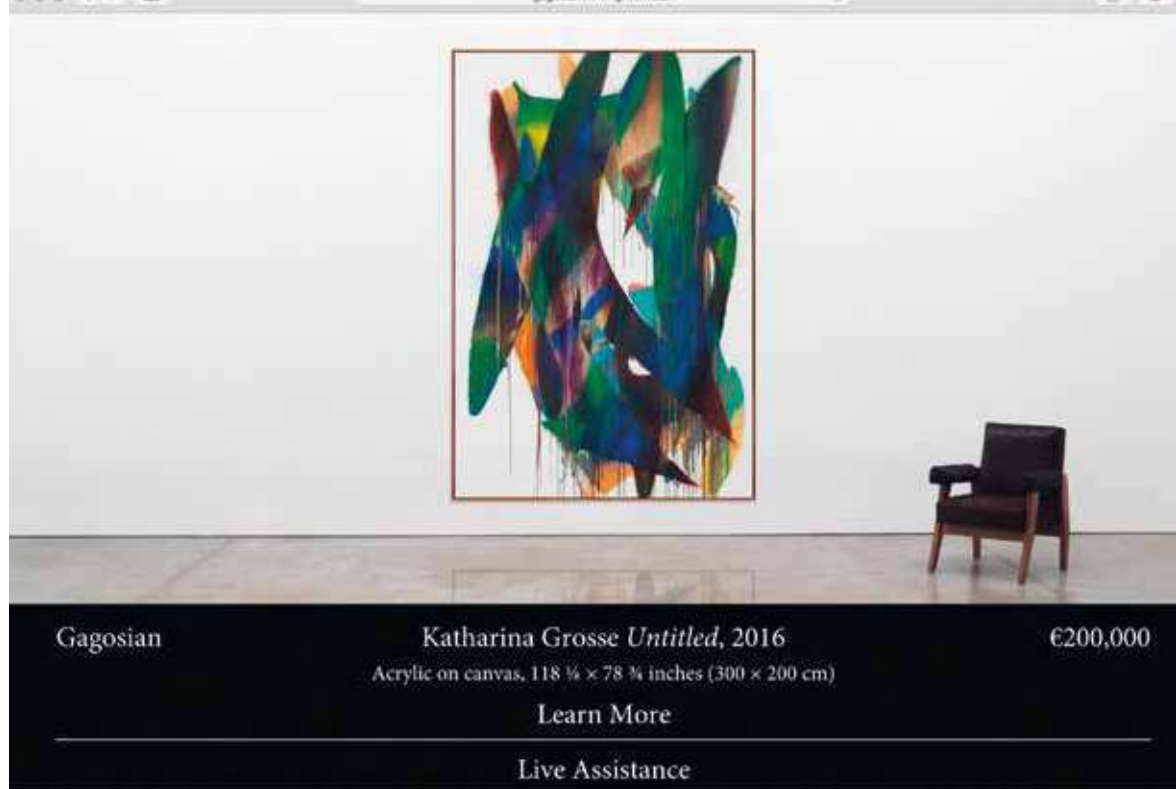
Castilla-La Mancha

EXPOSICIÓN ORGANIZADA POR:

EULENart

gestión integral del patrimonio cultural

Captura de pantalla del canal *online* que la galería Gagosian ofrece en su página web.



apuntar que en ninguno de estos dos casos se trata de plataformas *e-commerce* y que, para poder realizar una adquisición, es preciso contactar con los representantes de cada una de las galerías. Esto demuestra que pese al éxito del medio *online* como canal, se sigue confiando en el trato personal como elemento clave para cerrar operaciones de venta.

Un paso más allá, como una realidad presente en las secciones económicas de los diarios, merece especial atención la tecnología **BLOCKCHAIN** o cadena de bloques. Evidencia inequívoca de su potencial impacto para la industria de arte es la mesa redonda que organizó Art Basel en su última edición con el título «¿Es Blockchain el futuro del arte?». La naturaleza descentralizada de este registro digital –almacenado y encriptado en millones de ordenadores de manera simultánea–, hace imposible una alteración fortuita o malintencionada de dicha información, lo cual se traduce en una mayor seguridad legal en cuestiones de autoría y autenticidad. Blockchain podría ser la respuesta definitiva para hacer un mercado más transparente, aportando absoluta seguridad sobre la autenticidad y validez de la documentación que acompaña la propiedad de una obra de arte.

Conectadas a esta tecnología surgen las criptomonedas, y con ellas toda una línea de impacto adicional relacionada con la democratización del arte y la conexión entre los distintos agentes que forman parte del mercado. Conceptos como la copropiedad o creación de obras cuya existencia sea exclusivamente *online* surgen como opciones muy cercanas en el horizonte; otras como la compra de arte con *bitcóins* –la más famosa de las criptomonedas–, ya son una realidad. Así, la **ĀTO GALLERY** anunciaba a mediados del mes de junio la venta de una obra del autor **BENJAMIN KATZ** por un precio de 150 *bitcóins*, que equivalía a 1,25 millones de dólares para la cotización vigente en el momento en que se cerró la operación.

Y hablando de cambios, parece que algunos de los grandes actores de la escena del arte contemporáneo se han propuesto recordarnos que el fin del verano puede ser el momento perfecto para empezar capítulo antes del inicio de una nueva temporada. Es el caso de **KLAUS BIESENBACH**, director del MoMA PS1 durante los últimos nueve años. A principios de agosto anunció su decisión de mudarse de costa norteamericana para incorporarse a las filas del **MOCA LOS ÁNGELES** como director artístico. Otros cambios inesperados se han publicado desde la New Art Dealers Alliance (NADA), cuyos organizadores comunicaron, a principios de agosto, la cancelación de su edición en Nueva York (mantienen la feria solo en Miami). Según explica el comunicado oficial, la decisión está fundamentada en el interés por dar un mayor apoyo a sus galerías asociadas. Y es que, volviendo al principio, seguro que pueden ayudarles a que bajo los niveles de riesgo existentes, la gloria pueda estar más cerca que el fracaso.

Benjamin Katz
Persiguiendo corazones/
Auroras boreales
2018
Imagen cortesía de Āto Gallery





Bilboko Museoaren alfabetoa



El alfabeto del Museo de Bilbao



06/10/2018 – 02/06/2019





La casa grande y el dios que la habita

THE GREAT HOUSE AND THE GOD THAT DWELLS IN IT PAGE 147

Fue el representante del dios Ra en la tierra y el gobernador de un vasto imperio. El faraón mantuvo esa doble condición durante siglos en el antiguo Egipto, dejando constancia de ello en sus esculturas, palacios, templos y tumbas. CaixaForum Madrid cuenta cómo era su vida, a través de un centenar de piezas procedentes del British Museum de Londres, en una exposición que explora el simbolismo y la ideología del máximo representante de Egipto.

TEXTO CARLOS GRACIA ZAMACONA | FOTOGRAFÍA © TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM

AL OÍR LA PALABRA «FARAÓN» nos asaltan imágenes del éxodo bíblico, las *hollywoodianas* artimañas de Cleopatra VII o las apariciones coloristas en determinadas manifestaciones religiosas. ¿Cómo recuperar, entonces, la idea de que alguien pudiera ser el garante del orden cósmico? Faraón era aquel que hacía que el sol saliera y se pusiera cada día; que el Río –como llamaban los egipcios al Nilo– creciera cada año en las mismas fechas; que los alimentos nacieran de la tierra, llegaran a los dioses a través de los templos por medio de una ceremonia que él mismo dirigía diariamente en todos los santuarios gracias a las invocaciones mágicas y se redistribuyeran entre la población asegurando

su subsistencia¹. Era también el que sucedía al padre muerto a través de una síntesis cíclica entre el Sol (Ra), cuyo hijo es el faraón, y Osiris, el dios de la resurrección, cuya esposa es el «Trono» [pues eso significa Isis] y cuyo hijo postrero es el «Elevado» (Horus).

Más aún: ¿Cómo podemos siquiera concebir que tal entidad pudiera perdurar a ojos de los egipcios cuando la evidencia de su mortalidad contradecía su carácter divino? Igual que los antiguos monarcas europeos –«El rey ha muerto: ¡viva el rey!»–, los egipcios no veían en ello contradicción porque dos regímenes espacio-temporales combinaban estabilidad y pervivencia. Por un lado, la eternidad lineal (*dyet*) aseguraba la



CARLOS GRACIA ZAMACONA

ES TUTOR DE EGIPTOLOGÍA EN LA UNIVERSIDAD DE GLASGOW Y EPIGRAFISTA DEL MIDDLE KINGDOM THEBAN PROJECT (LUXOR, EGIPTO). TAMBIÉN ES MIEMBRO DE VARIOS PROYECTOS DE CONSERVACIÓN DE TUMBAS PROMOVIDOS POR LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ.

PÁGINA 32

Cabeza del faraón

Mentuhotep II. Dinastía XI, reinado de Mentuhotep II, hacia 2055–2004 a. C. Templo de Mentuhotep II, Deir el-Bahari, Tebas, Egipto. Arenisca. 58 x 20 x 31 cm. British Museum, Londres [EA720].

¹ ASSMANN, Jan. *Der König als Sonnenpriester*. Glückstadt: ADAIK 7, 1970.



Jamba de una puerta
de la tumba del general
Horemheb. Dinastía XVIII,
reinados de Tutankhamon
a Horemheb, hacia 1336-
1295 a. C. Saqqara, Egipto.
Caliza. 180 x 42,5 x 15 cm.
British Museum, Londres
[EA552].

supervivencia ultraterrena del rey difunto; por otro lado, la eternidad cíclica (*nehej*) garantizaba la continuidad terrenal del sucesor². De este modo se aseguraba un orden (*maat*) único³ que nosotros desglosaríamos en cósmico, político, social, etcétera.

Para el espíritu práctico de los egipcios, tanpreciado orden no podía depender del destino personal de un solo hombre. Cada cierto tiempo –idealmente 30 años, en la práctica menos–, se celebraba la regeneración del faraón, cuyo rito principal era su carrera alrededor de unos hitos que representaban los límites del cosmos. La fiesta se llamaba *sed*⁴, probablemente por una de las insignias reales (el rabo de toro que colgaba del cinto del rey)⁵.

Además del mencionado rabo de toro, otros símbolos reales eran una barba artificial, larga y trenzada, atada por una cinta a la doble corona⁶, a veces también con el *nemes* (el pañuelo a rayas que lleva a la cabeza). La doble corona identificaba al faraón como rey de las Dos Tierras: el valle del Alto Egipto y el delta del Bajo Egipto; la primera se correspondía con una corona roja en forma de trono, mientras que la segunda era blanca, larga y globular. Este era el emblema por excelencia del poder real egipcio y el faraón podía lucirla combinada o separadamente. Al frente de ella aparecía la cobra enhiesta, insignia del poder destructivo del faraón, pues los enemigos caían aniquilados bajo su «fuego» (el veneno letal de la serpiente). La asociación del fuego y el veneno permitía relacionar a la cobra con el Sol, con lo que esta enseña representaba perfectamente al «Hijo del Sol». En un cuento tardío, la serpiente venenosa pica al astro, que tiene que decirle su nombre secreto a Isis, la diosa maga, a cambio de su curación. Esta consigue el poderoso nombre y lo comparte con Horus⁷, asegurando la continuidad del poder del faraón en la tierra. Identificado con Horus, el faraón viviente desafía al Sol gracias al veneno de la cobra y a la magia de su madre.

² ASSMANN, Jan. *Zeit und Ewigkeit im alten Ägypten*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 1975; SERVAJEAN, Frédéric. *Djet et Neheh, une histoire du temps égyptien*. Montpellier: OrMonsp 18, 2007. ³ ASSMANN, Jan. *Maat*. Múnich: C.H. Beck, 1990. ⁴ HORNUNG, Erik y STAEHELIN, Elisabeth. *Studien zum Sedfest*. Basilea: Aegyptiaca Helvetica, 1974. Posteriormente actualizado en 2006 [*Neue Studien zum Sedfest*]. ⁵ Sobre las insignias reales, véase los artículos de Katja Goebis en la *UCLA Encyclopedia of Egyptology* (https://escholarship.org/uc/nelc_uee). ⁶ GOEBIS, Katja. *Crowns in early Egyptian funerary literature: Royalty, Rebirth, Destruction*. Oxford: Griffith Institute, 2008. ⁷ McDOWELL, Andrea G. *Village life in ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 118-120.



Estatuilla en actitud de júbilo.
Baja Época, hacia 664-332 a.
C. Egipto. Bronce. 24,5 x 16 x 14
cm. British Museum, Londres
[EA11497].



Estatuilla del dios Amón-Ra. Tercer Período Intermedio, hacia 1069-664 a. C. Karnak, Tebas, Egipto. Plata sobredorada. 20 x 4 x 9 cm. British Museum, Londres [EA60006].

Junto a las insignias mencionadas, el faraón llevaba en las manos cruzadas, sobre el pecho, el cetro *jeqa* en forma de cayado y el mayal *nejaja*. Además, se le identificaba por medio de una nomenclatura *-ren uer* «el gran nombre»– que, en su forma clásica, consistía en cinco apelativos reales⁸. Primero apareció el de «Horus», que ya en la primera dinastía se completó con el «Horus de oro». El tercer y cuarto nombre aparecieron en la segunda mitad de la primera dinastía: «El del junco y la abeja» *-nesubity* en egipcio–, que hace referencia al Alto y Bajo Egipto; y el de las «Dos Señoras», que ancla al soberano a sus dos territorios, refiriéndose a las diosas protectoras del Delta –la cobra *Uadyet*– y del Valle (el buitre *Nejbet*). El último en aparecer, 450 años después, fue el de «Hijo del Sol» y ligaba al faraón con el cosmos.

Solo 500 años más tarde, estos cinco nombres recibirían un orden fijo: Horus, Dos Señoras, Horus de oro, *nesubity* –o *praenomen*– e Hijo del Sol (o *nomen*). Todos funcionaban como títulos, ya que precedían a un nombre propio diferente para cada faraón. Así, Ramsés II era el Horus «Toro fuerte amado del Sol», el Dos Señoras «Grande en majestad y protector de Egipto», el Horus de oro «Rico en años y grande en victorias», el *nesubity* «Poderosa es la justicia del Sol», el Hijo del Sol «Ramsés, el amado del Sol». Ya en la tercera dinastía se recurrió a un círculo *-shen*– para proteger el nombre del rey mágicamente, dando lugar así al cartucho que rodeaba el *praenomen* y el *nomen* de los faraones. Por su parte, el nombre de Horus aparecía protegido dentro de la fachada del palacio real coronada por el dios Horus. De esta manera se expresaba que el rey que moraba el palacio era una encarnación de Horus, el legítimo heredero al trono⁹. Al contrario que el uso actual de identificar a los faraones como a las dinastías europeas, para los antiguos egipcios el nombre oficial era el *praenomen*, pues podía aparecer solo.

Como refleja la nomenclatura real, la naturaleza del faraón es doble: divina –como Horus e Hijo del Sol– y humana –como rey de un país dual¹⁰–; lo cual no significa que los egipcios separaran una de otra. En efecto, raramente



Ushebti del faraón Seti I.
Hacia 1294-1279 a. C.
Dinastía XIX, Tumba de Seti I, Valle de los Reyes, Tebas, Egipto. Fayenza azul. 22,8 x 9,6 x 9,6 cm.
British Museum, Londres [EA22818].

la estabilidad del orden cósmico que garantizaba el faraón podía entrar en conflicto con la realidad. Tal fue el caso de Tutmosis III al descubrir que el Éufrates era un río «que fluía al revés»¹¹, pues el Nilo discurre de Sur a Norte y según él se orientaban los egipcios (mirando al Sur)¹². Sin embargo, sería un error pensar que el papel cósmico del faraón lo apartaba de sus deberes terrenales; antes bien, los egipcios consideraban que estos eran una manifestación palpable de aquel.

⁸ GAUTHIER, Henri. *Le livre des rois d'Égypte*. Vols. I-V, El Cairo: L'Institut français d'archéologie orientale, 1907-1917; BECKERATH, Jünger von. *Handbuch der ägyptischen Königsnamen*. Múnich: Münchner Ägyptologische Studien 46, 1999; LEPROHON, Ronald y DOXEY, Denise. *The great name*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2013. ⁹ GUNDLACH, Rolf. «Horus im Palast». En: PARAVICINI, Werner (ed.). *Das Gehäuse der Macht*. Comunicaciones de la Comisión de Residencia de la Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Kiel: 2005, 15-26; HENDRICKX, Stand, FRIEDMAN, Renee y EYCKERMAN, Merel. «Early falcons». En: MORENZ, Ludwig David y KUHN, Robert (eds.). *Vorspann oder formative Phase?* Wiesbaden: Harrassowitz, 2011, pp. 129-162. ¹⁰ FRANKFORT, Henri. *Kingship and the gods*. Chicago: University of Chicago Press, 1948; GOEDICKE, Hans. *Die Stellung des Königs im Alten Reich*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1960; O'CONNOR, David y SILVERMAN, David P. (eds.). *Ancient Egyptian kingship*. Leiden: Brill, 1995; GOEBS, Katja. «King as god and god as king». En: GUNDLACH Rolf y SPENCE, Kate (eds.). *Palace and temple*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2011, pp. 57-101. ¹¹ STEINDORFF, George y SEELE, Keith C. *When Egypt ruled the East*. Chicago: University of Chicago Press, 1942, p. 36. ¹² POSENER, George. «Sur l'orientation et l'ordre des points cardinaux chez les Égyptiens». *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen I*, 1965, pp. 69-78.





Dintel de Ankhfenmut. Dinastía XXI, reinado de Siamon, hacia 978-959 a.C. Menfis, Egipto. Caliza. 87 x 219 x 36 cm. British Museum, Londres [EA1470].



Legitimado por su rol cósmico, desarrollaba sus actividades en la tierra: atendía sus obligaciones de gobierno y, como cualquier mortal, pasaba sus días y habitaba una morada. En este sentido, el principal medio para implementar el orden que emanaba del faraón a través de su voluntad en los asuntos específicos del gobierno era el decreto real (*udy-nesu*)¹³. El término se refería a cualquier expresión, desde un documento oficial hasta una carta privada. En el primer decreto real conocido, de la cuarta dinastía, el rey Shepseskaef instituyó las ofrendas funerarias en la pirámide de Micerino en Guiza. Teóricamente, toda la estructura estatal emanaba de esta concepción ideal de la

Estatuilla del faraón

Tutmosis IV. Dinastía XVIII, reinado de Tutmosis IV, hacia 1400-1390 a. C. Egipto. Bronce. 17 x 7 x 7,5 cm. British Museum, Londres [EA64564].

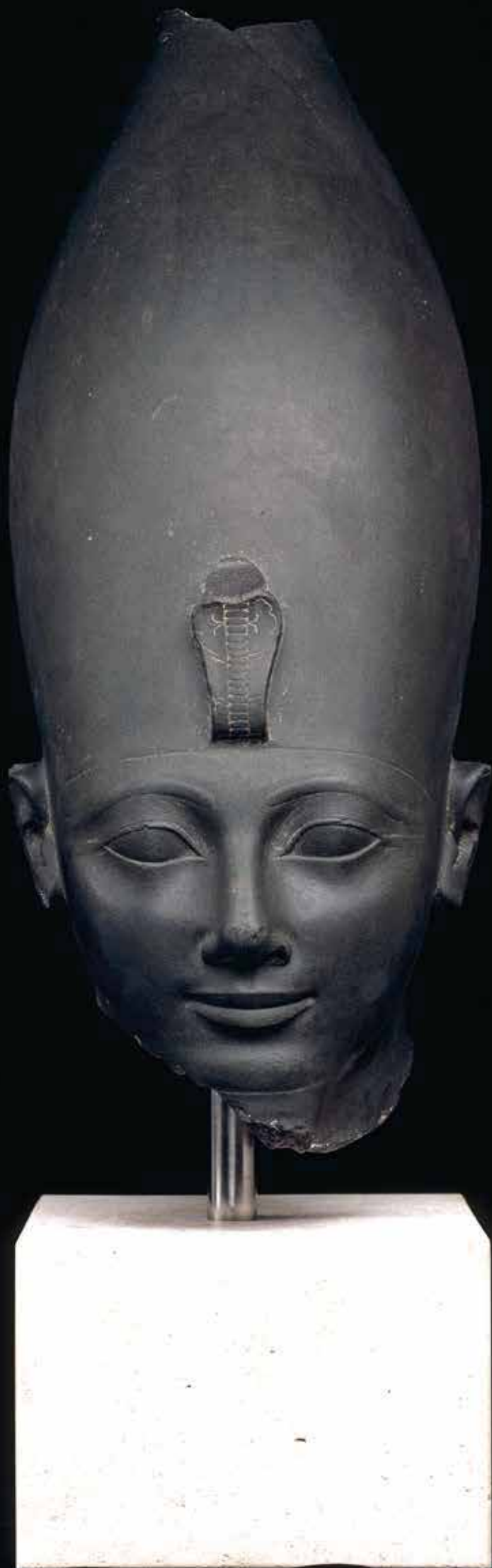
voluntad divina, aunque en la realidad ni toda actividad socioeconómica ni toda relación de poder quedaran bajo la égida del faraón. En los últimos años, la elucidación de la dinámica entre esa imagen idílica de un estado de organización monolítica bajo un faraón y el papel de otras fuerzas socioeconómicas, como el patronazgo privado, el contacto asiduo con pueblos fronterizos como los libios y el comercio a gran escala, ha matizado la figura del faraón en su contexto histórico¹⁴.

De toda la dimensión que este tuvo en la antigüedad se ocupa precisamente la exposición *Faraón. Rey de Egipto*, organizada por la Obra Social la Caixa, que ahora recalca en Madrid, tras su paso por Barcelona. Ahonda en esta figura egipcia gracias a 150 piezas procedentes del British Museum, entre las que se incluyen efigies de Ramses VI, Seti II, Tutmosis III o Mentuhotep II cargadas de símbolos reales.

A pesar del papel central del faraón en la ideología del Antiguo Egipto, sus gentes siempre dieron prueba de una visión realista de la condición humana. Dos ejemplos, uno sobre el aburrimiento y otro sobre la codicia, bastarán para ilustrar este extremo. En uno de los documentos literarios más importantes conservados, el papiro Westcar¹⁵, leemos cómo, presa del aburrimiento, el faraón Keops –más conocido por su gran pirámide en Guiza– se entretiene escuchando unas fábulas de boca de sus cuatro hijos. Cada historia relata un prodigio realizado por un mago bajo el reinado de diferentes faraones. Por una laguna inicial en el papiro, nada sabemos de la primera maravilla ni de su autor –quizá el venerado Imhotep– ni tampoco quién la cuenta –tal vez el sucesor de Keops, Radyedef–, pero sí sabemos que sucede en tiempos de Zoser, fundador de la tercera dinastía.

Kefren –propietario de la segunda pirámide de Guiza– cuenta la segunda historia, que se sitúa en época de Nebka, perteneciente a la tercera dinastía. Relata cómo un sacerdote llamado Ubainer ejecuta a su mujer adúltera y la quema viva por orden del rey, mientras que al amante le envía un cocodrilo de siete codos. El prodigio

¹³ GOEDICKE, Hans. *Königliche Dokumente aus dem Alten Reich*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1967; HELCK, Wolfgang. *Altägyptische Aktenkunde des 3. und 2. Jahrtausends vor Chr.* München-Berlin: Deutscher Kuntsverlag, 1974; VERNUS, Pascal. «The royal command (wd-nsw): A basic deed of executive power». En: MORENO GARCÍA, Juan Carlos (ed.). *Ancient Egyptian administration*. Leiden: Brill, 2013, pp. 259-340. ¹⁴ Sobre el Estado, véase, entre otros: ANDRÁSSY, Petra. *Untersuchungen zum ägyptischen Staat des Alten Reiches und seinen Institutionen*. Londres: Golden House, 2009; MORENO GARCÍA, *op. cit.*; y CAMPAGNO, Marcelo. «De la pertinencia del concepto de Estado para el pensamiento de las sociedades antiguas». *Pasado Abierto* 1, 2015, pp. 21-37. Para los estudios socioeconómicos, véase el excelente estado de la cuestión en MORENO GARCÍA, Juan Carlos. «Recent developments in the social and economic history of ancient Egypt». *Journal of Ancient Near Eastern History* 1, 2014, pp. 231-261. ¹⁵ ERMAN, Adolf. *Die Märchen des Papyrus Westcar I-II*. Berlín: W. Spemann, 1890; BLACKMAN, Aylward M (ed.). *The story of king Kheops and the magicians transcribed from Papyrus Westcar (Berlin Papyrus 3033)*. Reading J.V. Books, 1988.



Cabeza del faraón Tutmosis III.
Hacia 1479-1457 a. C. Karnak, Tebas,
Egipto. Limonita verde. 46 x 19 x
32 cm. British Museum, Londres
[EA986].



de Ubainer consiste en que crea este animal a partir de una figurilla de cera. La tercera historia es de tiempos de Esnefrú, padre de Keops y fundador de la cuarta dinastía. Rabaef cuenta que un sacerdote llamado Dyadyaemanj separa las aguas de un lago para encontrar el colgante que ha perdido una de las remeras que entretienen al rey.

En la última historia, que ocurre en los mismos tiempos del propio Keops, Hordyedef le cuenta a su padre que conoce a un hombre longevo, Dyedi, que puede recolocar una cabeza decapitada, entre otras cosas. Traído ante el rey, el anciano vuelve a poner ante sus propios ojos las cabezas a unasocas previamente decapitadas, tras rehusar hacer lo mismo con un prisionero, como deseaba Keops. Además, Dyedi le hace una profecía: tras su hijo y su nieto, reinarán los tres hijos de una mujer, Reddyedet, y el dios Sol, refiriéndose a los tres primeros reyes de la quinta dinastía: Userkaef, Sahura y Neferirkara-Kakai.

Fragmento de la tapa del sarcófago del faraón Ramsés VI. Dinastía XX, reinado de Ramsés VI, hacia 1143-1136 a. C. Tumba de Ramsés VI, Valle de los Reyes, Tebas, Egipto. Conglomerado. 98 x 82 x 46 cm. British Museum, Londres [EA140].

El cuento está muy lejos de ser un relato popular, parece más bien una refinada crítica de monarcas crueles como Nebka o el propio Keops, insertando fábulas amables en tiempos de reyes buenos (Zoser o Esnefrú)¹⁶.

El otro ejemplo de la mundanidad del faraón llega a través de la rica documentación sobre los procesos legales abiertos contra unos asaltadores de tumbas reales tebanas en época ramésida –dinastías diecinueve y veinte–¹⁷, de los que se desprende que por aquel entonces la divinidad del faraón no bastaba para protegerle de la codicia de algunos de sus súbditos.

En medio de los grandes cambios políticos y socioeconómicos de ese periodo, desde el traslado de la capital a Pi-Ramsés, en el Delta, a la pérdida del control sobre Tebas a manos del clero de Amón en la dinastía veintiuno, el faraón va a ir cambiando su papel de dios en la tierra por el de un monarca de poder absoluto pero humano. Por lo tanto ya no es invencible. Lo que comenzó como la encarnación de un dios en la tierra, se había transformado en un rey a la par de otros monarcas de otras tierras, incluso en un rey nacido en un lugar extranjero (como Persia o Grecia).

El mismo término «faraón» refleja este distanciamiento entre los súbditos y la persona del rey-dios. En efecto, el término egipcio del que procede esta palabra es *per-aa*: «casa grande». Cuando apareció en pleno esplendor del Reino Medio, *per-aa* designaba el palacio real o una parte de él¹⁸. Gradualmente, el rey de Egipto acabó recibiendo el tratamiento de *per-aa* en el sentido de «Su Majestad». Esto no ocurrió antes de entrada la dinastía dieciocho y fue la forma habitual de dirigirse al rey en una época en la que era cada vez menos un dios el que habitaba en la casa grande.

FARAÓN. REY DE EGIPTO

Lugar CaixaForum Madrid

Fechas Del 26 de octubre de 2018 al 20 de enero de 2019

Horario De lunes a domingo, de 10 a 20 horas.

Web www.caixaforum.es

Comisarios Marie Vandenbeusch y Neal Spencer

Organizado por Obra Social “la Caixa” en colaboración con el British Museum de Londres

¹⁶ MATHIEU, Bernard. *Les contes du Papyrus Westcar ou Khéops et les magiciens* (2013). Consultado en https://www.academia.edu/5145593/Les_contes_du_Papyrus_Westcar. ¹⁷ VERNUS, Pascal. *Affaires et scandales sous les Ramsés*. París: Pygmalion, 1993. ¹⁸ BERLEV, Oleg Dmitrievich. «The King's house in the Middle Kingdom». En *XXV International Congress of Orientalists*. Moscú, 1960.

GUGGENHEIM BILBAO



Vincent van Gogh
Montañas de Saint-Rémy
(*Montagnes à Saint-Rémy*), Saint-Rémy-de-Provence. Óleo sobre lienzo, 71,8 x 90,8 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Colección Thannhauser, donación, Justin K. Thannhauser 78.2514.24 © Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York.

DE VAN GOGH A PICASSO

EL LEGADO THANNHAUSER

21/09/2018

24/03/2019



Pablo Picasso
La mujer del pelo amarillo (*Femme aux cheveux jaunes*). Óleo y pintura Ripolin (est.) sobre lienzo, 100 x 81,1 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Colección Thannhauser, donación, Justin K. Thannhauser 78.2514.59 © 2018 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

Fundación **BBVA**



«Solo creo en lo que ven mis ojos, como santo Tomás»

«I ONLY BELIEVE WHAT MY EYES CAN SEE, LIKE SAINT THOMAS» PAGE 148

Concentrado exclusivamente en el trabajo de catalogación, a Arnout Balis (Bruselas, 1952) no le interesa el ruido del mercado del arte, pero este le persigue con palpitante inquietud. La confirmación o no de la autoría de una obra de Rubens pone o quita ceros millonarios a las grandes subastas.



Arnout Balis de espaldas a un autorretrato de Rubens en la casa-taller del artista (Rubenshuis) en Amberes.

PERO ÉL NO SE INMUTA. Mantiene un rumbo invariable al que está dedicado en exclusiva: concluir la catalogación más completa, extensa y fiable que se ha hecho jamás de un artista. Es el *Corpus Rubenianum*, el registro, investigación y descripción de la obra de Peter Paul Rubens, condensado en más de 50 intensos volúmenes que deberá concluirse a finales de 2021.

Investigador ortodoxo, serio y riguroso, sus opiniones sobre Rubens tienen la más alta consideración entre la docena de los más reputados especialistas sobre el maestro barroco. La entrevista tiene lugar en Amberes, a pocos metros del taller donde trabajó Rubens. «Solo creo en lo que ven mis ojos, como santo Tomás», confiesa Balis. Se esfuerza por responder con claridad a las cuestiones de cómo se identifica un original. Sus años de docencia en la Universidad Libre de Bruselas aportan un grado didáctico a sus explicaciones.

– **¿Sabemos cuántos cuadros pintó Rubens?**

– Eso es casi imposible de responder. Me explico: ¿Rubens o no Rubens? Es una pregunta que me hacen con frecuencia y yo a menudo digo que podría ser un poco original y un poco de su taller. También es posible que sea de su obrador pero iniciado a partir de un boceto del maestro y corregido al final por él. Entonces la pregunta aquí sería que cuánto ha retocado y eso es muy difícil de saber. A lo mejor el brillo de los ojos, el sol que tiene más luz... no puedes demostrarlo.

– **Un lío, vamos...**

– Y a veces, también puede ocurrir que Rubens hiciera el boceto y dijera a alguno de sus colaboradores, como al joven Van Dyck: ‘oye Anton, como ya eres lo suficientemente bueno, termina de pintar un bonito cuadro sin necesidad de que yo tenga que retocarlo’. De modo que tenemos toda esa gama de posibilidades. Pero claro, no puedes decir que este centímetro cuadrado es de Rubens y este otro no. Por eso, cuando me preguntan si una pintura es auténtica, la respuesta es difícil.

– **Ya supongo, pero a veces esos matices marcan la diferencia, sobre todo en el precio.**

– Para el mercado es muy importante saber si se trata de un rubens en un 50%, por ejemplo. Pero para mí lo importante es saber si se trata de algo de su mano. Es decir, una obra que sale de su taller y de la que da su aprobación para venderlo, porque considera que es lo suficientemente buena. Él tenía un control de calidad muy alto.

– **Entonces, ¿cómo se sabe cuándo un cuadro es 100% del maestro?**

– A veces, en la correspondencia, el propio artista deja escrito ‘esta obra está completamente pintada por mi propia mano’, como ocurre por ejemplo con *La caza del león*, ahora en la Alte Pinakothek de Múnich. Ahí no hay duda posible. Luego hay cuadros, más privados, como *Las tres gracias*, o el *Retrato de Helena Fourment con abrigo de piel* (su segunda esposa), que no eran para el mercado ni para que lo viera nadie. Era algo especial para su casa. Lo decía en su testamento, que esas pinturas debían conservarse en la familia. No quería que se



CUANDO ESTOY ANTE
UN CUADRO ME ACERCO
TODO LO POSIBLE PARA
VER SI PUEDO APRECIAR
LA IMPRIMACIÓN»

vendieran después de su muerte. Esas composiciones son por supuesto 100% Rubens.

– **¿Solo esas obras?**

– También la mayoría de los paisajes. Hay bastantes de ellos en la National Gallery de Londres y algunos en Viena que son fantásticos. Esos también son rubens indiscutibles. Aparte de estos, no sé cuántos más lo son. Tendría que investigarlo en la documentación, ir a ver las obras. Se necesita tiempo.

– **Imagino que estará continuamente viajando para ver los cuadros que hay repartidos por el mundo.**

– Podría ir a Tombuctú si hubiera allí cuadros suyos. Hay quienes me llaman para que vaya a ver sus obras porque salen en mis libros. Yo puedo ir, pero solo si merece la pena. Una mala copia se reconoce en una fotografía. Cualquier experto puede verlo. A veces no necesito coger un autobús o un taxi para ver la obra en directo; otra cosa es que yo vea algo y considere que merece la pena ir. Aunque primero tengo que tener tiempo, y no tengo mucho.

– **Seguro que lo encuentra, si cree haber descubierto algún inédito...**

– Bueno, primero estudio lo que previamente ya se sabe del cuadro, después me pongo delante de él y llego a mis conclusiones. Quiero ver cómo se hizo la composición, paso a paso. Cuando Rubens pintaba sobre lienzo empezaba con una capa de preparación, una imprimación que la mayoría de las veces era azulada o grisácea. Si la imprimación es marrón, es muy raro que sea del amberino. Y aún así podría serlo, pero sería muy excepcional. Así que cuando estoy ante un cuadro me acerco todo lo posible para ver si en algún lugar puedo apreciar la imprimación. A veces se puede observar que hay algo debajo, pero no lo que es, entonces se necesitan *tecnofotografías*, infrarrojos u otras técnicas.

– **¿Cómo es ese proceso de análisis, una vez situado frente a la obra?**

– Algunas personas dicen que si eres un buen conocedor, tienes un buen ojo. Como si con un *flash* se pudiese saber de inmediato si es o no un original. Puede que a veces sea cierto. Pero yo no creo tanto en eso. Por supuesto, la mirada es importante, pero tiene que estar entrenada, por decirlo de alguna manera. Yo llevo décadas entrenándola. Es una tarea diaria con la que refresco mi memoria. Esto, combinado con material histórico y el trabajo de laboratorio son los elementos que utilizo.

ANA CHICLANA

PINTURA ANTIGUA SIGLOS XVI-XVII-XVIII



BALTASAR VAN DER AST
(1590 Middelburg-1656 Delft)

Bodegón con cesto de frutas, jarrón de flores, loros y conchas exóticas en primer plano

Óleo sobre tabla
75 x 107 cm

Firmado ángulo inferior izquierdo

—¿Y los medios técnicos?

—Los rayos X pueden aportar una información muy valiosa porque enseñan lo que hay detrás de la superficie visible. Uno puede deducir que hay un proceso, así como variaciones de opinión del pintor. Por ejemplo, si descubres que una mano ha cambiado de posición, eso puede indicar que se trata de un original, porque en las copias normalmente no hay creación. El análisis de pigmentos ayuda también a descartar hipótesis; supongamos que se descubre amarillo cadmio en la pintura. Pues es un color que no existía en la época. Por tanto, sí: quiero ver todas las pruebas de laboratorio.

—¿Resultan tan definitivas esas pruebas?

—Lo cierto es que un laboratorio no puede decir si una obra es o no original. Por eso, hay que mirar el cuadro con toda la experiencia acumulada y ser crítico con uno mismo. Debes ser tu primer crítico. Cuando tengo una idea, empiezo a atacarla, a mirarla de forma diferente, agresiva, a trabajar contra ella. Después la meto en 'la nevera', como les decía a mis alumnos, y la saco un par de semanas después para mirarla de nuevo; porque mientras tanto el cerebro ha estado trabajando y la veo de una forma diferente.

—Es una forma de trabajar.

—Eso es conocimiento. Si lo juntas con las pruebas técnicas y lo valoras todo, puedes sacar tus conclusiones. En eso soy como un detective; los cuadros dicen cosas si estás entrenado para verlas. Cuando voy a una exposición o a un museo siempre me acerco todo lo que puedo. Aunque no siempre lo consigo, porque a veces saltan las alarmas.

Sonríe con complicidad al afirmar esto último. El *Corpus Rubenianum* en el que trabaja, se basa sobre todo en la ingente recopilación realizada por el historiador alemán Ludwig Burchard, fallecido en 1960. Basándose en su documentación, el corpus se ha estructurado en 29 partes o asuntos genéricos que, a su vez, contienen un número variado de títulos. Quedan 15 partes por publicar. El material de Burchard se guarda en 300 cajas conservadas en el Rubenianum de Amberes (Bélgica). Cuando Balis se hizo cargo de la investigación, hace ya 10 años, tuvo que conseguir financiación privada, «porque es muy difícil que los Gobiernos pongan ese dinero».

—¿Es verdad que dejó su trabajo como profesor para encargarse del proyecto gratis?

—Es mi pasión, lo único que quiero hacer. Así de simple. Me despedí de mi trabajo cuando me faltaban tres años para jubilarme. Con mi pensión tengo dinero suficiente para vivir. Ahora este es mi trabajo, pero también mi *hobby*. Si tu *hobby* es tu trabajo, eres una persona feliz.

—¿Por dónde empezó a elaborar el *Corpus Rubenianum*?

—Para publicar cada libro hacen falta tres actores. El primero es el propio Burchard. Por eso, el título entero es *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*. Él ya ha muerto, pero de alguna manera es el coautor. El segundo actor es el autor de cada libro: pueden ser uno, dos o incluso más. Y en tercer lugar, se encuentran los editores: mis colegas y yo. Nuestra función es



ME DESPEDÍ DE MI
TRABAJO CUANDO ME
FALTABAN TRES AÑOS
PARA JUBILARME. AHORA
ESTE ES MI TRABAJO,
PERO TAMBIÉN MI HOBBY»

comprobar que todo lo que dicen las notas de Burchard se tiene en cuenta y que se respeta lo que él pensaba.

—¿Y cuando hay discrepancias?

—Los autores pueden no estar de acuerdo y argumentar sus motivos, pero tienen que reflejar lo que Burchard pensaba. Nosotros, los editores, podemos proponerle que vuelva a pensar sobre un tema, o si una atribución no nos convence, le invitamos a mirar juntos una obra e intentar que lo vea de otra manera. Pero si finalmente no le convencemos decimos 'vale, él es el autor y tiene la última palabra'.

—Seguro que se habrán topado con algunas sorpresas.

—Por supuesto que sí. El material de Burchard nos las sigue dando. Es lo que ocurrió con *La masacre de los inocentes* (1611-1612). Había quienes decían que no era de Rubens y nadie sabía dónde estaba el original. Hasta que apareció en Sotheby's hace una década, donde alcanzó el precio más alto que se había pagado hasta el momento por una obra antigua en subasta.

PÁGINA 49

1. PEDRO PABLO RUBENS CON JAN WILDENS. Löwenjagd (Caza del León). 1621. Óleo sobre lienzo. 248,7 x 377,3 cm. © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek Munich. [NR602].

2. PEDRO PABLO RUBENS. Retrato de Helena Fourment con abrigo de piel. 1633-1638. 178,7 cm x 86,2 cm. Óleo sobre tabla. Kunsthistorisches Museum, Viena.

3. Vista de la sala. Al fondo se expone el *Martirio de San Andrés*, propiedad de la Fundación Carlos de Amberes de Madrid y cedido temporalmente a la Casa de Rubens.

4. PEDRO PABLO RUBENS. La masacre de los inocentes. 142 cm x 182 cm. Hacia 1610. The Thomson Collection en la Art Gallery de Ontario. No se atribuyó a Rubens hasta el año 2002. Sotheby's lo vendió por 79,7 millones de euros. En las cajas de Ludwig Bruchard se hallaron los documentos que testificaban la autoría de Rubens.

5. Vista de una de las paredes de la sala principal con algunas de las obras más importantes de la colección.

6. Archivo de carpetas que contienen la documentación del *Corpus Rubenianum*. Los títulos publicados hace 15 años o más se pueden descargar gratuitamente en pdf, en la página web de la fundación (<https://www.rubenianum.be>).





Arnout Balis ojeando el contenido de las carpetas del archivo del Corpus Rubenianum en la Casa de Rubens.

Esto fue un desconcierto para todo el mundo. Cuando miramos en nuestras cajas y advertimos unas notas de Burchard, él sabía dónde estaba. Nadie más lo supo durante años.

– **¿Qué impacto tienen esos descubrimientos? Por ejemplo, cuando aparece un cuadro atribuido a Rubens que no lo es.**

– Los responsables de los museos se pueden enfadar un poco, pero son gente razonable. Y saben que Rubens trabajaba con ayudantes. También que hay opiniones distintas. Los museos pueden aceptar nuestro dictamen o no. En nuestro caso, cuando comunicamos una opinión sobre un cuadro, lo hacemos de forma muy diferente a como lo hace la gente de Rembrandt [se refiere al corpus bibliográfico Rembrandt Research Project dirigido por Ernst van de Wetering], porque ellos montan una especie de *show*, salen en los periódicos... Nosotros no trabajamos así. No vamos a la prensa. Si yo digo a los responsables de un museo: 'lo siento, pero lo que tienen en su centro es, en su mayor parte, hecho en el taller', pueden decir: 'vale, mala suerte'. Y lo llevan al almacén. Los americanos a veces lo ponen a la venta. Eso no lo hacemos en Bélgica. A la gente de los museos esto no les provoca mucha tensión, porque además saben que si lo decimos es porque tenemos buenas razones y lo hacemos después de haberlo mirado mucho.

– **¿Y cómo afecta todo esto al mercado del arte, se siente presionado por él?**

– Sí. Por supuesto. Pero yo no estoy comprometido con ese mundo. Puedo tener una opinión y luego cambiarla. Soy una persona libre. Pero es cierto que estoy bajo presión porque sé todo lo que dicen los anticuarios, galeristas, Sotheby's o Christie's, etc. A veces me preguntan qué pienso sobre lo que

acaba de salir al mercado. Eso es poner a la gente bajo presión, y no me gusta. Pero una cosa buena que tengo es que soy completamente ciego a las cifras. Sé que se venden por mucho dinero, pero si me preguntan cuánto, no tengo ni idea. No me interesa nada.

– **Lo que sí que interesan son sus opiniones, especialmente a los compradores.**

– Creo que tampoco es justo que nos sometan a esa presión. Se basan en criterios y normas del mercado para hacer sus compras, por eso no pueden argumentar después que han comprado basándose en mi juicio. Yo nunca he dicho a nadie que compre una obra. No puedo ser responsable de que se inviertan 10 millones de dólares o de euros. Es una locura. Eso sí: tengo una opinión, no la voy a ocultar. No soy un cobarde ni me escondo. Yo quiero dar mi valoración porque existe y está fundamentada, dedico mi tiempo y mi energía a ello, creo que merece la pena. También puedo cambiar de postura si alguien me convence.

– **¿Qué nos cuenta Rubens, tiene algo nuevo que decirnos 400 años después?**

– Era tremendamente creativo, rápido, organizado y con un gran espíritu comercial. Trabajaba todo el tiempo. Yo creo que al final de su vida, el rey Felipe IV de España le mató con tantos encargos. No es un revolucionario, siempre empieza por la tradición, pero se mete en ella muy profundamente y mira lo que hay detrás. Va a los clásicos, al arte romano, al Renacimiento, a Leonardo da Vinci y Miguel Ángel. Analiza todo lo que hicieron ellos y después elabora su propia obra dándole un giro. Así que sí, creo que todavía tiene mucho que decir.



ANTONIO DE COMONTES

Calvario (detalle). Hacia 1530-1540.

Pintura al óleo sobre tabla. 157 x 136 cm

PINTURA RELIGIOSA DEL SIGLO XV AL SIGLO XVIII EN LA COLECCIÓN GERSTENMAIER

Sala Municipal de Exposiciones de Las Francesas

Del 18 de octubre al 2 de diciembre

La escala y la memoria en la obra de Giacometti

SCALE AND MEMORY IN THE WORK OF GIACOMETTI PAGE 150

El [Museo Guggenheim Bilbao](#) acoge una de las retrospectivas más completas del pintor y escultor suizo. Más de 160 piezas sirven para recorrer todos los periodos creativos de Giacometti: sus inicios vinculados al movimiento surrealista, la incursión en la escultura 'mínima', la transición hacia las figuras filiformes por las que es mundialmente conocido y, en los últimos años de su vida, un regreso apasionado a la pintura y al retrato de grandes formatos.

TEXTO PEDRO UNAMUNO





ALBERTO GIACOMETTI
Le Nez. 1947. Bronze. 80,9 x 70,5
x 40,6 cm. © Alberto Giacometti
Estate / VEGAP, Bilbao, 2018.



PEDRO UNAMUNO ESTUDIÓ CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN Y FILOLOGÍA EN LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA. HA DESARROLLADO SU CARRERA PROFESIONAL EN PERIÓDICOS DE DIFUSIÓN NACIONAL. ACTUALMENTE ESCRIBE SOBRE LITERATURA, ARTES PLÁSTICAS Y MÚSICA CLÁSICA EN DIVERSOS MEDIOS DE INFORMACIÓN GENERAL Y ESPECIALIZADA.

Alberto Giacometti en su taller de París. 1954. Fotografía de Sabine Weiss. ©Alberto Giacometti Estate / VEGAP, Bilbao, 2018.

A PRINCIPIOS DE LOS 60, cuando había encontrado el gusto por los cuadros de gran formato, Alberto Giacometti (1901-1966) seguía embarcado en la pelea por el dibujo perfecto y movido por la compulsión de enmarcar y volver a enmarcar hasta concentrarse en la cabeza, siempre la cabeza, del retratado, que acababa retrocediendo sin excepción hacia el fondo del lienzo como jibarizada en comparación con el cuerpo. En aquella época, quien posaba casi siempre para él en el minúsculo taller de la rue Hippolyte-Maindron de Montparnasse era Caroline, la antigua prostituta que se convirtió en musa, amante y compañera inseparable del artista hasta su muerte de este en 1966.

Caroline, que en realidad se llamaba Yvonne-Marguerite Poiraudau, es testigo de cómo Giacometti se atormenta porque no encuentra la curva exacta del ojo, el fulgor esquivo de sus pupilas. A pesar de que sus trabajos están lejos de las esculturas diminutas o estilizadas hasta el extremo que a esas alturas lo han hecho mundialmente famoso, aún le persigue el afán de «aprehender lo inaprensible», como escribía Franck Maubert, quien charló con Caroline sobre sus años de «Felicidad con mayúscula» al lado del pintor y escultor. «Veo pequeño», le dijo Giacometti para explicar su necesidad de reducir las cabezas una y otra vez.

A partir del 19 de octubre, el Museo Guggenheim Bilbao, con el patrocinio de Iberdrola, ofrece la posibilidad de explorar estas y otras obsesiones del célebre autor de las figuras filiformes, en una retrospectiva aún más completa que la que ya ha visitado la Tate Modern de Londres y el Musée National des Beaux-arts du Québec o el Solomon R. Guggenheim de Nueva York. Las cabezas son, naturalmente, parte destacada de la muestra, que comprende más de 160 esculturas, pinturas y dibujos del autor nacido en Borgonovo (Suiza) en los albores del siglo XX. Otro de los grandes atractivos de esta retrospectiva es el excepcional conjunto de las *Femmes de Venise* que, después de un escrupuloso proceso de restauración, solo han podido contemplarse al completo en Londres y ahora en Bilbao. Con anterioridad estas mujeres, que representaron la culminación del trabajo filiforme de Giacometti y su consagración como artista de talla internacional, se vieron en su totalidad únicamente en la Bienal de Venecia de 1956, para la que fueron creadas de forma expresa.

Estas ocho damas de escayola, a las que Jean Genet llamó «centinelas de los muertos», dejan patente que, si bien Giacometti es conocido sobre todo por sus esculturas de bronce, nunca dejó de demostrar interés por materiales y texturas menos nobles, como el yeso que salpicaba permanentemente las perneras de sus pantalones y su chaqueta de *tweed*. La maleabilidad y elasticidad de estos materiales le permitían trabajar con mayor libertad, sobre todo cuando se trataba de experimentar con superficies alargadas como las que ocuparon gran parte de su actividad entre los años 1947 y 1959-1960. Las *Femmes de Venise*, recubiertas de goma laca y selladas hasta que se desempolvieron para esta exposición, son uno de los exponentes máximos de este periodo esencial en la trayectoria del creador suizo, junto con piezas de la misma época como *Man Pointing* (1947), *Falling Man* (1950) y *Walking Man I* (1960).

El conjunto escultórico se exhibió en el pabellón de Francia de la Bienal de Venecia y encumbró a Giacometti como uno de los creadores capitales del siglo XX, capaz de vender *post mortem*, en 2010, una obra como la recién citada *Walking Man I* por 85,5 millones de euros. La modelo para esta serie no fue otra que la esposa del escultor, Annette, la mujer que más veces posó para él. En los últimos años de vida del autor no fueron pocos los enfrentamientos entre ella y la jovencísima Caroline, que poco a poco se hizo asidua del taller y del lecho del artista.





ALBERTO GIACOMETTI

Homme qui marche I.

1960. Bronze. 180,5 x

27,0 x 97,0 cm. © Alberto

Giacometti Estate /

VEGAP, Bilbao, 2018.



Otro hijo del pequeño *atelier* de Montparnasse fue Diego, el hermano inseparable de Alberto, experto en técnica escultórica que se encargaba de preparar los yesos y los andamios que precisaba su hermano. Él mismo fue un escultor notable que no solo posaba casi cada día para Alberto, sino que tenía la última palabra respecto a sus obras. Como para nuestro artista un trabajo nunca estaba terminado, su hermano decidía cuándo era el momento de arrebatárselo de las manos.

Ambos, junto con sus otros hermanos Bruno y Ottilia, habían nacido en una familia de artistas. Su padre fue el reconocido pintor posimpresionista Giovanni Giacometti, que se trasladó de su Stampa (Suiza) natal a Múnich para estudiar en la Escuela de Artes Decorativas. Allí conoció a quien será su gran amigo Cuno Amiet, pintor fauvista, pionero del arte moderno en Suiza y futuro padrino de Alberto Giacometti, que seguirá su ejemplo en lo que a su doble faceta de pintor y escultor se refiere.

A los 18 años, Giacometti junior estudió pintura en la École des Beaux-Arts y escultura y dibujo en la École des Arts et Métiers de Ginebra. Al poco tiempo viajó con su padre a Italia, donde quedó fuertemente impresionado por Giotto y Tintoretto, así como por el arte egipcio y africano, además de por la obra de Archipenko y de Cézanne que contempló en la Bienal de Venecia.

En 1922 se fue con sus bártulos a París, como todo artista que se preciara de la época. En 1927 se le uniría su hermano Diego en el ya mencionado estudio de Hyppolite Maindron; entre tanto, ingresó en la Academia de la Grande-Chaumière, donde recibió las enseñanzas de Antoine Bourdelle. Sus dibujos de desnudos de esta época son obras de aprendizaje que, al igual que sus primeras esculturas cubistas, muestran la influencia de Lipchitz y Léger.

Giacometti se interesó más por el arte africano tardíamente, hacia 1926, cuando ya no era una novedad para los artistas de la generación anterior, como Picasso o Derain. De hecho, se había vulgarizado hasta convertirse en una especie de disciplina decorativa.

No obstante, dos de sus piezas de inspiración africana, *La mujer cuchara* y *La pareja*, llamaron poderosamente la atención del público parisino en la exposición que se organizó en el Salón de las Tullerías en 1927. Durante 1929, frecuentó a Carl Einstein, autor de un libro



ALBERTO GIACOMETTI

Femme cuillère. Entre 1927 y 1953. Yeso. 146,5 x 51,6 x 21,5 cm. © Alberto Giacometti Estate / VEGAP, Bilbao, 2018.

PÁGINA 56

ALBERTO GIACOMETTI

Têtes d'hommes. Hacia 1959. Bolígrafo sobre papel. 18,3 x 13,6 cm. © Alberto Giacometti Estate / VEGAP, Bilbao, 2018.

de referencia sobre arte africano –*La escultura negra*– y a un futuro especialista en la cultura dogón: Michel Leiris. Como apunta Véronique Wiesinger, experta en Giacometti, «el arte no-occidental tuvo una influencia perdurable en la producción» del suizo, pues «le permitió alejarse de la representación naturalista y académica para acercarse a una visión totémica y a veces alucinada de la figura humana, cargada de una potencia mágica»¹.

La exposición del Guggenheim de Bilbao da buena cuenta tanto de esta predilección del artista como de su militancia en el movimiento surrealista, al que se adhiere en 1931 y del que será miembro muy activo –en calidad de casi único escultor del grupo– hasta su expulsión cuatro años después.

¹ WIESINGER, Véronique (edit.). *Alberto Giacometti. Colección de la Fundación Alberto y Annette Giacometti, París*. Cat. exp. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.



ALBERTO GIACOMETTI

Boule suspendue. 1930 - 1931. Yeso, metal
pintura y cuerda. 60,6 x 35,6 x 36,1 cm. ©

Alberto Giacometti Estate / VEGAP, Bilbao, 2018.

ALBERTO GIACOMETTI

Le Couple. 1927. Yeso. 60,4 x 37,7

x 18,0 cm. © Alberto Giacometti

Estate / VEGAP, Bilbao, 2018.



ALBERTO GIACOMETTI

Quatre femmes sur socle. 1950.

Bronze. 73,8 x 41,2 x 18,8 cm.

© Alberto Giacometti Estate /

VEGAP, Bilbao, 2018.



Los procedimientos surrealistas, sin embargo, seguirán desempeñando un papel destacado en su trabajo, ya sean la visión onírica o el montaje, el ensamblaje, los objetos de funcionamiento metafórico o el tratamiento mágico de la figura humana.

Wiesinger sostiene, sin asomo de duda, que la obsesión de Giacometti por la cabeza humana fue la causante de su salida del grupo liderado por André Breton. Para el pintor y escultor, la cabeza era una cuestión que distaba de estar resuelta en términos artísticos, y mucho menos los ojos, «sede del ser humano y de la vida, cuyo misterio lo fascina», escribe la primera directora de la Fundación Giacometti². Los indicios de esta fascinación son ya visibles en 1926, cuando regala a su amiga Flora Mayo la representación de una cabeza totémica y salvaje, de influencias picassianas. Dos años más tarde comienza una serie de cabezas planas para las que toma como modelo a sus padres y que le valen su primer contrato con una galería, la de Pierre Loeb, donde exponían los surrealistas.

Después de la *Cabeza-cráneo* de 1934, elaborada tras la muerte de su padre un año antes, se suceden las variaciones, lo que muestra que para él se trata de un tema inagotable. Máxime cuando se toma en cuenta la cuestión de la escala. Como sugiere Wiesinger, para Giacometti «transmitir exactamente su visión implica también reflejar la distancia desde la cual el sujeto fue observado, o su posición en el espacio respecto del observador».

En esos años de la década de 1930, los modelos de sus investigaciones sobre la cabeza humana son Diego, su amiga y artista Isabel Delmer y una modelo profesional, Rita Gueyfier. Después de la Segunda Guerra Mundial, lo será Annette y, en sus últimos años, la inefable Caroline.

La enfermedad de su madre lo situó asimismo cara a cara con su interés obsesivo por la relación entre el espacio y los seres que lo ocupan. El propio Giacometti, el que *veía pequeño*, recordaba: «Durante las últimas semanas, la casa se encogía alrededor de mi madre. Al final, su tamaño se circunscribió a la habitación en la que estaba acostada; después la habitación misma se redujo al tamaño de su cama, y por último el lugar en el que yacía se convirtió en un lugar más pequeño todavía», descripción que para una mente más convencional bien podía reflejar



ALBERTO GIACOMETTI
Grande tête mince. 1954.
Bronce. 64,5 x 38,1 x 24,4
cm. © Alberto Giacometti
Estate / VEGAP, Bilbao,
2018.

el empequeñecimiento del mundo que acompaña a la muerte de un ser querido.

Una pieza clave de los años 30 es, sin duda, *La mujer degollada*, en la que se observa una «equivalencia entre la sexualidad y el crimen» típica del surrealismo, como subraya Catherine Grenier, actual directora de la Fundación Giacometti y comisaria de la exposición junto con Petra Joos –esta por parte del Guggenheim Bilbao–, en el catálogo de la retrospectiva³. En su momento, Robert Hughes identificó esta pieza y la también famosa *Bola suspendida* como obras surgidas de un doloroso sentimiento de frustración que participaba de la sugerencia de Georges Bataille de que el acto sexual viene a ser una parodia del crimen.

² *Idem*. ³ GRENIER, Catherine. «Giacometti». En: *Alberto Giacometti. Retrospectiva*. Bilbao: Turner, 2018.



ALBERTO GIACOMETTI
Annette nue debout
et femmes debout en
perspective. Hacia 1955.
Bolígrafo azul. 54,6 x 54,9
cm. © Alberto Giacometti
Estate / VEGAP, Bilbao,
2018

Grenier encuentra motivos políticos y no solo artísticos en el alejamiento entre los surrealistas y Giacometti, que comienza a dedicarse a temas decorativos –como lámparas y jarrones– hasta que la guerra fulmina, entre otras muchas cosas, el interiorismo y la moda. Nuestro hombre se vuelca entonces en las esculturas mínimas, a veces del tamaño de un alfiler, en una búsqueda que nada tiene que ver con una variante lúdica o una expresión en miniatura de su proyecto creador. El suizo parece decidido más bien a representar la realidad en su medida más adecuada, a hallar una escala que se debate entre una distancia objetiva y medible y una relación espacial que siempre es subjetiva, porque depende de la mirada de quien crea. Él mismo afirmaba que hacía las figuras pequeñas «porque lo importante es el espacio».

Al término de la Segunda Guerra Mundial, esas figuras derivaron en las célebres esculturas largas y delgadas que el mundo percibió como la metáfora más apropiada del hombre que emergía de las cenizas de la contienda, según la interpretación de Jean-Paul Sartre, amigo de Giacometti desde su encuentro durante el exilio en Ginebra en 1943. Aquellas siluetas apesadumbradas se vieron por primera vez en la galería Pierre Matisse

de Nueva York en 1948 y catapultaron el prestigio mundial de su autor; Sartre reflexionaba en el prólogo para el catálogo de la exposición que la desesperación y la soledad del hombre moderno tenían un reflejo plástico magistral en las esculturas atormentadas de Giacometti.

La retrospectiva que ahora puede verse en Bilbao cuenta con el apoyo y numerosos préstamos de la Fundación Giacometti de París, que atesora amplios fondos de todas las etapas creativas del artista suizo: desde el periodo cubista y surrealista hasta el corpus de obras realizadas entre la década de 1940 y el final de su vida. En ella se recorren las principales líneas de evolución de su arte, con el foco puesto siempre en la invención de una nueva forma de representar al ser humano, y también los pasos de una indagación de carácter intelectual que lo llevó a acercarse a los grandes pensadores de la época: André Breton, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Jean Genet, muchos de ellos retratados en sus cuadros y esculturas. La exposición presta atención además a los dibujos de quien fue no solo el mejor dibujante de su generación, sino «el mejor de todas las épocas», al decir de Francis Bacon.

En el plano artístico, Alberto Giacometti trazó un camino independiente en pos de respuestas sobre los significados y mecanismos de la representación y sobre la relación entre la obra de arte y el espacio. En el filosófico, le interesaban la vinculación del ser humano con su entorno y con el tiempo, así como el papel que desempeña la memoria y los principios que la rigen. El artista parecía despertar cada mañana con ojos nuevos, limpios, con los que traducir lo que percibían de la manera más exacta posible, y de esa misma forma es como nos invita a ver el mundo. Él mismo confesaba que es imposible reproducir lo que vemos, como recuerda Petra Joos en su texto del catálogo. Sin embargo, aseguraba que podría pasarse días enteros pintando «el mismo jardín, los mismos árboles y el mismo fondo» que veía desde el estudio donde pasó 40 años de su vida.

ALBERTO GIACOMETTI. RETROSPECTIVA

Lugar Museo Guggenheim, Bilbao

Fecha Del 19 de octubre de 2018 al 24 de febrero de 2019

Horario De 10:00 a 20:00 h. Lunes cerrado.

Web www.guggenheim-bilbao.eus

Comisarias Catherine Grenier y Petra Joos

Patrocinador Iberdrola




MEADOWS MUSEUM
SMU • DALLAS

 The Meadows
Foundation
Serving the People of Texas

This exhibition has been organized by the Meadows Museum and funded by a generous gift from The Meadows Foundation.

Horst P. Horst (German, 1906–1999), Photograph of Salvador Dalí from *Vogue*, 1943. The Dalí Museum Archives, St. Petersburg, Florida. Horst P. Horst/*Vogue* © Condé Nast. Image Rights of Salvador Dalí reserved. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2018.

Promotional support provided by

The Dallas Morning News 

Dalí

Poetics of
the Small
1929–1936

MEADOWS MUSEUM • SMU
9 de septiembre hasta el 9 de diciembre 2018
00 1 214 768 2516 • meadowsmuseumdallas.org

El retorno del san Miguel de Tous, la obra maestra de Bartolomé Bermejo

THE RETURN OF SAINT MICHAEL OF TOUS, A MASTERPIECE BY BARTOLOMÉ BERMEJO PAGE 152

La National Gallery custodia la tabla de 'San Miguel triunfante sobre el demonio' de Bartolomé Bermejo y la cede a España para la exposición monográfica del maestro cordobés en el Museo Nacional del Prado. Tras su reciente e intensa restauración han salido a la luz distintos aspectos sobre la maestría técnica y estética del artista.

TEXTO JOAN MOLINA FIGUERAS



BARTOLOMÉ BERMEJO

San Miguel triunfante sobre el demonio (detalle). 1468.

Óleo y oro sobre madera. 179,7 x 81,9 cm. National Gallery,
Londres [NG6553]. © National Gallery, London.



JOAN MOLINA FIGUERAS ES PROFESOR DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GIRONA. HA SIDO PROFESOR INVITADO EN LAS UNIVERSIDADES DE VITERBO Y NÁPOLES, ADEMÁS DE EN EL KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DE FLORENCIA. ES EL COMISARIO DE LA EXPOSICIÓN *BARTOLOMÉ BERMEJO* EN EL MUSEO DEL PRADO Y EN EL MNAC.

BARTOLOMÉ DE CÁRDENAS, el Bermejo, es uno de los grandes maestros de la pintura española del siglo XV. De origen cordobés, y probablemente judeoconverso, desarrolló una intensa trayectoria profesional itinerante –documentada entre 1468 y 1501– que le llevó de Valencia hasta Barcelona, pasando por Daroca y Zaragoza. Artista de acusada personalidad, no dudó en desentenderse de diferentes encargos que no satisfacían sus expectativas, actitud que le acarreó no pocos problemas con algunos de sus clientes e incluso una condena de excomunión. Pese a ello, y gracias a su incuestionable talento, logró concitar el interés de destacados comitentes, entre los que se contaron eclesiásticos –Lluís Desplà, arcediano de la catedral de Barcelona–, mercaderes –el italiano Francesco della Chiesa, afincado en Valencia, o Juan de Loperuelo, residente en Daroca– y miembros del estamento militar (Antoni Joan, señor de Tous). Todos estos aspectos y otros muchos son abordados en la exposición monográfica que se celebra este otoño en el Museo del Prado –y más adelante en el Museu Nacional d’Art de Catalunya–, donde de manera excepcional se reúne el reducido pero selecto catálogo de obras del fascinante pintor cordobés, actualmente disperso por diferentes museos y colecciones de España, Europa y Estados Unidos.

En esta línea, la muestra ofrece la oportunidad de admirar la gran tabla del san Miguel de Tous, expuesta por primera vez en España tras su venta y exportación hace más de un siglo. La pintura, hoy propiedad de la National Gallery de Londres, constituye una de las piezas más emblemáticas del repertorio bermejiano. Se trata, además, de su primera obra documentada. Un recibo firmado en Játiva en 1468 señala que fue concebida para que presidiera el retablo mayor de la iglesia parroquial de Tous, sufragado por el noble Antoni Joan¹. La pintura revela un profundo conocimiento de lo flamenco, en especial de las posibilidades ilusionistas de la técnica del óleo. Aunque esta particularidad ha hecho suponer que el autor residió en Flandes durante su juventud, es perfectamente factible que su formación hubiese tenido lugar en la propia Valencia, una de las ciudades del sur de Europa más receptivas al nuevo modelo pictórico gestado por los maestros septentrionales.

Especialmente destacables son los contactos que presenta la imagen del arcángel con modelos próximos al Políptico de Beaune (hacia 1444-1450) de Rogier van der Weyden y al Tríptico de Gdansk (1466-1473) de Hans Memling². Sin embargo, al igual que otros grandes pintores de la historia, nos hallamos ante un personaje capaz de imprimir un sello personal a sus fuentes de inspiración. En este sentido, asombra la matérica textura del forro carmesí de la capa o el deslumbrante diseño de la armadura, en la que apreciamos el perfil de la Jerusalén Celeste reflejado en la coraza. La mayoría de las piezas tanto defensivas como ofensivas del arnés del arcángel son parecidas a modelos reales, si bien presentan una cierta idealización. Así sucede con el peto, el guardabrazos, los codales, los avambrazos, la falda, los quijotes, las rodilleras y las grebas. En cuanto a la loriga o cota de malla, llama la atención su doble manga corta, que cubre una parte de los guardabrazos, uso que se testimonia frecuentemente en el siglo XIV, aunque también se halla en el siglo XV. Además, sabemos de la existencia de arneses decorados profusamente con cromados dorados. Eso sí, Bermejo hizo todo un derroche de imaginación a la hora de diseñar los escarpes, acabados con un pronunciado punzón más propio de una espuela, sobre todo al optar por una profusa recreación de cabujones con piedras preciosas, un sofisticado detalle decorativo del que no tenemos ninguna constancia documental. Quizá es aquí donde se puede intuir el influjo de algunas piezas de metalistería, en particular de las suntuosas figuras de san Miguel o de santos caballeros obradas por orfebres cuatrocentistas activos en la corona de Aragón.

Más allá de los diversos elementos extraídos de la cultura flamenca, el autor también echó mano de una serie de técnicas profundamente arraigadas en el solar hispano. Es el caso del fondo dorado de la tabla, así como su tratamiento técnico³. De hecho, la combinación entre tradiciones septentrionales y españolas caracteriza algunas de sus obras más emblemáticas, como las tablas centrales de los retablos de San Miguel de Tous, Santa Engracia y Santo Domingo de Silos.

PÁGINA 67

BARTOLOMÉ BERMEJO

San Miguel triunfante sobre el demonio. 1468.

Óleo y oro sobre madera. 179,7 x 81,9 cm. National Gallery, Londres [NG6553]. ©National Gallery, London.

¹ BERG SOBRE, Judith. «Un nuevo documento sobre Bartolomé Bermejo». *Archivo Español de Arte*, nº 41, 1968, pp. 61-62. ² BERG SOBRE, Judith. «La tabla de la Virgen de la Leche, de Bartolomé Bermejo, en el Museo de las Bellas Artes de Valencia y algunas reflexiones sobre su educación artística». *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX, 1988, pp. 54-59. ³ ALBA CARCELÉN, Laura, GARCÍA-MAÍQUEZ, Jaime, GAYO GARCÍA, María Dolores, JOVER, Maitte y SILVA MAROTO, Pilar. «Las prácticas artísticas de los pintores hispanoflamecos en la Corona de Castilla en el siglo XV». *Boletín del Museo del Prado*, nº 50, 2014, pp. 122-147.





BARTOLOMÉ BERMEJO

San Miguel triunfante sobre el demonio (detalle). 1468.

Óleo y oro sobre madera. 179,7 x 81,9 cm. National Gallery,
Londres [NG6553]. © National Gallery, London.





BARTOLOMÉ BERMEJO. Santo Domingo de Silos entronizado como obispo. 1474-1477.

Técnica mixta sobre tabla. 242 x 130 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid [P1323].

PÁGINA 71: **BARTOLOMÉ BERMEJO.** Santa Engracia. Hacia 1474. Óleo sobre tabla. 164 x 73 cm. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. [P19E25]

Cabe reconocer que en todos los casos el resultado es espléndido. La colocación de elementos entre el fondo dorado y las figuras encarnadas de los santos –la capa carmesí de san Miguel o las grandes cátedras de taracea en el caso de santa Engracia y santo Domingo– amortiguan el contraste visual entre ambos registros. El áurea sobrenatural se conjuga con la percepción humana de los personajes.

El gusto por el lujo y la sofisticación de las indumentarias son otra de las constantes en su obra. Solo hace falta ver las vestimentas de origen nazarí y florentino en el retablo de santa Engracia, incluso en episodios tan sádicos como la Flagelación. En la tabla del san Miguel de Tous esta inclinación se observa en el elegante retrato de Antoni Joan, comitente de la obra, al que Bermejo representó vestido con una suntuosa capa gris de terciopelo y seda adamascada, ciñendo collares de oro y portando una espléndida espada envainada cuyo pomo con rodela resulta totalmente desproporcionado. Se trata de la efigie de un personaje histórico, pero también de la representación de un soberbio y sofisticado caballero cuatrocentista; una significativa imagen particular y, al mismo tiempo, el testimonio de un grupo social.

El retrato se ajusta a la personalidad de Antoni Joan de Soler (hacia 1425-1512), un noble y mercader valenciano originario de Játiva y señor de Tous que mantuvo un estrecho contacto con la corte⁴. Como otros miembros de la caballería local, supo conjugar la explotación de los derechos jurisdiccionales de su señorío con una serie de variopintas actividades relacionadas con el comercio marítimo. Sin ir más lejos, a partir de 1450 capitaneó grandes galeras, algunas de ellas propiedad de su cuñado Galceran de Requesens, lugarteniente general de Cataluña⁵. Sus contactos también debieron de resultar determinantes para que en 1483 el rey Fernando el Católico le concediese el derecho de construcción de un desembarcadero en la playa del Grao –el Pont de Fusta–, por el que obtuvo el lucrativo puesto de recaudador de todos los derechos reales de entrada y salida de mercancías, personas y barcos del puerto valenciano. Así las cosas, no extraña que sus coetáneos le calificasen de «cavaller rich e opulent i molt aparentat e favorit»⁶. Tampoco sorprende que eligiese a Bartolomé Bermejo para ejecutar la brillante y cabaleresca imagen del san Miguel que presidió el retablo de iglesia de Tous. En la Valencia de mediados del siglo XV, el aprecio por la pintura flamenca

afectó tanto a miembros de la casa real, la nobleza y la Iglesia como a la burguesía comercial⁷. La extracción social, las vivencias cortesanas y las experiencias mediterráneas hacían de Antoni Joan un cliente ideal para la propuesta pictórica del maestro cordobés.

La devoción del noble valenciano por san Miguel expresa bien a las claras su deseo de asegurar su salvación eterna. El culto al arcángel en su vertiente de protector de almas conoció una extraordinaria difusión en la corona de Aragón durante todo el periodo bajomedieval. En la obra que aquí analizamos, lejos de encontrarnos ante una representación convencional, detectamos la presencia de dos inscripciones perfectamente legibles en el libro de plegarias que sostiene el caballero valenciano: «Miserere mei Deus, secundum magnum misericordiam tuam» (Salmo 51) y «De profundis clamavi ad te, Domine» (Salmo 130). Ambos salmos penitenciales pertenecen a la liturgia de la misa *Pro defunctis* e integraron la serie de siete salmos ordenada por Inocencio III y traducida al valenciano a comienzos del siglo XV. Además, fueron el tema principal de varios sermones compuestos en la ciudad levantina a finales de esa centuria⁸. Está claro, pues, que se trataba de unas oraciones bien conocidas en la liturgia penitencial de la época. Cabe preguntarse hasta qué punto su introducción obedece a un deseo personal de Antoni Joan de aumentar el sentido y valor propiciatorio de la imagen. Este caballero pudo tener motivos para temer por su salvación personal puesto que en diversas ocasiones, algunas junto a su hermano Perot, practicó el corso en las costas valencianas y provenzales, asaltando barcos y robando sus mercancías⁹.

⁴ Sobre los Joan, véase: IGUAL LUIS, David. *Valencia e Italia en el siglo XV. Rutas, mercados y hombres de negocios en el espacio económico del Mediterráneo occidental*. Valencia: Comité Económico y Social de la Comunidad Valenciana, 1998, pp. 61-62; RUIZ I QUESADA, Francesc. «De Acqui Terme a la Piedad Desplà. Textos e iconografías inéditos de Bartolomé Bermejo», *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, nº1. 2012, pp. 4-5. ⁵ GUIRAL-HADZIOSSIF, Jaqueline. *Valence, port méditerranéen au XV siècle (1410-1525)*. París: Publications de la Sorbonne, 1986, p. 154. ⁶ SANCHIS PALLARÉS, Antonio. *Historia del Grao*. Valencia: Carena, 2005, pp. 58-59. ⁷ BENITO DOMÉNECH, Fernando y GÓMEZ FRECHINA, José (eds.). *La clave flamenca en los primitivos valencianos*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001; MOLINA, Joan. «Echi della pittura fiamminga a Valenza e in Catalogna». En: CARBONELL, Eduard (ed.). *Il Rinascimento in Oriente e Occidente 1250-1490*. Milán: Jaca Book, 2003, pp. 215-229; RUIZ I QUESADA, Francesc. «El panorama artístico valenciano y la influencia de Flandes en los inicios de Bartolomé Bermejo». En: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.). *Aragón y Flandes: un encuentro artístico, siglo XV-XVII*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 61-108. ⁸ FERRANDO I FRANCÉS, Antoni. «L'omelia sobre lo Psalm *De Profundis* de Jeroni Fuster». En: *Miscel·lania Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura*, vol. VI, Barcelona: Abadía de Montserrat, 1993, pp. 80-81 y p. 116. ⁹ IGUAL LUIS, op. cit., 1998, p. 62.





BARTOLOMÉ BERMEJO. Virgen con Niño (tabla central Tríptico de la Virgen de Montserrat). Hacia 1476-1479. Óleo sobre tabla. 156 x 100 cm. Catedral Nostra Signora Assunta, Acqui Terme (Italia).

DEBAJO Y PÁGINA 73: **BARTOLOMÉ BERMEJO.** San Miguel triunfante sobre el demonio (detalles). 1468. Óleo y oro sobre tabla. 179,7 x 81,9 cm. National Gallery, Londres [NG6553]. ©National Gallery, London.

Aunque las noticias se remontan a la década de 1450, el recuerdo de dicha actividad delictiva pudo estimular la idea de introducir unos salmos que reforzaran la idea de expiación y penitencia. Al fin y al cabo, con la obra de Bermejo lo que se perseguía era asegurar que el corsario Joan alcanzase a habitar esa Jerusalén Celeste reflejada en el peto del arcángel.

La tabla del san Miguel de Tous es, junto a la Virgen de Montserrat del Tríptico de Acqui Terme, la única pintura donde se constata la firma del artista. El autógrafo aparece inscrito en un pergamino cuidadosamente doblado que vemos alojado en el suelo, con la inscripción «IHS bartholomeus rubeus fac».

Existen indicios para pensar que, en ciertas ocasiones, los autógrafos en la corona de Aragón fueron utilizados como una estrategia de publicidad en un medio social o geográfico no habitual para el pintor. Sin embargo, me inclino a pensar que en nuestro caso nos hallamos fundamentalmente ante una expresión de orgullo, incluso me atrevería a decir que de una cierta autoconsciencia artística. Quizá no sea casual que las firmas se hallen en dos de las obras más personales y con menos intervención de colaboradores. A pesar de las dificultades personales con las que tuvo que lidiar a lo largo de su trayectoria, Bermejo debió ser plenamente consciente de la superioridad que incluían sus propuestas pictóricas.

La tabla del arcángel guerrero aún se encontraba en la parroquia de Tous en 1886, cuando una noticia nos habla de «un cuadro de san Miguel muy deteriorado»¹⁰. Muy pocos años después debió de venderse, puesto que en 1899 ya estaba en Reino Unido, donde fue adquirida por Julius Wernher, magnate de los diamantes.



¹⁰ MARTORELL BRIZ, Joan. «Ya tenemos el cuadro de San Miguel en Tous». *Tous y su castillo. Fiestas patronales*, Tous: Ayuntamiento de Valencia, 2000, pp. 7-8.





LA MAESTRÍA PICTÓRICA
DE BARTOLOMÉ
BERMEJO TAMBIÉN
LLAMÓ LA ATENCIÓN
DE NUMEROSOS
FALSIFICADORES DESDE
COMIENZOS DEL SIGLO XX

Viendo la sofisticada armadura de la figura principal, no sorprende que el coleccionista británico se sintiera atraído por la pintura. Casi un siglo más tarde, sus herederos la vendieron a la National Gallery de Londres (1995), donde se expone como una de las grandes obras de la pintura del siglo XV.

La historia de la llegada de esta tabla a Inglaterra a comienzos del siglo XX es pertinente porque está directamente vinculada con el renacimiento de su autor¹¹. Cabe tener en cuenta que, tras su muerte a comienzos del siglo XVI, la fama del pintor cordobés se apagó definitivamente durante casi cinco siglos.

DE IZQUIERDA A
DERECHA

EDMOND DYER. *San Miguel* (copia del original de Bermejo). 1926. Óleo sobre tabla. Palacio de Viana, Córdoba.

ANÓNIMO DEL SIGLO XX. *San Miguel con donante*. Óleo sobre tabla. 122 x 52 cm. Musée du Petit Palais, París [Inv. 2493].

Con el paso del tiempo y el cambio de paradigmas estéticos, muchas de sus obras acabaron arrinconadas en desvanes y sacristías, o simplemente se perdieron por la desidia de sus propietarios. Para la recuperación de su memoria hizo falta esperar a finales del siglo XIX e inicios del XX, cuando la pintura medieval concitó un interés entre los especialistas y coleccionistas internacionales. De hecho, aunque su nombre ya era conocido desde mediados de 1800 por la *Piedad Desplà*, el auténtico redescubrimiento del pintor cordobés tuvo lugar en 1905. A comienzos de ese año, Walter Cook propuso atribuir el *san Miguel de Tous* a un tal maestro Roux, activo en el sur de Francia¹², pero esta hipótesis fue rebatida apenas unos meses más tarde por Raimon Casellas, quién relacionó la firma «Rubeus» de la tabla con el autor de la *Piedad Desplà* de Barcelona¹³. En otoño, Cook no solo aceptaba esta asociación sino que, recogiendo una idea de Claude Phillips, decidía incluir en el catálogo del pintor cordobés la *santa Engracia* adquirida también entonces por Isabella Stewart Gardner de Boston¹⁴. Dos años más tarde, Francesco Pelletti señalaba la conexión de todas estas obras con el tríptico firmado de la Virgen de Montserrat, conservado en la catedral de Acqui Terme. Con la vinculación de las cuatro magníficas tablas –*san Miguel de Tous*, *Piedad Desplà*, *Santa Engracia* y tríptico de Acqui Terme–, Bermejo pasó de ser considerado autor de una gran obra a ser entronizado como uno de los mejores pintores del siglo XV.

¹¹ El 'descubrimiento' historiográfico de Bermejo ya fue repasado en: SANPERE I MIQUEL, Salvador. *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Catalunya en el siglo XV*, vol. II. Barcelona: Tip. L'Avenc, 1906, pp. 96-104. ¹² COOK, Herbert. «Le Saint Michel de la Collection Wernher», *Chronique des arts*, nº 44, 1905, p. 205. ¹³ CASELLAS, Ramón. «Una taula d'un pintor d'aquí, atribuïda al art francès», *La Veu de Catalunya*, 3/VIII, 1905, pp. 3-4. ¹⁴ COOK, Herbert. «Identification of an Early Spanish Master», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 8, nº 32, 1905, pp. 129-131. ¹⁵ VALDIVIESO, Enrique y MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo. *La colección pictórica del Palacio de Viana*. Córdoba: Fundación Cajasur, 2017, pp. 260-263. ¹⁶ MARTENS, Didier. «Deux panneaux attribués à Bartolomé Bermejo et à son entourage. Critique d'authenticité et essai de datation», *Gazette des Beaux Arts*, nº 143, 2001, pp. 121-136.

Convertido en un referente de la pintura gótica española, era de esperar que pronto apareciera un distinguido admirador. Este personaje fue José Saavedra y Salamanca, II Marqués de Viana, aristócrata cordobés que en 1926 decidió encargarse de una fidedigna copia del san Miguel de Tous ¹⁵.

La reproducción fue realizada por Edmond Dyer, un acreditado especialista en estas lides que, a la vista del resultado, debió satisfacer todas las expectativas. La pintura tenía que ser la primera de una serie de copias de obras del cordobés y de coetáneos suyos con las que el marqués pensaba conformar una especie de 'galería Bermejo' en una de las principales estancias de su palacio de Córdoba, pero el proyecto se canceló debido a la repentina muerte de este aristócrata en 1927. Con su desaparición se interrumpió para siempre un proyecto concebido para la celebración del gran pintor en el que se aunaban la nostalgia hacia el insigne conciudadano, los intereses coleccionistas y la fascinación hacia las creaciones de signo flamenco.

Al margen de despertar inquietud entre los amantes del arte medieval, la pintura de Bartolomé Bermejo también llamó la atención de algunos de los más hábiles representantes de la escuela de falsificadores de inicios del siglo XX. Lo prueban las dos tablas que Charles Vicent Ocampo donó en 1947 al museo del Petit Palais de París, una dedicada a san Miguel acompañado de un donante y la segunda otro santo que es un híbrido que comparte rasgos de san Sebastián y de san Jorge. Tras su ingreso en el museo parisino, ciertos especialistas las consideraron obras del propio Bermejo.

Hoy sabemos que este autor formó parte del museo imaginario de los falsificadores de pintura antigua, lo que prueba su prestigio internacional a inicios del siglo XX y que estas dos obras son dos magníficos *fakes* realizados por un habilidoso y prolífico falsificador anónimo que Martens bautizó como el «falsificador de las tablas Ocampo», activo durante el primer tercio del siglo XX ¹⁶. Su técnica consistía precisamente en concebir nuevas creaciones a partir de la reunión de detalles y elementos extraídos de pinturas de reputados maestros flamencos, desde Jan van Eyck y Rogier van der Weyden hasta Bartolomé Bermejo. Una nueva prueba de cómo el autor del san Miguel de Tous se había convertido definitivamente en un pintor de éxito en pleno siglo XX.



© TOM PATTERSON / NG, LONDON

LETIZIA TREVES ES CONSERVADORA DE PINTURA ITALIANA, ESPAÑOLA Y FRANCESA DEL SIGLO XVII EN LA NATIONAL GALLERY DE LONDRES. ES COMISARIA DE LA FUTURA MUESTRA SOBRE BARTOLOMÉ BERMEJO EN LA CAPITAL INGLESA.

La procedencia

THE PROVENANCE PAGE 154

San Miguel triunfante sobre el demonio es el primer trabajo documentado de la carrera de Bartolomé Bermejo. El 5 de febrero de 1468, Antoni Joan –el donante que aparece en la pintura– le entregó al artista un adelanto para que realizara una pintura con un san Miguel. Este documento del pago se conserva en el Archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia ya que, al parecer, la obra se conservó en la iglesia de San Miguel de Tous hasta finales del siglo XIX. Una carta que se guarda en los archivos de la National Gallery de Londres confirma que la pintura ya estaba en manos del gran coleccionista Sir Julius Wernher antes de 1900.

Mis investigaciones sobre la procedencia de la obra se han centrado en el momento en el que llegó a Inglaterra y cómo entró a formar parte de la colección del magnate de las minas de diamantes, el mencionado Wernher (1850-1912), a cuyos descendientes compró la obra la National Gallery, en 1995. Todavía queda mucho por investigar, especialmente en los archivos, sobre las circunstancias en las que el donante de la pintura, Antoni Joan, encargó el trabajo a Bermejo. El doctor Lorne Campbell ha conseguido encontrar una gran cantidad de información sobre Joan, buena parte de la cual se publicará en un catálogo de próxima aparición que acompañará a la exposición que sobre el maestro tendrá lugar en Londres a partir de junio de 2019.

Esta pieza fue, claramente, la pintura española temprana más importante en Gran Bretaña. Son muy pocos los trabajos de Bermejo que han llegado a nuestros días, y aún más escasas las obras que sobreviven de este periodo, en tan buen estado, fuera de España. Dada nuestra riqueza en obras españolas posteriores, en particular de los siglos XVII y XVIII, esta tabla del pintor cordobés supuso una incorporación de vital importancia para nuestra colección. Todavía hoy, esta es una de las tres únicas pinturas españolas del siglo XV (las otras son NG6360 del Maestro de Riglos y NG4786 de Paolo de San Leocadio). Este *San Miguel* sigue siendo una atractiva fuente de inspiración para nuestros visitantes, incluso entre los más jóvenes: la obra fue seleccionada para formar parte de nuestro programa educativo «Take One Picture» en 2015.



© ANNA ARCA / NG, LONDON

PAUL ACKROYD ES

RESTAURADOR SENIOR DE PINTURA EN LA NATIONAL GALLERY DE LONDRES. HA SIDO EL ENCARGADO DE RESTAURAR EL SAN MIGUEL DE BERMEJO.

Relieve sobre fondo dorado

RELIEF ON GOLDEN BACKGROUND PAGE 154

TEXTO PAUL ACKROYD

LA RESTAURACIÓN DE *San Miguel triunfante sobre el demonio* ha mejorado considerablemente la legibilidad de la obra. La fuerte impresión de tridimensionalidad de las figuras, el paisaje, las plantas y el extraordinario detalle de la obra resultan ahora mucho más patentes. Un ejemplo es la diferencia que existe entre la representación del rostro idealizado de san Miguel –que se asemeja a la porcelana– y la representación más realista del orante –Joan de Soler–, con una complexión más cetrina y una barba incipiente en el rostro. Antes de la limpieza, esto no se podía apreciar. También se ha desvelado la riqueza y los brillos rojos y verdes que se han conservado sorprendentemente bien.

La recuperación de los dorados desgastados, en particular en una zona rectangular de la parte superior de la tabla donde solo se había conservado el color marrón rojizo, ha tenido un efecto espectacular. Ahora las figuras y el paisaje destacan en primer plano, en relieve con respecto al fondo dorado, como había sido la intención de Bermejo. Al retirar las capas superiores de pintura de los laterales, se descubrieron fragmentos de un azul azurita que se han restaurado, devolviéndole así los bordes originales a la obra. Estos azules se encontraban en los cuatro cantos de la tabla, pero se habían eliminado por completo en la parte superior e inferior, y estrechado en los laterales (cuando se cortó la tabla en una fecha desconocida). Más tarde, esos azules se cubrieron con una moldura de tracería dorada, a través de la cual todavía se distinguía parte de los tonos de azurita.

Otros fragmentos de la superficie pictórica original, perdidos en el extremo inferior y tapados en una restauración previa, han aflorado. Por ejemplo, se ha descubierto una pequeña porción de hoja en la esquina inferior derecha, similar a las de otra planta situada en el extremo opuesto. La reconstrucción de esta planta que había desaparecido –utilizando como modelo la que sí se había conservado–, así como la decisión de darle un contorno, se basó en el *Tríptico de la Virgen de Montserrat* de la catedral de Acqui Terme, cuya esquina inferior derecha de la tabla central

se parece extraordinariamente a la misma zona de la obra de la National Gallery.

La última vez que se restauró el *san Miguel* probablemente fue hace 120 años, justo antes o después de que la adquiriera Sir Julius Wernher en 1900. Desde entonces, las capas antiguas de barniz y la pintura al óleo se habían oscurecido ostensiblemente, dándole a la obra una tonalidad marrón amarillenta que había oscurecido tanto los colores como buena parte de los detalles. Hemos apreciado pérdidas pequeñas y dispersas en buena parte de la tabla, que son mayores en el paisaje, la cabeza del demonio y a lo largo del límite inferior. Además, tanto el fondo dorado como los dorados de la capa de san Miguel estaban erosionados con anteriores tratamientos de limpieza. En concreto, una amplia zona rectangular en la parte superior de la pintura tenía un dorado desgastado; era una zona donde se apreciaba aún el color marrón rojizo subyacente que resultaba particularmente inquietante.

La tabla, probablemente de madera de pino, está en buen estado. Aunque se recortaron los bordes, el material ha conservado su grosor original y las uniones entre las planchas de madera no se han separado. Sin embargo, los listones originales, que formaban una cruz de san Andrés para reforzar el reverso de la tabla, se retiraron y fueron remplazados por tres listones horizontales, probablemente a finales del siglo XIX o principios del XX. Las conclusiones generales del estudio técnico referentes al estilo de Bermejo coinciden, en general, con las conclusiones de los colegas del Prado con respecto al retablo de santo Domingo de Silos. La técnica del artista es relativamente sencilla: utilizaba una paleta limitada de colores y la estructura de la pintura raramente tenía más de dos capas. El descubrimiento de oropimente en la hebilla de la coraza del arcángel es el único pigmento inusual que se ha hallado en la tabla. Lo que fue un color naranja llamativo en otros tiempos, se ha degradado enormemente y ahora resulta apenas visible.

Un examen del dibujo subyacente mediante reflectografía infrarroja muestra que Bermejo



Detalle de la garra del demonio híbrido entre insecto y reptil junto al detalle de las amapolas en la vegetación de la parte inferior derecha.



preparó un dibujo bastante elaborado para la capa de san Miguel y utilizó líneas sombreadas para indicar la forma de los pliegues. Por otra parte, las cabezas de los dos personajes están esbozadas con sencillez y no hay apuntes para las plantas. Existen pocas zonas donde el autor se alejó del boceto inicial a la hora de aplicar la pintura: hay ligeros ajustes a los contornos de la pierna inferior del demonio y la pantorrilla de la pierna derecha del santo, por ejemplo. La construcción y la técnica pictórica combinan las tradiciones española y flamenca. Sin embargo, aunque Bermejo conocía los trabajos de los artistas flamencos de principios del siglo XV, no hay pruebas claras que demuestren que tuviera un conocimiento directo y de primera mano de sus técnicas pictóricas.

Finalmente, quisiera dejar constancia de que para la investigación de la obra también se han realizado consultas a especialistas en armaduras –Tobias Capwell–, telas –Lisa Monnas– y plantas –Celia Fisher–, que han resultado particularmente útiles para demostrar la meticulosidad del pintor a la hora de fijarse en modelos de la vida real para estos elementos, y que probablemente registraba en bocetos preparatorios. Uno de los aspectos más llamativos de su pintura, es la capacidad que tiene de embellecer la realidad: las joyas y piedras preciosas que decoran la armadura y la capa del santo, o la amalgama de partes de insectos y animales, observados con gran atención, que acaban formando la imagen fantástica del demonio.

Aspecto general de la tabla antes y después de su restauración.

| ESPACIOS | ICA VIRGINIA

Formas silenciosas

SILENT SHAPES PAGE 155



Vista nocturna del acceso principal del edificio. El Fórum de doble altura expresa la idea de movimiento en el tiempo.

Steven Holl Architects ha firmado el proyecto del Instituto de Arte Contemporáneo para la Universidad de Virginia. Inaugurado el pasado mes de abril, parte de una idea que el arquitecto utiliza como referencia creativa a través del término «Forking Time», que se podría traducir como «bifurcar el tiempo». Volúmenes que se extienden sobre una esquina urbana, como unos brazos dirigidos al visitante.

TEXTO MIGUEL QUISMONDO | **FOTOGRAFÍA** IWAN BAAN





MIGUEL QUISMONDO

ES ARQUITECTO Y HA DESARROLLADO SU CARRERA PROFESIONAL EN ESTADOS UNIDOS. HA SIDO EL PRIMER ESPAÑOL EN DISEÑAR UN MUSEO EN NUEVA YORK. ACABA DE RECIBIR EL PREMIO DE HONOR 2018 AMERICAN INSTITUTE OF ARCHITECTS.

El museo se encuentra en el límite del campus universitario, en una de las intersecciones más transitadas de la ciudad, encuentro de las calles Broad y Belvidere.

LA CAPITAL SUREÑA del estado de Virginia, Richmond, acaba de dar la bienvenida a un nuevo espacio museístico: el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA en sus siglas en inglés). Se trata de un edificio compuesto por varios bloques escultóricos de zinc y vidrio traslúcido diseñado por el estudio neoyorquino de Steven Holl para la Virginia Commonwealth University.

A pesar de tener la capitalidad desde el siglo XVIII, Richmond es una ciudad de tamaño relativamente pequeño –el área metropolitana cuenta con una población de millón y medio de personas–, sin embargo tiene un impresionante museo de arte (Virginia Museum of Fine Arts). En ese sentido, el recién inaugurado ICA es el complemento perfecto al programa artístico de la ciudad, ya que se trata del primer espacio dedicado exclusivamente al arte contemporáneo.

El comitente del proyecto ha sido la Escuela de Bellas Artes de la citada universidad de Virginia –VCUarts–, una institución pública de reconocido prestigio, líder en Estados Unidos. Esta cuenta con un extenso campus donde se asienta el nuevo centro de exposiciones. Concebido como un museo de acceso gratuito, intentará crear una síntesis entre programas temporales –con la intención de explorar nuevas ideas– y proponer un centro de diálogo y colabo-

ración a lo largo de la región, imitando el énfasis multidisciplinar del programa de estudios de la propia universidad.

El germen del ICA surgió de la galerista Beverly Reynolds, quien entendió que la Facultad de Bellas Artes, una de las mejores del país, adolecía de una institución de arte contemporáneo que apoyase a estudiantes y ayudase a la difusión de creadores jóvenes. Reynolds le propuso la idea a Richard Toscan, el entonces decano de la universidad, quien se entusiasmó con el proyecto. Seguidamente, se creó la Pollak Society, un grupo cuyo fin era buscar financiación y que llegó a alcanzar hasta 150 miembros, liderados por Meg Gottwald –coleccionista y experta en arte– y Alan Kirshner.

El proyecto se adjudicó finalmente al estudio de Steven Holl, que se impuso entre los 63 participantes en el concurso de ideas, por su virtuosa propuesta, en la que supo canalizar las inquietudes de la universidad. Un trabajo que ha llegado a buen puerto después de muchas vicisitudes; entre ellas, la inesperada muerte del arquitecto originalmente asignado al proyecto –el legendario Charles Gwathmey– y la jubilación de Richard Toscan, el decano impulsor de la iniciativa.

Steven Holl es probablemente el autor norteamericano más importante de las últimas



dos décadas. Estudió arquitectura en los años setenta en Washington y completó sus estudios en la AA de Londres (la escuela de Arquitectura más antigua de todo Reino Unido). Poco después, en el año 1977, abrió su propio estudio en Nueva York. Ahí comenzó una trayectoria ascendente que le ha situado como uno de los arquitectos de referencia en el panorama internacional.

Su elección para diseñar el ICA es afortunada y lógica: cuenta en su haber con una veintena de espacios museísticos. Además, su capacidad para combinar la luz y el espacio, así como su sensibilidad hacia el entorno son virtudes

Atrio de acceso al museo desde el jardín que conecta con el campus universitario.

esenciales de su arquitectura. Sin embargo, una de las características más personales del proceso del alarife americano es cómo utiliza un medio que le es parcialmente ajeno como es la acuarela. Hasta el punto de que resulta habitual descubrirle en una esquina del estudio garabateando bocetos en cuadernos que archiva meticulosamente. Esas ideas primigenias son más tarde trasladadas al ordenador y a maquetas de trabajo que retroalimentan el diseño.

El edificio concebido para albergar el museo de la Universidad de Virginia parte de una idea que el arquitecto utiliza como referencia creativa a través del término *Forking Time*, que podría traducirse como «bifurcar el tiempo». Esta expresión está directamente inspirada en el cuento *El jardín de senderos que se bifurcan*, que forma parte del libro *Ficciones* de Jorge Luis Borges. En este se relata una historia en la que todos los posibles finales ocurren a la vez. Pues bien, Steven Holl transforma este concepto en una referencia a la experiencia del movimiento a través del tiempo. La propia idea de bifurcar el tiempo ayuda a conceptualizar el proyecto, además de contribuir a generar un programa diverso que gira en torno a un vestíbulo ligeramente torcido sobre su eje vertical (como respuesta al movimiento en el plano horizontal).



La vista aérea del edificio permite apreciar el movimiento de sus volúmenes dando doble acceso al museo, desde la calle y el campus.



Los dos volúmenes trapezoidales custodian la entrada al encontrarse en una intersección, y permiten una pequeña plaza de transición entre el exterior y el interior del edificio.





Chris McVoy, socio de Steven Holl desde 1993 y director del equipo, se refiere a este recurso como un intento por «elegir un camino que lleva a descubrir algo nuevo y que, de pronto, abandonamos para dirigirnos en otra dirección». Este proceso se podría entender tanto en el soporte físico –el edificio– como en el teórico: el proyecto. Es una especie de viaje no lineal en el que los dibujos a mano influyen en los planos, y viceversa, estos influyen en las maquetas de volúmenes y en nuevos estudios conceptuales mediante nuevos bocetos y acuarelas.

Dicha bifurcación no solo se aprecia en el proceso, sino que se materializa también en el resultado final: las galerías se generan en tres niveles en torno a un espacio público y permiten distintas exhibiciones a la vez, para que los autores creen obras que se extiendan a través de ellas y los visitantes circulen indistintamente por una gran variedad de recorridos. De la misma manera que las distintas corrientes artísticas se solapan en el tiempo, hecho que indirectamente pone en cuestión la narrativa lineal de la historia del arte.

La búsqueda de unos espacios que giran en torno a un epicentro se refleja ya en los primeros bocetos. Holl consigue plantear una estructura centrípeta generada desde el vestíbulo, que se eleva majestuoso en una triple altura mientras

El ascensor de grandes dimensiones sirve también como montacargas.

La cabina está compuesta por paneles metálicos perforados y retroiluminados.

la fachada de vidrio inunda de luz el espacio central. Una escalera curva acentúa el dinamismo del *hall* de entrada, del mismo modo que la verticalidad ayuda a elevar la vista y descubrir esa amalgama de espacios vinculados al torreón de acceso. El arquitecto describe esa verticalidad como «un plano presente», mientras que las galerías, jardines y el salón de actos representan poéticamente la bifurcación del tiempo.

El solar donde se ubica actualmente el ICA albergaba en el pasado un estacionamiento con un restaurante chino y dos gasolineras que lo flanqueaban. Además, era una barrera virtual que dividía a las comunidades de blancos y negros. El emplazamiento ofrecía, asimismo, un desafío adicional: era una puerta de entrada a la ciudad, pero tenía poca extensión en planta. Ahora, el edificio recién inaugurado se asienta en el cruce entre las calles Broad y Belvidere, una intersección con un tránsito de unos 60.000 coches al día.

El equipo de arquitectos tomó conciencia pronto de su condición de esquina, razón por la cual elaboró una apuesta urbana arriesgada mediante una materialización casi escultórica del edificio: se propuso construir un torreón de entrada ligeramente rotado del que surgen distintos volúmenes, como si estos fueran arrastrados por una fuerza centrípeta desde el vestíbulo que



los empuja hacia el exterior. De este modo, el lugar de acceso se convierte en un faro que atrae el interés del visitante, así como de los propios espacios intersticiales de otros volúmenes, que permiten la aparición de los jardines, la piscina reflectante e incluso la plaza de la entrada.

En un esfuerzo por acentuar la versatilidad del espacio expositivo, el estudio propuso desdoblarse las dos salas del programa original en cuatro espacios de menor tamaño, pero más flexibles –tres en proyección horizontal y un cuarto que acentúa la verticalidad–, que ofrecen la posibilidad de desarrollar actividades individuales o mixtas.

El edificio actúa a la vez como bisagra entre el barrio residencial al norte de la calle Broad con el campus universitario que se desarrolla al oeste, como si esos volúmenes que sobrevuelan los jardines fueran unos brazos virtuales que se abrieran para recibir a todo aquel que se acerca al museo. Mientras, la galería que linda con la calle Broad, la más grande de todo el centro cultural, protege los jardines del tráfico rodado, al tiempo que abre un gran ventanal al exterior, como una sugerente invitación a quienes pasan por delante.

El perímetro del edificio ocupa 3.800 metros cuadrados que incluyen el vestíbulo, salas expositivas, un pequeño café a pie de calle, oficinas

La Galería 4 se encuentra en la parte más alta del edificio, enmarcada por la superficie en torsión y el «plano del presente», término acuñado por Steven Holl que marca la transición al «Forking» de las galerías. A la derecha *The Mending Project*, 2018, del artista Lee Mingwei.

en la planta alta, jardines con esculturas y un impresionante auditorio forrado con paneles de madera de cerezo con capacidad para 240 personas. Este último cuenta con un sistema de proyección con pantalla de 10 x 15 metros y un sistema acústico puntero que permiten un programa variado, desde conferencias a proyecciones de películas, representaciones o conciertos.

El acceso al vestíbulo es muy permeable. Puede hacerse a través del jardín de la cafetería o bien desde la calle principal, duplicando los flujos del interior. Una vez dentro, el atrio de más de diez metros de altura se ha concebido como área de recepciones para eventos. Lo cierto es que el edificio está pensado en su interior como un lienzo silencioso que facilita el disfrute del arte, ofreciéndole el contenedor ideal para que pinturas y esculturas hablen por sí mismas. Una serie de espacios flexibles, que albergan múltiples combinaciones, permite que unas estancias funcionen mientras que otras puedan estar cerradas, sin afectar por ello a la circulación. Las galerías poseen unas proporciones acertadas y están diseñadas para permitir la máxima flexibilidad: los detalles técnicos incluyen sistemas de raíles para colgar piezas desde el techo, discretos sistemas de electricidad, sonido o informáticos integrados en la estructura, ajenos a la vista del espectador.



La idea del arquitecto como diseñador integral está presente en todos los detalles: los caños de agua que llenan la piscina de la entrada, las barandillas o el tirador de bronce de la puerta de acceso.

Según el propio Steven Holl, «las salas de exposición son instrumentos para ser tocados por el artista». Se trata de unos espacios de bellas proporciones que permiten la posibilidad de utilizar la luz natural, combinada con los grandes vanos en fachada con una delicada luz cenital. Finalmente, la luz artificial, diseñada en colaboración con L'Observatoire International, integra las luminarias con la arquitectura, de manera que se optimiza la iluminación de las piezas y permite que los volúmenes tengan una importante presencia urbana. De hecho, es al atardecer cuando el edificio se engalana, pues los paneles translúcidos empiezan a adquirir un tono dorado que hacen del contraste con la piel metálica una experiencia casi sublime.

El autor del Instituto de Arte Contemporáneo de la Universidad de Virginia alude a la sección áurea como única constante que conecta todos sus proyectos. Sin embargo, es posible encontrar otros elementos recurrentes en sus edificios: el espacio vertical como encuentro entre espacios horizontales o la búsqueda de una cualidad de luz particular. Estos parámetros son capaces de crear un hilo conductor en su arquitectura, aunque cada proyecto conserva su personalidad. Es interesante ver cómo su concepción espacial está íntimamente ligada al movimiento a través de este lugar de encuentro y cómo dicho movimiento introduce la variable del tiempo.

La Galería 1 se encuentra en la planta baja del museo. Mediante un gran ventanal abierto a la calle, invita a los paseantes a descubrir el museo. Los lucernarios colaboran en la iluminación natural de la sala.

Tanto en el ICA como en otros trabajos recientes, ha apostado por el concepto del «Condensador Social», término acuñado originalmente por el arquitecto ruso Moisei Ginzburg en su proyecto de 1930 en Narkomfin (Moscú). Con ello alude a la capacidad de ciertos edificios de ofrecer espacio para la interacción social a la manera de lugares públicos que afecten positivamente a nuestro comportamiento. Fachadas abiertas y porosas invitan al viandante a entrar y participar del potencial creativo de esa interacción en un entorno inspirador. Algunos proyectos tienen la virtud de enriquecer y mejorar el entorno. Sin duda, la apuesta de Steven Holl es audaz y muy acertada. Cita a Winston Churchill: «Primero, damos forma a los edificios y después estos nos dan forma a nosotros», con afán de reclamar el poder de la arquitectura de cambiar nuestras vidas y la manera de ver y sentir las cosas. En definitiva, de hacer nuestra vida mejor.

Uno de los grandes aciertos de este proyecto es la perfecta escala urbana del edificio y su sensibilidad con el entorno. Por un lado, los apropiados volúmenes generan un elemento reconocible desde múltiples perspectivas, que es capaz de responder al automóvil que pasa a toda velocidad, percibiendo los elegantes volúmenes maclados; y, por otro, la del viandante, que disfruta de los matices de las dos pieles que durante el día, y desde el exterior, se mezclan con maestría y contrastan con el entorno de edificios en ladrillo rojo.

Si la brillante propuesta del arquitecto es generar interés e involucrar a la comunidad local, el ICA tiene el potencial de crear una identidad reconocible en Richmond. Una imagen de modernidad, progreso e integración.



El Sur en Picasso

La cultura mediterránea y la escuela española dejaron una profunda huella en la mirada innovadora del autor del *Guernica*. Ahora *El sur de Picasso*. Referencias andaluzas, organizada por el Museo Picasso Málaga, muestra cerca de 200 obras procedentes de prestigiosas instituciones nacionales e internacionales que ilustran esa herencia iconográfica tradicional que el genio malagueño supo transformar.



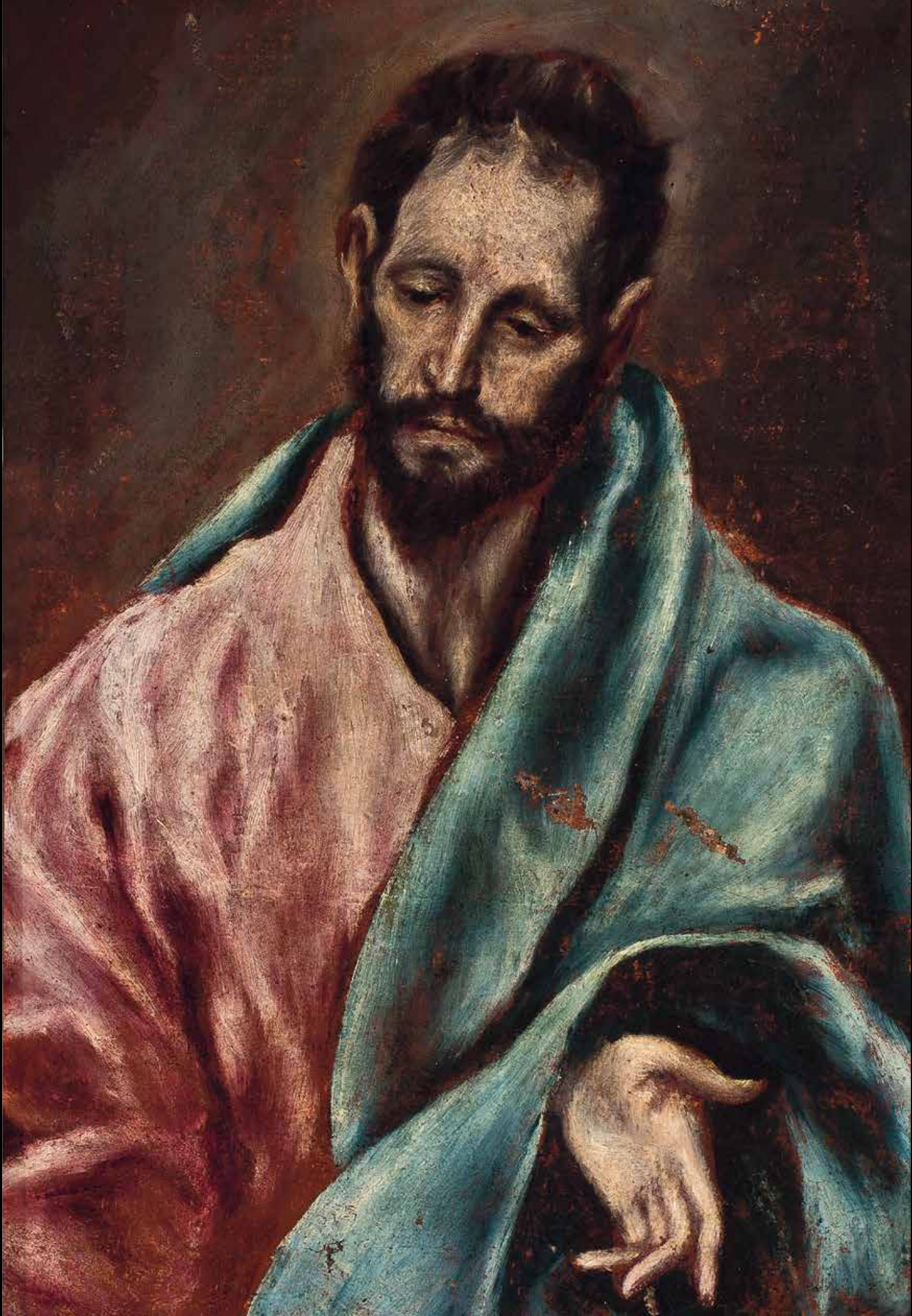
JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN. Bodegón con cajitas de dulces. 1621. Óleo sobre lienzo. 55 x 66,5 cm. Museo de Bellas Artes, Granada. © Museo de Bellas Artes de Granada.



PABLO PICASSO. *Naturaleza muerta con jarra, vaso y naranja.* 1944. Óleo sobre lienzo. 46 x 55 cm. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte (FABA), Bruselas. © FABA. Fotografía: Marc Domage. © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, 2018.



PABLO PICASSO. *Hombre al estilo de El Greco.* Hacia 1899. Óleo sobre lienzo. 34,5 x 31,2 cm. Museu Picasso, Barcelona. © Museu Picasso, Barcelona. Fotografía: Gasull Fotografía. © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid 2018.







ANÓNIMO. Máscara del dios Pan. 26-75 d. C. Mármol. 40 x 22,5 cm.
Museo Arqueológico, Córdoba. © Museo Arqueológico, Córdoba.

PÁGINA 92: **PABLO PICASSO.** Suite Vollard. Fauno descubriendo a una mujer. 1936. Aguatinta sobre cobre estampado sobre papel verjurado Montval. 440 x 340 mm. Bancaja, Valencia. © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid 2018.

ANÓNIMO. Bronce ibérico orante. Sin fecha.

Bronce. 7,7 x 3 x 1,4 cm. Musée national
Picasso, París. © RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-París), Adrien Didierjean.

PÁGINA 95: **PABLO PICASSO.** Cabeza de
mujer. 1907. Óleo sobre lienzo. 55 x 46 cm.
Colección particular. Imagen cortesía de la
Fundación Juan March. © Sucesión Pablo
Picasso, VEGAP, Madrid 2018.







Huellas de la escuela española en la obra de Picasso

JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ ES

PROFESOR TITULAR JUBILADO DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA Y CRÍTICO DE ARTE. ES AUTOR DE DIVERSOS ESTUDIOS SOBRE ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.

TEXTO JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ

LOS BIÓGRAFOS DE PICASSO apuntan ya su relación con el arte español. En Madrid, admiró con sencilla entereza a Velázquez; en Toledo se dejó fascinar por El Greco; en Barcelona sintonizó con la poética de las corridas de toros; y, en París, descubrió una afinidad con el arte ibero. Pero la exposición, comisariada por José Lebrero, no pretende repasar estos rasgos –siempre al filo de la anécdota– sino rastrear la huella que en sus propias obras dejó la cultura española y, más concretamente, la andaluza. Trazos a veces sutiles, a veces manifiestos, sugieren la impronta que dejó el sur en el autor malagueño. Esos son los indicios que quiere indagar, proponer y debatir la muestra del Museo Picasso Málaga, patrocinada por Unicaja.

El término «tradición» tiene mala prensa. El propio tradicionalismo es culpable de ello, pues lo sacraliza, lo convierte en dogma y lo declara intocable. Pero la tradición no es una cosa sino una fuerza, solo se transmite a quien la trata, la toca y la maneja; esto es, a quien vive con ella. La tradición es como el lenguaje, un flujo incesante. Nos desborda y hay que sumergirse en ella para, aceptándola, reescribiéndola o impugnándola, llegar a tener ideas y juicio propios.

En el Museo Picasso de París hay una figura íbera que ahora se exhibe en Málaga. Su mirada firme pero no congelada parece remitir a otro mundo que en algún pasado pudo ser sagrado, pero hoy esas miradas frecuentes en el retrato español –recuerden al *Juan de Pareja* de Velázquez– remiten a la singularidad del individuo. Conozco y entiendo ese gesto –es semejante al mío– pero no puedo saber qué reserva ni qué guarda. Parece la mirada de alguien como yo, pero justo por eso es impenetrable. Solo advierto en ella su vigor. Esa misma unión paradójica de claridad y reserva se advierte en Picasso en 1906: desde el retrato de Gertrude Stein a la figura central de *Las señoritas de Aviñón*. En la misma dirección se encuentra la *Cabeza de mujer* hecha por esos mismos años y presente en la muestra.

Los delgados pero persistentes hilos de la tradición –así los llamó Edmund Burke– también

se adivinan en la dimensión ritual que el autor malagueño confiere a los toros. Su larga meditación sobre el Minotauro, afín al surrealismo, desemboca en la unión de ferocidad y desamparo que conviven sin control en la naturaleza y así se transmiten a sus criaturas. Esa dualidad se detecta en *La muerte del torero*, fechado en 1933 pero con estudios previos de hacia 1923. Por ello esa obra despierta ecos mediterráneos, los de la fábula griega y aún anteriores, porque el mito del toro alentaba en los dos extremos del mar, en Siria y en la península ibérica. Así lo atestigua *El toro de Porcuna*, localidad que, según los expertos, fue un antiguo lugar de culto.

Frente a la agonía de *La muerte del torero*, Picasso también confiere al Minotauro resonancias clásicas (que no clasicistas). El clasicismo, en su fervor, subraya valores formales de lo clásico pero olvida los sustantivos: la entereza de la figura, su capacidad de autoposesión o vigor para hacer de su entorno un espacio propio. Por eso Giulio Carlo Argan usaba el término «clasicidad», que puede aplicarse a nuestro pintor y sus obras de los años veinte. Piezas de la *Suite Vollard* –como *Fauno descubriendo a una mujer*– en la que los cuerpos poseen el gesto firme y el privilegio de la sencillez y la presencia. Son cualidades que se advierten también en la máscara romana del dios Pan que puede admirarse igualmente en la exposición.

Puede extrañar que a un innovador radical como Picasso se lo quiera enredar en los hilos de la tradición. Sin embargo, el pensador francés Paul Ricoeur subraya, al estudiar la narración, que los modelos de relato se mantienen vivos desde Grecia –epopeyas o tragedias– hasta los mitos apocalípticos judeo-cristianos. Esos modelos han sedimentado en la cultura, de modo que cualquier innovación que se produzca se hará en, desde o contra ellos. Así ocurre también en la pintura. El retrato, el bodegón, la Piedad o el varón de dolores –la víctima inocente– son otras tantos modelos presentes en nuestra cultura. La fertilidad de este legado la conocen bien esos impenitentes frecuentadores del museo que son los pintores. Así



PABLO PICASSO

Las Meninas [infanta
Margarita María], 1957.

Óleo sobre lienzo, 100 x
81 cm. © Museu Picasso,
Barcelona. Fotografía:
Gasull Fotografía.

© Sucesión Pablo Picasso,
VEGAP, Madrid, 2018.

descubrió un jovencísimo Picasso a El Greco y lo estudió en un retrato de 1899. Mucho después, en 1970, pintó *La familia*. ¿Hay en ella ecos de aquella *Sagrada Familia* pintada por el cretense y conservada en el Museo de Santa Cruz? Entre ambas fechas, el *Guernica* (1937), que muestra a una mujer con su hijo muerto en brazos, en la parte izquierda del cuadro. ¿Nada tiene que ver con las figuras de la Dolorosa y la Piedad?

En el bodegón, las relaciones resultan aún más claras. En el caso español, este oscila entre la conciencia del paso del tiempo –tan sutil como los reflejos irrepitibles de un instante que Van der Hamen pinta en una cucharilla de plata– y la

vitalidad de la naturaleza que Juan de Zurbarán pone en un racimo de uvas. El bodegón moderno, sin embargo, traza otras direcciones; por un lado reitera la *vanitas* –como por ejemplo el cráneo de toro de Picasso– pero insiste además en la callada potencia del objeto. Reivindica el ímpetu de las cosas, frente a una civilización que solo las ve como instrumentos: estas articulan la vida, median la relación con los otros y señalan la resistencia de la materia y su capacidad para crear espacio. Así lo sugiere con claridad y concisión *Bodegón con jarro y tela verde* de 1908. El objeto está ahí y guarda su secreto con la misma tenacidad con que lo hace la mirada de las figuras de esos mismos años.

Ironías de la realidad

IRONIES OF REALITY PAGE 157

Prudente y arriesgado a partes iguales, Mateo Maté pone en duda las normas establecidas. No porque las rechace, sino porque quiere ofrecer otra mirada –siempre escéptica– y «destrozar el decorado de Disneyland» en el que vivimos. Eso es lo que pretende desde su estudio madrileño, donde cubiertos, esculturas clásicas o catenarias le sirven para reflexionar sobre nacionalismo, modelos estéticos y fronteras geográficas.

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





El artista posa en el cuarto de baño de su casa, junto a la bañera y *Apolina*, una escultura elaborada a partir de una copia romana que pertenece a su serie *Canon* (2016).



SOLO HABLA DE LO QUE CONOCE, «porque me parecería de una gran soberbia hablar de grandes problemas». Mateo Maté (Madrid, 1964) desarrolla un arte que podríamos llamar autobiográfico pero que, al mismo tiempo, es también universal. Como un científico, parte de una pequeña porción de realidad, la suya propia, y la analiza hasta conseguir expresar conceptos globales como la muerte –*Unidad de Cuidados Intensivos*–, la belleza efímera –*Venus de Milo (vieja)*– o la inmigración (*Área restringida, Europa*).

«En el entorno más cercano, las cosas me resultan más sinceras», afirma el autor madrileño, que a menudo trabaja con elementos cotidianos ligados a su rutina para elaborar obras cargadas de metáforas. Cuando hizo la serie *Nacionalismo doméstico* (2004-2016), por ejemplo, acudió a las estancias de su vivienda en busca de los materiales necesarios para elaborar una decena

Dormitorio donde conserva la cama que utilizó como material artístico para *Desubicado* (2003). Encima de ella, *Viajo para conocer tu geografía*, fotografía a color de esta misma serie. Sobre la pared derecha, y ocupando parte del suelo, descansa *Shipwreck*, pieza que toma como punto de partida la pintura homónima del paisajista holandés Johannes Joseph Nuyen y que pertenece al proyecto *Hacer y deshacer* (1994-2008).

de piezas que mostrasen cómo es la conquista de ese territorio al que llamamos hogar. «Ahí suceden las mismas cosas que ocurren a nivel social: hay territorios de conflicto, se dan pactos, actos heroicos, etc.», explica frente a una cocina de gas con un fuego en forma de península ibérica. A primera vista, parece la habitación de una casa cualquiera decorada con cierto humor. Sin embargo, se trata del estudio de uno de los artistas conceptuales más conocidos de la escena nacional, con obras repartidas entre el Reina Sofía y CA2M de Madrid, ARTIUM de Vitoria o la Fundación Botín de Santander, entre otras instituciones.

El taller se ubica a escasos metros del lugar en el que vive con su familia. Una puerta separa el área personal del espacio profesional, aunque en realidad la línea divisoria es tan delgada que apenas se percibe, porque también usa el domicilio como lugar de experimentación. A menudo

recorre los rincones de su casa en busca de elementos a los que desnuda de significado para presentarlos con una nueva mirada, siempre utilizando la ironía: bolsas de plástico, bandejas, trapos, almohadas, alfombras, escobillas de váter, juguetes... Cualquier material es bueno para expresarse. Y es que, desde el urinario de Marcel Duchamp y la *Merda d'artista* de Piero Manzoni, nada volvió a ser igual en el arte conceptual.

En el caso de Mateo, incluso una cama puede llegar a convertirse en material artístico. Así sucedió en 2003, cuando creó *Desubicado*. «Era una época en la que había muchos medios que a mí me parecían desproporcionados, así que me propuse hacer una serie sin salir de mi cama, literalmente». Este acto de rebeldía supuso una de sus primeras investigaciones en el ámbito familiar, algo que seguiría explorando en series posteriores, como la mencionada *Nacionalismo doméstico*. El resultado fueron varias instalaciones en las que aparecen mapas de la Península y de América del Sur fabricados con colchones, además de imágenes cartográficas; curioso viaje por su dormitorio, cuya orografía se compone de los pliegues que genera quien se esconde tras las sábanas.

Si hasta una cama –¡una cama!– puede convertirse en taller improvisado, ¿cómo podemos hablar del espacio cerrado donde nos encontramos como de su estudio? Está claro

Tres fotografías recuerdan en el pasillo la instalación *Unidad de Cuidados Intensivos* (2011) que Maté hizo ex profeso para el Círculo de Bellas Artes. Utilizó la escultura de Moisés de Huerta expuesta en la cafetería y le añadió electrodos, oxígeno y un gotero. A la derecha, tras el quicio de la puerta, se adivina *Paisaje uniformado 3* (Corot: *El puente Narni*, 1826), una impresión en tela sobre bastidor que integra la serie *Paisajes uniformados* (2007-2015).

que para él, cualquier lugar es bueno para crear. Porque todo vale para materializar una idea. «Necesito máquinas y herramientas diferentes en cada caso. Por eso mis colaboradores y yo nos trasladamos a zonas de fabricación y montaje específicas en cada ocasión. Por ejemplo, en el caso de *Canon*, tuve que ir a la Academia de Bellas Artes de San Fernando para hacer los vaciados». Se refiere al proyecto presentado en 2017 en la Sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid, en el que sorprendió con su *Venus hermafrodita* y su *Discóbolo negro*. «Quería mostrar que el canon es una forma de control que se ha extendido sobre cualquier imagen: el arte, el cine, la publicidad... No se trataba tanto de romper con él, sino de ofrecer una mirada crítica, que es lo que se supone que deberíamos tener en una sociedad idealmente democrática, y no ser tan dóciles». En este caso, el autor se sirvió de la *Venus de Milo*, máximo exponente de la belleza griega, para plantear otros modelos estéticos mediante la simple adición de arrugas, michelines y pene a la figura.

La propuesta tuvo tanto éxito que todavía sigue dando vueltas por la geografía española (las piezas se exhiben hasta el 6 de enero en la Casa Solleric de Mallorca). Además, Maté tiene previsto donar al menos dos obras a la escuela de Bellas Artes de la Complutense, «para que los chavales que empiezan no dibujen solo a los clásicos».







El salón posee varias piezas del propio artista, como la mesa de madera con forma de península ibérica del primer plano, los *Jarrones* (2017) de la serie *Nacionalismo doméstico* de la izquierda, la alfombra del fondo que representa las coordenadas exactas donde se ubica o el castillo de juguete de la serie *Máxima seguridad* (2006-2008). Encima del sofá, una obra que le regaló su amigo y artista Juan Pérez Agirregoikoa. A la derecha, junto a la ventana del fondo, dos montañas hechas con periódicos recortados de su serie *Arqueología del saber* (1994-2014).





Esta sala grande y diáfana en el centro es el lugar donde Mateo Maté trabaja con sus colaboradores y elabora las piezas de pequeño y mediano formato. En la pared derecha cuelga uno de sus paisajes uniformados; cerca de este, *Reloj desubicado* de 2003. En el extremo opuesto, *De Rerum Natura* (2015), una cabeza de ciervo con astas que son ramas de árbol hecho por Che Marqués. Debajo, una pintura de Equipo Crónica.



A partir de octubre, los estudiantes ya podrán inmortalizar también a la *Niña de la espina*, una escultura tradicionalmente masculina que en las manos de Maté ha cambiado de género.

Esa resistencia a la docilidad a la que aludía anteriormente, también subyace en el resto de trabajos que aparecen diseminados en su casa-estudio. En *Delirios de grandeza* (2005-2008) repasa la «historia engañosa que faltaba en los libros» de la Segunda Guerra Mundial, mientras que en *Paisajes uniformados* (2007-2015) retoma la pintura de paisaje de artistas como Carlos de Haes o Joaquín Sorolla para camuflar los patrones de color de diferentes uniformes que visten los ejércitos de Alemania, Rusia, Japón o India. Como si todo lo que nos rodea estuviese uniformado y normalizado.

Su proyecto más reciente, aún sin terminar, insiste en esa mirada crítica, así como en el interés por los objetos cotidianos. «En todos los imperios: el etrusco, el romano o los franceses, se han celebrado las victorias de sus soldados en el ámbito doméstico. Relacionaban la opulencia con las victorias militares, por eso se hacían vajillas que recordaban sus batallas. Pues bien, he

La mesa de trabajo del artista es un lámina de cristal sobre un andamio amarillo; el ordenador y una silla le bastan para completar lo que él considera su estudio. Sobre la chimenea, una de las versiones de *La cara oculta* (1994) donde juega con las estructuras que fijan el bastidor de una pintura.

investigado y no he encontrado ni un solo caso de agradecimiento semejante en todo el siglo XX. Por eso, lo que planteo es una vajilla de cerámica que rememore los actos bélicos ocurridos durante los últimos 20 años, de modo que puedas comer la sopa encima de un portaviones, por ejemplo».

No se considera un autor comprometido. «Siempre he evitado ser un artista político de panfleto. Porque yo no juzgo, solo evidencio». Evidenciar, otra vez esa palabra que repite como un mantra, quizá porque considera que su labor es precisamente esa: «Dejar patente que todo está normalizado, el arte incluido. Pensamos que vivimos en un mundo de creación libre pero no es así, porque lo que se muestra no es real, sino lo que se corresponde con la norma. Los centros de exposición y los comisarios han establecido un canon, si no lo cumples o no te adaptas, pues estás fuera». No parece ninguna crítica, sino una realidad que todo creador debería saber si quiere vivir de ello y vender.

Maté lo tuvo claro desde niño. «Ya en el colegio, un profesor de dibujo le dijo a mi madre: 'su hijo pinta muy bien, ¿le puedo dar clases



gratis?. Yo tendría unos 12 años, estaba maldito desde el inicio», confiesa entre risas. Más tarde se matriculó en Bellas Artes para formarse como pintor, aunque desde que acabó la carrera casi no ha vuelto a coger el pincel. «Lo que me enseñaron no fue a dibujar sino a observar, la herramienta que más utilizo». Fue entonces cuando dejó de ser pintor y pasó a analizar. «Siendo aún estudiante recuerdo que trabajaba en los talleres de debajo de la facultad. Un profesor me dejó un soportalito con un par de enchufes y ahí estuve dos o tres años felices investigando. Hacía un frío que pelaba, pero aprendí a trabajar con distintos materiales». Descubrió tantas posibilidades técnicas y estéticas, que no quiso encerrarse solo en la pintura.

Mientras paseamos por las diferentes estancias de este laboratorio de ideas que es su casa, el artista recuerda cómo se gestaron trabajos como *Área restringida* (2007-2015) o *Arqueología del saber* (1999-2014). De este último, por ejemplo, conserva dos montañas estratificadas de aproximadamente un metro de altura fabricadas a base de recortes de periódicos acumulados durante años. Recogen

Varias Heráldicas (2005-2013) de tamaños y elementos diversos relacionados con la limpieza y la cocina flanquean la puerta que da acceso al almacén, donde guarda todos los materiales y piezas que están en proceso de ejecución.

gran parte del conocimiento adquirido por el artista. «Somos lo que leemos», asegura.

Ya en el espacio dedicado al taller propiamente dicho, ese donde almacena algunas de sus obras, las archiva y las convierte en productos vendibles mediante presentaciones *powerpoint*, un cuadro que está cara a la pared parece esperar que alguien lo voltee. Se trata de *La cara oculta* y es una obra terminada. «Estos travesaños de madera parecen colocados de manera aleatoria. Sin embargo, responden a las estructuras y medidas que la Academia francesa moderna estableció en el siglo XIX. Con estos bastidores lo que hago es demostrar que existe una estructura previa, porque las pinturas de retratos y las pinturas de paisajes tenían siempre los mismos formatos».

En el arte conceptual, a veces sucede que la pieza va por un lado y el mensaje por el otro. Existen obras que no dicen nada, a pesar de que vayan acompañadas de un folio entero de explicaciones, y otras que tienen tanta fuerza, que no necesitan palabras. La que cuelga de una pared hecha con azulejos pertenece a esta segunda categoría. Se titula *Nacionalismo doméstico* y es un



cuchillero imantado que dibuja un mapa de España y Portugal donde todos los filos apuntan al centro peninsular. Devastadora metáfora de cuanto está sucediendo en nuestra política actual. Pero el nudo en la garganta pronto se convierte en sonrisa burlona cuando descubrimos, centímetros más allá, las *Heráldicas* fabricadas con cubiertos, escobas y fregonas, también del mismo proyecto. «Toda esta serie no deja de ser irónica, pero muestra verdades», advierte su autor.

Termina la visita y sigo sin tener claro cómo es la dinámica de trabajo de un artista conceptual. ¿Pierde más tiempo en pensar la idea o en mancharse las manos para materializarla? «En la mayoría de los casos, la obra te lleva al origen. Es transparente y muestra en sí misma todos los pasos. Al final no deja de ser una especie de ecuación en la que tienes todas las variables. Hay que jugar con ellas y analizar cuáles son las más adecuadas para conseguir tu fin. Por ponerte un caso concreto, en *Canon* parto de un fin y un objetivo; una de las variables consiste en que no sé cómo hacerlo [los vaciados de esculturas clásicas], por eso me tengo que formar».

MATEO MATÉ
Nacionalismo doméstico.
2008. Cuchillero
imantado. 35,5 x 29 cm.

LA EJECUCIÓN DE CADA
PROYECTO LE LLEVA
APROXIMADAMENTE DOS
AÑOS, PERO LA IDEA
PUEDE ESTAR EN EL
LIMBO DURANTE DÉCADAS

La ejecución de cada proyecto, una vez definida la forma y el material, le lleva aproximadamente dos años, pero la idea puede estar en el limbo durante décadas. «En estos cuadernos guardo mi trabajo de los últimos 30 años. Aquí está todo lo que podía haber hecho y no he desarrollado. A veces ha pasado mucho tiempo antes de que pudiese llevar a cabo la idea».

Prudente en ocasiones, arriesgado a menudo, Mateo Maté trata de encontrar su propio equilibrio como creador. «A veces cometo errores, porque pienso que ciertos proyectos comunican lo que luego no comunican, e invierto meses en proyectos que no muestro. Pero creo que un artista no debe tener un área de confort demasiado establecida. Debe arriesgarse a buscar nuevos mundos». Esta actitud, claro está, puede ser peligrosa y llevarte a un callejón sin salida.

Pero en el taller de este autor no se tira nunca nada. Todo resulta útil, hasta lo desechado. Para muestra, su *Arma Christie* (2013). «Era un cuadro de Sorolla de la serie *Paisajes uniformados* que me quedó fatal. No lo verás en ningún sitio. Estuvo en el suelo y de espaldas durante un par de años, hasta que me di cuenta de que la obra era eso: un cuadro castigado. Si te fijas, tiene todos los elementos de la Pasión: lienzo, clavos y la cruz que forman los dos travesaños del bastidor. En aquel momento Javier Viver estaba montando la Capilla de los Hermanos de San Juan de Dios en Alcobendas y cuando vio este cuadro en mi estudio me preguntó si podría donarlo para que fuese la cruz de la capilla». Viver ya conocía la serie *La cara oculta*, así como la instalación *Via Crucis* (2012) que Maté había desarrollado en la Capilla dels Dolors de Sagunto. Por eso le pidió *Arma Christie* en cuanto lo vio en su estudio y Maté, claro, aceptó. De modo que ahí es donde ha acabado la 'obra castigada': junto al altar de una capilla. Otra de las ironías de un artista que solo aspira a contar verdades.

CRECEMOS
CON
VALORES,
CRECEMOS
JUNTOS.



ESFUERZO

En Banca March llevamos más de 90 años trabajando con esfuerzo y superación. Elegidos **MEJOR ENTIDAD DE BANCA PRIVADA** en España durante 8 años consecutivos*. La recompensa a una filosofía empresarial basada en el crecimiento responsable junto a nuestros clientes.

* Fuente: World Finance Banking Awards 2017.

Banca Privada
Planificación Patrimonial
Asesoramiento a Empresas
Gestión de Activos

CRECERJUNTOS.COM
900 227 227

 **BancaMarch**
CRECER JUNTOS

GERARD SEGHERS (antes atribuido a Cavarozzi)

Desposorios místicos de santa Catalina (detalle). 1617-1620.

Óleo sobre lienzo. 189 x 150 cm. Real Academia de Bellas

Artes de San Fernando, Madrid [inv. 373].

| INVESTIGACIÓN |

Gerard Seghers en España

GERARD SEGHERS IN SPAIN PAGE 158



Gerard Seghers se formó en Roma bajo la influencia de Caravaggio. Este marcó su estilo pictórico, que trasladó primero a España antes de regresar a su Amberes natal. En su estancia en la corte española coincidió con otro destacado caravaggista: Bartolomeo Cavarozzi. A este último se han atribuido algunas pinturas que ahora Gianni Papi devuelve a los pinceles del autor flamenco cada vez más revalorizado.



GIANNI PAPI ES UNO DE LOS ESTUDIOSOS MÁS IMPORTANTES DE CARAVAGGIO, RIBERA Y AUTOR DE SENDAS MONOGRAFÍAS SOBRE SEGHERS Y CAVAROZZI.



GERARD SEGHERS
Virgen y dos ángeles con los instrumentos de la Pasión. 1617-1620. Óleo sobre lienzo. 152 x 100 cm. Colección particular.



NICOLAS RYCKEMANS
SEGÚN SEGHERS
Virgen y dos ángeles.
Grabado.

POCO SE SABE AÚN sobre la estancia en España de Gerard Seghers (Amberes, 1591-1651). Solo en la última década, algunos especialistas han prestado la atención necesaria a los pasajes biográficos del pintor redactados ya en el siglo XVII por Bullart y Le Compté¹. Es el caso de Anne Delvingt al hilo de la exposición dedicada al pintor amberino en Valenciennes en el año 2011. Un año antes, María Cristina Guardata aportó ya algunas conclusiones que, hasta el momento, no habían contemplado ni los escritos sobre Seghers, ni los referentes a Bartolomeo Cavarozzi².

Sabemos que durante su estancia de formación en Roma (1613-1617), Seghers se relacionó con el cardenal Antonio Zapata, a quien siguió en su regreso a España. Guardata afirma –sin citar las fuentes bibliográficas en las que se basa– que el pintor «frecuentaba el círculo de la familia Crescenzi, al que seguramente habría entrado a formar parte a través del cardenal Antonio Zapata y Cisneros». De ello se deduce que el traslado a España en 1617 de nuestro pintor en el séquito de Zapata coincidió con el viaje que realizó Bartolomeo Cavarozzi siguiendo a Giovan Battista Crescenzi; en definitiva, que Seghers viajó a España junto a Cavarozzi³.

Por otra parte, las fechas coinciden perfectamente. A partir de 1617 Seghers ya no está en Roma y en 1620 se encuentra en Amberes; exactamente el mismo año en el que Zapata deja Madrid y se establece en Nápoles, donde asumirá el cargo de virrey. La conclusión a la que llega Guardata, enunciándola pero sin sacar las importantes consecuencias que ello implica, abre un campo importante para las investigaciones sobre ambos autores e invita a profundizar en el estudio de sus posibles relaciones estilísticas. Dicha tarea, a la que me vengo dedicando desde hace algún tiempo, sobre todo tras preparar la monografía que dediqué a Cavarozzi en el 2015, me ha llevado a un resultado sorprendente⁴.

En 2001 relacioné con Cavarozzi dos pinturas que ya se le habían atribuido al pintor de Viterbo. La primera era una *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo con la Virgen y dos ángeles* que, en una subasta en la casa Geri de Milán en 1931, pasó por ser obra de Luca Cambiaso⁵. Su reproducción –un recorte del catálogo– fue incluida por Roberto Longhi en la carpeta de Cavarozzi de su fototeca en la Fundación Longhi de Florencia.

Aunque no se apreciaban bien sus detalles, la fotografía reflejaba una imagen muy cercana a los *Desposorios místicos de Santa Catalina* de la Academia de San Fernando, cuadro atribuido a Cavarozzi por Longhi y Pérez Sánchez. Yo mismo confirmé dicha atribución en 2001⁶. Con la *Lamentación* también se relacionaba un lienzo de la *Virgen y dos ángeles con los instrumentos de la Pasión* subastado en Christie's Nueva York el 12 de junio de 1981 (lote 211) ya entonces atribuido a Bartolomeo Cavarozzi. La figura de la Virgen era idéntica a la del lienzo de la Galería Geri y, por la buena calidad de la foto de la casa de subastas, se podía apreciar que los toques de pincel se habían vuelto más libres y fluidos, comparables a los que destacaban en el lienzo madrileño. Me aventuraba así a identificar en ambas obras, dos ejemplos de las elecciones estilísticas llevadas a cabo por Cavarozzi en torno a 1622-1623, una vez que el pintor se había reincorporado a la realidad artística romana y estaba preparado para participar como protagonista de la misma en sus rápidos cambios.

De esa forma, los dos lienzos respaldaban las anomalías que también apreciaba en el lenguaje de los *Desposorios místicos* de la Academia de San Fernando, pues constituían un grupo muy orgánico en sí mismo, que había que adscribir a un momento de madurez del artista. Por otra parte, se trataba de obras ya atribuidas a Cavarozzi, y desde luego no había que infravalorar el parecer de Longhi en cuanto a dos de

¹ BULLART, Isac. *Académie des sciences et des arts contenant les vies, & les éloges historiques des hommes illustres qui ont excellé en ces possessions depuis environ quatre siècles parmi diverses nations de l'Europe*. Bruselas: 1682, Vol. II, p. 494; LE COMPTÉ, Florent. *Cabinet de Singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure*. París: 1699, vol. II, pp. 307-308. ² DELVINGT, Anne (ed.) *Gerard Seghers en Espagne, en Gérard Seghers 1591-1651. Un peintre flamand entre Maniérisme et Caravagisme*. Cat. exp., Valenciennes, 2011, pp. 27-31; GUARDATA, M. C. «Gerard Seghers e l'ambiente gesuitico romano», en ZUCCARI, Alessandro (dir.). *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*. Milán: Skira, 2010, Vol. II, pp. 659-665. Véase también KIENZT, Guillaume. «Nouveaux courants de la peinture en Espagne: 1600-1620», en HELMUS, Liesbeth M. y MANUTH, Volker (dirs.). *Utrecht et le mouvement caravagesque international*. París: Paris Tableau, 2014, pp. 80-87, que se olvida de citar a Guardata, pero escribe sobre el viaje conjunto de Cavarozzi y Seghers a España con Crescenzi y Zapata. ³ El ensayo de Delvingt, en cambio, se limita a subrayar la relación de Seghers con Zapata, basándose justamente en lo que cuentan los biógrafos y en el viaje a España en 1617 del pintor con el séquito del cardenal; pero no cita ni a Crescenzi, ni a Cavarozzi. ⁴ PAPI, Gianni. *Bartolomeo Cavarozzi*. Soncino: Edizioni dei Soncino, 2015, pp. 79-85. Ya se expone en parte del contenido del presente texto. ⁵ *La raccolta di R.C. Opere di pittura antica*. Catálogo Subasta Galería Geri, Milán, 23 noviembre de 1931, lote 42. ⁶ LONGHI, Roberto. «Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia», en *Proporzioni*, I, 1943, p. 54; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1965, pp. 23 y 47; PAPI, Gianni. «Indagini sulla fase matura di Bartolomeo Cavarozzi», en *Arte Cristiana*, nº 807, 2001, pp. 435-436. Óleo sobre lienzo, cm 185 x 149. Pérez Sánchez puntualiza que no hay rastro del cuadro en los registros ni en los catálogos de la Academia de San Fernando; el primero en citarlo fue E. Tormo y Monzó (*Cartillas excursionistas*, Madrid, 1929, p. 123), que no sin razón lo relacionaba con el lienzo del Prado, entonces atribuido a Orazio Gentileschi. El lienzo de la Academia se inspira en el de Cavarozzi del Prado, que tiene una composición parecida, pero con muchas variaciones.



GERARD SEGHERS
Virgen y dos ángeles con
los instrumentos de la
Pasión. 1617-1620. Óleo
sobre lienzo. 152 x 100 cm.
Colección particular.



ellas. No obstante, no podía pasar por alto aquellas anomalías: ¿Cómo justificar en ellas una pincelada más suave y con mayor movimiento; un aire en los drapeados más amplio y suntuoso, también en el relieve más luminoso de los terciopelos y en el aparente gusto por las decoraciones historiadas?; ¿De qué modo explicar esos cambios en las fisonomías, que parecían reflejar la influencia de prototipos españoles, pero también flamencos?; ¿Cómo justificar esos cambios con respecto a los *Desposorios místicos* del Museo del Prado? Llegué a la conclusión de que había algo que no encajaba. Considerando la falta total de datos cronológicos seguros, era

BARTOLOMEO

CAVAROZZI

**Sagrada Familia con
santa Catalina.** 1617-1619.
Óleo sobre lienzo. 256 x
170 cm. Museo Nacional
del Prado, Madrid [P146].

difícil ir más allá e intentar justificar tal evolución en el plano de las relaciones y de los desplazamientos del pintor. En cualquier caso, fue útil poner al menos de relieve algunas desviaciones y suponer –provisionalmente– que Cavarozzi habría seguido trabajando para España incluso después de volver a Italia. Visto así, el cuadro de la Academia de San Fernando, por ejemplo, podía situarse en esa coyuntura.

Lo cierto es que dichas anomalías tenían su razón de ser y ese aire flamenco que me parecía vislumbrar era la pista correcta que debía seguir. Como suele suceder en esta disciplina, los elementos para llegar a nuevas soluciones surgen de repente. Y así me percaté de que en la monografía de Dorothea Bieneck dedicada a Seghers aparecían dos grabados que indicaban una obra perdida del pintor amberino.

En el grabado abierto por Ryckemans se lee claramente el nombre de Seghers como creador de la imagen. En ambos se representa a la Virgen en lamentación con los símbolos de la Pasión. En el de Ryckemans, en concreto, también hay dos ángeles llorosos. Se trata, por consiguiente, de la misma imagen del lienzo de la *Virgen y dos ángeles con los instrumentos de la Pasión* subastado por Christie's como obra de Cavarozzi y publicado por mí en 2001. Esas diferencias en clave flamenca que había detectado encontraron así fácil solución: los dos grabados revelaron la verdadera paternidad del cuadro, Gerard Seghers. Como es natural, el lote de Christie's llevaba consigo la referencia al amberino del lienzo procedente de la milanesa casa Geri con la *Lamentación de la Virgen sobre el cuerpo de Cristo*, pues basándome en él, también había asociado a Cavarozzi el cuadro únicamente de la Virgen y los ángeles. Para cerrar el círculo, cuando ya había completado el corpus de un periodo desconocido de Seghers –que más adelante ilustraré–, llegó el último elemento que corroboraba mis sospechas.

La casa Dorotheum de Viena me planteó una consulta sobre un cuadro de difícil atribución, una *Lamentación por el cuerpo de Cristo con dos ángeles*. Por fin se había cerrado el recorrido y ya no había dudas: se trataba justamente del cuadro de la casa Geri que salía de nuevo a la luz. El nivel estilístico y su alta calidad en la ejecución negaban toda posibilidad de que se tratara de una copia. Así pues, comuniqué la identidad del autor a la casa de subastas, que puso la obra a la venta el 20 de octubre de 2015 (lote 55) haciendo ya referencia a Seghers.

Entre el momento en que me di cuenta de que el grabado de Ryckemans revelaba una interpretación distinta de algunos lienzos que yo atribuía a Cavarozzi y este último hecho, muy reciente, ha pasado algún tiempo. Desde entonces he podido establecer un grupo de obras atribuibles al pintor y que se deberían situar (es difícil poder establecer un orden cronológico más exacto) durante su estancia en España (1617–1620) e inmediatamente después de su regreso a Amberes en 1620.

El descubrimiento del viaje a España junto con Cavarozzi justifica plenamente la proximidad de estos cuadros con el lenguaje del autor de Viterbo. Sin embargo, el flamenco aplica pinceladas más minuciosas, tonalidades más frías y claras, además de una adhesión a los temas más distante.

El pintor amberino destaca por su papel como divulgador de las iconografías de Cavarozzi. Seghers retoma e interpreta por lo menos dos temas suyos: el primero es el de los *Desposorios místicos de Santa Catalina*. No hay duda de que hay que atribuir al flamenco la versión del tema varias veces citada que se conserva en la Academia de San Fernando. Como se ha visto –por evidentes razones estilísticas– se agrupa con la *Lamentación* anteriormente de Geri y la *Virgen Dolorosa* de Christie's, hoy en una colección privada. El lienzo de la Academia se inspira en la similar composición de la *Sagrada Familia con santa Catalina* de Cavarozzi que se exhibe en el Prado, pero con muchas variantes. El tema es, sin duda, más fácil de descifrar, con el Niño colocando el anillo en el dedo de la santa, los ángeles desplazados hacia la derecha y la desaparición de san José. A pesar de ello, resultan semejantes las posturas de los protagonistas, el suntuoso vestido de brocado de la santa y el paño inmaculado extendido sobre las rodillas de la Virgen, donde se sienta el Niño.

La otra iconografía que Seghers recupera de Cavarozzi, verosímelmente durante la estancia de ambos en España, es la de la *Sagrada Familia*. En este sentido, puede atribuirse ahora al amberino el lienzo con este tema que conserva la Gemäldegalerie de Berlín y que en 2001 publiqué como de autor flamenco⁷, relacionándolo con los prototipos de Cavarozzi⁸. En la tela alemana se aprecia cómo la calidad de los drapeados, la colocación característica de los pliegues o



GERARD SEGHERS

(antes atribuido a Cavarozzi)

Desposorios místicos de santa Catalina. 1617-1620.

Óleo sobre lienzo. 189 x 150 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid [inv. 373].

el tratamiento de los tejidos de seda es idéntico al que muestran los *Desposorios místicos* de la Academia de San Fernando.

Seghers retoma de Cavarozzi la idea compositiva, pero de alguna forma la ennoblece asignándole a san José un papel más áulico al mostrarlo leyendo. Su versión explica la difusión de esta imagen en Francia y en el sur de los Países Bajos –según lo que ponía de manifiesto Pierre Curie –, quizá porque la pintó en Amberes inmediatamente después de su estancia en España; o puede que se enviara a esta ciudad desde Madrid. De ella depende la *Sagrada Familia* de la iglesia de Saint Sulpice en Langon (óleo sobre lienzo, 159,5 x 110,5 cm), no lejos de Burdeos. Su calidad, a juzgar por la fotografía –a la obra le hace falta una profunda restauración–,

⁷ PAPI, *Op. cit.*, 2011, p. 433. En el catálogo del museo, el lienzo se considera copia de Cavarozzi, nada menos que del siglo XVIII. En: vv. AA. *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*. Berlín: Nicolai, 1996, pp. 29, nº 521. ⁸ Es importante destacar que una copia de este cuadro ya la sacó a subasta Hampel en Múnich el 18 de septiembre de 2009 (lote 232, óleo sobre tabla, 65 x 50 cm), como copia de Gerard Seghers.





GERARD SEGHERS. *Sagrada Familia.* Hacia 1620. Óleo sobre lienzo. 186 x 138 cm. Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlín [inv. 483]. © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders.



1



2

no es inferior al cuadro de Berlín y por consiguiente también debería atribuirse a Seghers⁹.

Las características estilísticas vinculan estas obras a cuadros que ya forman parte de su catálogo consagrado. En particular, los nexos más significativos se pueden captar en la *Lamentación de san Pedro*, en sus dos versiones, la de la catedral de Sevilla –la mejor– y la del Louvre; o en sus *San Francisco confortado por ángeles*, del que se conocen dos versiones. Una de ellas es la del Louvre, que Bienek fecha entre 1620-1624, es decir; en los primeros años tras su regreso a Amberes¹⁰. Anterior a esta, por estar más marcada por vibraciones naturalistas que también remiten al nexo con Cavarozzi, es la versión que estuvo en una colección particular de París y salió a subasta en Christie's en 1997. Entonces fue adquirida para formar parte de la colección Koelliker¹¹. Las estructuras com-

GERARD SEGHERS

San Francisco confortado por ángeles.

1. Óleo sobre lienzo. 236 x 161 cm. Musée du Louvre, París [Inv. 1976] © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Adrien Didierjean.

2. Óleo sobre lienzo, 172 x 140 cm. Colección Koelliker.

3. Óleo sobre lienzo. 122 x 96 cm. Subastado en Sotheby's Milán en 2007.

4. Óleo sobre lienzo. Iglesia de la Beata Vergine del Carmelo, Soragna (Italia).

positivas, la forma de tratar los drapados a base de amplios pliegues con un perímetro tortuoso; otras con fruncidos más finos de seda reluciente; y las alas de los ángeles, son los elementos más esclarecedores de la paternidad común de las obras que aquí examinamos. En su conjunto, esbozan la nueva fisonomía de un artista que entre 1617 y principios del tercer decenio elabora un lenguaje que sobrepone, a la educación flamenca recibida en el taller de Abraham Janssens, el naturalismo que Seghers conoció en su experiencia española al lado de Zapata y Cavarozzi.

El tema de San Francisco debió ser especialmente querido por Seghers en ese periodo. Guillaume Kientz¹² le atribuyó, no sin razón, el *San Francisco confortado por un ángel* reaparecido en el mercado francés en marzo de 2014. Este se había subastado previamente en 2007 en

⁹ CURIE, Pierre. «Bartolomeo Cavarozzi. Un exemple problématique de diffusion du caravagisme en France et en Europe». En BERTRAND, Pascal-François y TROUVÉ, Stéphanie (dirs.), *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*. CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2003, pp. 212–214, indicaba como Grupo III la serie de obras dependientes «d'une composition dont l'original n'est pas précisément repéré» y subraya, como ya había hecho Nicolson (NICOLSON, Benedict. *Caravaggism in Europe*. Turín: 1990, Vol. I, pp. 96–97. segunda edición revisada por L. Vertova), la presencia de numerosas copias en tierras flamencas. Probablemente no exista un original de Cavarozzi; los prototipos son los dos lienzos de Seghers (de Berlín y de Langon), reelaboraciones de la *Sagrada Familia* de Cavarozzi de la Albertina y de la versión hoy en una colección privada de Turín. Curie relaciona estrechamente una copia que se conserva en la iglesia de Thoury, a pocos kilómetros de Langon, con el cuadro de Langon. Luego pasa revista a la copia del Musée d'Art Religieux de la Catedral de San Bavón de Gante, a la de la colección del marqués de Haddington en Tynningham, a la de la National Gallery of Ireland en Dublín y a otras que se encuentran en colecciones privadas, cuyo aspecto es decididamente flamenco; para concluir afirmando la fortuna de dicha obra perdida de Cavarozzi en Flandes. Ahora parece claro que quien ha difundido esa imagen tan afortunada ha sido en cambio Seghers con sus prototipos. ¹⁰ BIENECK, Dorothea. *Gerard Seghers 1591-1651*. Luca: Lingens, 1992, pp. 157-158. ¹¹ *Idem*, p. 131; la autora incluye justamente la pintura entre las anteriores a 1620. La obra salió a subasta en Sotheby's, Londres, el 8 de julio de 1987 (lote



Sotheby's Milán (lote 193) como de escuela caravaggésca¹³. Una copia de este cuadro se conserva en España, en Antequera, un probable indicio de la ejecución española del lienzo, fechado por el especialista francés en torno a 1619.

Una segunda composición del mismo asunto se puede añadir ahora al catálogo de estos años cruciales. Se trata de un *San Francisco confortado por tres ángeles* que se conserva en Soragna, en la iglesia de la Beata Virgen del Carmen. Sin duda no era esa su ubicación original, puesto que la iglesia se fundó en 1661 por voluntad del marqués Diófebo Meli Lupi. Puede que esta sea la obra en la que culmina el naturalismo de Seghers. Destacan bellísimos fragmentos de naturaleza muerta, que parecen querer rivalizar con los de Cavarozzi –véanse los libros, el crucifijo o la calavera en primer plano–; la túnica con sus pliegues sombreados,



JUAN BAUTISTA MAÍNO
Ángeles músicos (detalle).
1620-1624. Pintura mural
al óleo y temple. Sotocoro
de la iglesia de san Pedro
Mártir, Toledo.

más italianos que en los demás cuadros de Seghers, mientras que en los suntuosos drapeados de la indumentaria del ángel, así como en las alas, vuelve la consabida firma del flamenco.

El rostro del ángel que toca el violín muestra los rasgos de la Virgen de la *Lamentación* del Dorotheum. La ambientación del *San Francisco* durante su estancia en España se confirma justamente por este elemento. El ángel antes mencionado es además prácticamente idéntico al pintado por Maíno en los frescos del sotocoro de San Pedro Mártir. Paradójicamente, debería de haber sido el pintor de Pastrana quien se inspirara en la imagen de Seghers, puesto que el hallazgo de nuevos documentos ha desplazado la fecha de la ejecución de los frescos de Toledo entre agosto de 1620 y 1624, unos diez años respecto a la que se daba por cierta hasta ahora¹⁴.

54), ya relacionada con Seghers a propuesta de Philip Pouncey; volverá a subastarse en Nueva York, Christie's, el 31 de enero de 1997 (lote 188) con esa misma referencia. En 2006 entrará a formar parte de la colección Koelliker. ¹² KIENZ, *Op. cit.*, pp. 81-84. ¹³ Debe de haber habido otro cuadro de Seghers muy parecido, que representaba a *San Francisco orando ante el Crucifijo* –con San Francisco en una postura casi idéntica, pero sin el ángel–, documentado por un grabado de Vorsterman. cfr. BIENECK, *Op. cit.*, p. 160. ¹⁴ Para la nueva datación de los frescos, véase lo señalado por MARIAS, Fernando. «Decoración mural en la capilla de la iglesia de San Pedro Mártir de Toledo» en RUIZ, Leticia (ed.). *Juan Bautista Maíno 1581-1649*. Cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 142-150; con anterioridad los frescos se situaban implícitamente en los mismos años en que se realizó el *Retablo* de San Pedro Mártir, que hoy está en el Prado (cfr. por último PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura Barroca en España 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 107). Suscita alguna duda el hecho de que los frescos toledanos de Maíno –tal como siempre se ha subrayado– tomen claramente en cuenta las imágenes de Guido Reni publicadas en los frescos romanos de San Gregorio al Celio y de la Capilla de la Anunciación en el Palacio del Quirinale, todos ellos realizados entre los últimos años del primer decenio y principios del segundo, estrechamente relacionados con las fechas del *Retablo* (1612-1614) y, consecuentemente, con las que también se habían propuesto anteriormente para los frescos del sotocoro.



GERARD SEGHERS

(antes atribuido a Cavarozzi)

Ángel de la guarda. 1617-1620. Óleo sobre lienzo. 178 x 139 cm. Museo de Bellas Artes, Buenos Aires [inv. 2899]. © Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

En aquellas fechas, el pintor amberino ya no debía de encontrarse en España, mientras que probablemente ya había sido pintado el lienzo que hoy se encuentra en Soragna. No obstante, no debemos excluir la hipótesis de que tanto los frescos como el ángel de Seghers, remitan a un prototipo de Maíno que hoy en día no conocemos y que este habría podido repetir en el sotocoro de San Pedro Mártir.

Finalmente, para cerrar este considerable aumento del catálogo del artista y volver a descubrir su fisonomía más naturalista ligada a Cavarozzi, habría que asignarle también una obra publicada y atribuida a Bartolomeo¹⁵. Se trata del *Ángel de la guarda* que se exhibe en el Museo Bellas Artes de Buenos Aires. En él se reconocen bien todas las características estilísticas expuestas a lo largo de este artículo: desde los amplios drapeados de seda –una versión hipertrófica de los del maestro de Viterbo– que caen en cascada y figuras largas con cabezas pequeñas, hasta el tipo de rostro del ángel de cabellos rojizos y vaporosos; de la naturaleza muerta con libros y calaveras en primer plano, a las alas del ángel o sus delicados pies. Un auténtico homenaje a

Cavarozzi es la violenta exaltación luminosa que invade la tela colocada de forma desenfadada en primer plano a la derecha. Una habilidad que realmente parece querer demostrar toda la adhesión de Seghers y su devoción por los resultados y las alturas estilísticas del italiano.

Desde hace algún tiempo, el catálogo de Gerard Seghers se ha visto sometido a considerables modificaciones. Este incremento de obras, concentradas en la segunda mitad del segundo decenio y principios del tercero del siglo XVII, compensa el traspaso de un número igualmente importante de cuadros que no son del pintor y que se le habían atribuido partiendo de los estudios de Nicolson. Este gran error de atribución –al menos lo es para mí– se debe precisamente al artículo del erudito anglosajón publicado en 1971, en el que atribuía a Seghers algunos cuadros de nocturnos, como la *Negación de san Pedro* (Tours, Musée des Beaux Arts; antes Milán, Algranti, 1970). Más tarde Nicolson añadiría el *Prendimiento de Cristo* entonces en una colección particular española y hoy en la Academia de San Fernando de Madrid¹⁶. Como consecuencia de estas nuevas atribuciones, en 1975 también se le adjudicó a Seghers la *Negación de san Pedro* del Hermitage¹⁷. Todos estos lienzos han ido confluyendo en el grupo de obras de Seghers en los sucesivos repertorios de Nicolson, así como en la monografía de Bieneck, quien excluye las composiciones de Tours y la que fue de Algranti sin justificar el porqué¹⁸.

Estoy convencido de que dichos cuadros, a los que he añadido otra *Negación de san Pedro* que hace algunos años se encontraba en Suecia, deben pertenecer a Adam de Coster por su gran cercanía a sus obras autógrafas¹⁹. Como ya afirmaba en 2013, si obras como *Niño cantando a la luz de una vela* de la National Gallery de Dublín o *Joven con turbante y vela* (Nueva York, Sotheby's, 17 de enero de 1992) y *Negación de san Pedro* Koelliker, expuesta en la muestra sobre Gherardo delle Notti de 2015, se le atribuyen sin discusión a Coster, también el grupo de las cinco escenas horizontales a la luz de una vela que he quitado del catálogo de Seghers tendría que ser suyo, sobre todo teniendo en cuenta la transparente identidad estilística que hay entre todos esos cuadros.

¹⁵ Ricci, F. «Capolavori dispersi. Un inedito di Bartolomeo Cavarozzi da Viterbo nel Museo delle Belle Arti di Buenos Aires». *I Beni Culturali*, CXIII, 2006, 3, pp. 52-53. ¹⁶ Nicolson, Benedict. «Gerard Seghers and the Denial of St Peter». *The Burlington Magazine*, nº 113, 1971, pp. 304-309; Nicolson, Benedict. «A Honthorst for Minneapolis». *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, LX, 1971-1973, pp. 39-41. ¹⁷ VSEVOLOZHSKAYA, Svetlana Nikolaevna y LINNIK, Irina. *Caravaggio and his Followers*. Leningrado: Aurora Art, 1975, fig. 164. ¹⁸ Nicolson, Benedict. *The International Caravaggesque Movement*. Oxford: Phaidon, 1979, pp. 89-90; 1990, I, pp. 174-175; BIENECK, Dorothea. *Op. cit.*, pp. 136-137 y 139. ¹⁹ PAPI, Gianni. *Bartolomeo Manfredi*. Soncino: Edizioni dei Soncino, 2013, pp. 50, 55-56 y 279, fig. 91; PAPI, Gianni (ed.). *Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre*. Cat. exp. Florencia, 2015, p. 238.



GERARD SEGHERS. Lamentación de san Pedro. 1617-1620. Óleo sobre lienzo. Catedral, capilla de san Pedro, Sevilla. Fotografía: Pedro Fera.



Bahía y puerto de Pasajes desde el balcón de la casa de pescadores del siglo XVIII donde se ubica la colección de Juan Mari Indo y Mikel Forcada, iniciada a principios de los años 70.

Un viaje por el mundo

A JOURNEY AROUND THE WORLD PAGE 161

Han recorrido África, América y Asia varias veces. Juanmari Indo y Mikel Forcada llevan décadas viajando por los cinco continentes, dejándose secudir por las culturas indígenas, tribus locales y culturas orientales. Juntos han formado una colección que condensa parte de toda esa antropología a través de centenares de piezas que exhiben en la casa del primero en la costa donostiarra.

TEXTO MIGUEL LÓPEZ-REMIRO | FOTOGRAFÍA IMAGEN M.A.S.



MIGUEL LÓPEZ-REMIRO ES DOCTOR EN FILOSOFÍA POR LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA, GRADUADO POR EL GETTY LEADERSHIP INSTITUTE DE LA UNIVERSIDAD DE CLAREMONT (CALIFORNIA) Y MBA POR EL IESE. HA SIDO SUBDIRECTOR DEL GUGGENHEIM BILBAO Y DIRECTOR DEL MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA.

Entrada a la vivienda donde se acumulan los objetos de viaje, entre los que destaca una motocicleta Royal Enfield original de India traída rodando por carretera desde ese país. A la derecha, una escultura de Andrés Nagel titulada *La cala* (1975) de poliéster.

CUANDO SE HA DESCRITO el arte de culturas lejanas se ha caído a veces en un dilema para referirse a él, etiquetándolo como «primitivo», «aborigen» o «indígena». En ocasiones, se ha llegado a definir incluso como «artesanía» o «folclore». La atención que profesaron autores vanguardistas del siglo XX como Pablo Picasso, Max Ernst y más tarde Jackson Pollock o Mark Rothko por el arte de otros lugares, ya fuera de África o de los indios nativos del norte de América, fue un hito a la hora de restaurar una mirada sobre este tipo de expresiones artísticas alejadas de Occidente. Efectivamente, sus formas se salía del canon, pero no por ello dejaban de ser reflejo de un impulso creativo genuino y consagrado a la permanencia.

Durante las décadas que vinieron después, se incrementó el estudio sobre estas culturas y se reconoció su calidad. Fue entonces cuando se crearon excepcionales colecciones para guardarlas, exponerlas y darles un contexto en museos como los centros parisinos de Guimet o el Quai Branly, que han ayudado a conservarlas para el futuro. Tratado ya dentro de la historia del arte mundial bajo el epígrafe más aceptado de «arte no occidental», hoy en día el interés por este tipo de obras se encuentra en una cúspide de reconocimiento, pues no solamente los museos y las universidades lo estudian, sino que el mercado también reconoce su valor. De

modo que puede verse en importantes ferias y en casas de subastas, así como en colecciones privadas.

En Pasajes (Guipúzcoa) hay una casa en la que precisamente se guarda una destacada selección de piezas no occidentales. Posiblemente sea una de las más ricas que existen en España y, para mí, la más excepcional por la forma en la que se ha creado. En su interior hay decenas de obras: máscaras y esculturas de Mali, objetos de tribus Tuareg, emblemas y tejidos del Congo y Costa de Marfil, piezas de Gabón de la tribu Punu o de Costa de Marfil, artefactos de los Hutu de Ruanda, terracotas de Níger, cerámicas incas, marfiles... También hay objetos de artes decorativas de China y Oceanía, además de multitud de obras procedentes de la India, Mongolia, Pakistán, Birmania o Camboya, así como una gran selección de objetos de Afganistán. Al ver todo esto, uno piensa que se encuentra en un museo o en una exposición monográfica, no solo por el volumen de obras, sino también porque cada una de ellas se puede contemplar de forma exquisita en vitrinas y peanas. Al fondo de una de las dos salas que custodia esta colección privada, existe una biblioteca y un archivo donde están inventariadas las 800 piezas que forman el conjunto.

Todo lo que vemos es un resumen del gran viaje iniciado en 1970 por Juanma Indo y Mikel Forcada, socios diseñadores y oriundos de Guipúzcoa. Cuando uno viene por primera vez aquí, se tiene que frotar los ojos para entender que todo cuanto ve es real. No estamos en un museo, sino en la vivienda particular de Juanma, parte de la cual se ha dedicado a conservar la colección que ambos atesoran. Sin embargo, esta no es una colección que decora una casa; se trata más bien de un conjunto de obras dentro de una casa. No está abierta al público pero sí está 'musealizada' por el interés de sus dueños. Conozco sus orígenes, podría decir, que desde siempre. Por mi relación con ellos, he sabido de sus viajes y he seguido con atención cómo estos dos socios iban adquiriendo objetos en esos tránsitos por el mundo.

Esta casa es un repositorio de vivencias. Nada de lo que aquí se ve se ha adquirido en *dealers* o subastas. Todo proviene del país de origen y ha sido comprado *in situ*. Por eso entrar en esta casa es, de alguna forma, como hacer un metaviaje, una experiencia visual por un relato de objetos que nos llevan a lugares y culturas lejanas.



El comedor, situado en la tercera planta, mantiene las vigas vistas originales de la estructura construida por carpinteros de ribera. Detrás de la mesa, un cuadro del pintor vasco José Luis Zumeta. A la izquierda, cuelga un grabado de gran formato de Don Herbert junto a una vitrina con joyas compradas en África y Asia.







Zona de acceso a la colección musealizada, situada en la segunda planta. A la izquierda, parte del conjunto de maderas talladas de los Touareg. En el centro, moneda Doa de Topoke (Congo) en forma de lanza que se utilizó como divisa en el siglo XX y una escultura Mumuye (Nigeria). A la derecha, una maternidad Dogón de más de un metro de altura. Al fondo, tras el vano, *Batik* (1970), un mandala pintado por la artista norteamericana Alice Royce.



Pasajes es un pueblo costero situado en la provincia de Guipúzcoa. Comprendido entre las ciudades de San Sebastián y Fuenterrabía, está rodeado por los montes Jaizkibel y Ulía que llegan al borde del mar y por la desembocadura del río Oyarzun, generándose una bahía y puerto natural único (muy apreciado por el refugio que supone en el norte de la Península y por la cantidad de mareas que hay aquí). Este enclave le ha situado históricamente como un puerto importante de cultura pesquera.

También es cuna de destacados personajes, como el almirante Blas de Lezo, además de lugar de salida de afamadas expediciones, como la del velero La Victoire capitaneado por el Marqués de Lafayette en 1777 rumbo a Estados Unidos. Aquí se construyeron, asimismo, naos y barcos, entre ellos el ballenero San Juan que en el siglo XVI se hundió en Canadá y del que a día de hoy se está construyendo una réplica a pocos metros de donde me encuentro, usando la misma técnica de carpinteros de ribera de la época. El comercio y el tránsito en este puerto siguen haciendo de este pueblo una de las principales vías de transporte marítimo del norte de

Esta sala muestra varios relicarios Kota de Gabón hechos con madera y cobre sobre peanas de madera; servían para proteger a los muertos de los malos espíritus. Al fondo, una gran máscara Toma de Liberia, de casi dos metros de altura, junto a un tejido de rafia Kuba del Congo.

España. Además, se ha convertido en un lugar muy frecuentado por turistas, muchos de ellos peregrinos del Camino de Santiago. Sin embargo, y aun con todo este tránsito, sigue conservando un ambiente local.

La orografía accidentada establece un paisaje típicamente de puerto del Cantábrico, con pequeñas construcciones antiguas como la casa en la que se enclava la colección, donde conviven con grúas, nuevos desarrollos urbanos y un ritmo de salida y entrada de mercantes que dan un aire peculiar de cambio al paisaje de esta bahía.

La vivienda en la que se guarda la colección es una de las pocas edificaciones antiguas que quedan en la parte de San Pedro de Pasajes. Construida como casa de pescadores, en el siglo XVIII. Está pareada con otras viviendas de la misma tipología. Juanma destaca que fueron los carpinteros de ribera quienes la hicieron. «Levantaban barcos, pero también se fabricaban las estructuras para sus casas usando las mismas técnicas de madera para armar las vigas». A juzgar por los registros de utensilios y aperos que se encontraron en la finca, cabe imaginar que



fue usada por pescadores. «También sabemos que fue una sidrería para prensar manzanas; eso explicaría que el suelo estuviera montado con gruesos tabloncillos desmontables».

Con una planta de aproximadamente unos 120 metros cuadrados en forma rectangular, la fachada de diez metros de ancho mira hacia la bahía. La entrada está situada en la parte posterior de la vivienda, que da a la calle peatonal de San Pedro. La casa, que fue reformada por los propios Mikel y Juanma, posee dos plantas destinadas para la colección y una para la vivienda de este último. Pegada a esta finca, se encuentra el estudio en el que trabajan desde hace años. Su experiencia en el diseño y su destreza a la hora de entender espacios se aprecia al observar cómo han reformado esta vivienda y la han convertido en un lugar para presentar su colección de manera limpia y proponiendo un espacio amable para las obras.

Ahora bien, ¿cómo se crea una colección de esta envergadura? ¿Y qué conduce a sus propietarios a exponerla de esta forma? Para responder a estas preguntas, hay que conocer la historia de sus dueños. Mikel y Juanma trabajan juntos desde

A la izquierda se exhibe un conjunto de cuatro hoces originarias de Camboya que están hechas con madera, cuerno de búfala y metal; se utilizaban para la recogida del arroz. La vitrina de la derecha conserva 13 cabezas Bura de terracota de Níger.

hace más de 50 años. Mikel Forcada, formado en decoración y bellas artes, comenzó su trayectoria profesional en el mundo de los decorados de cine en Madrid. Entre el año 1961 y 1968 fue director de arte de una tienda de diseño y muebles en San Sebastián. «Juanma llegó allí al poco tiempo y comenzó a trabajar como ayudante cuando tenía tan solo 14 años. Desde entonces hemos trabajado siempre juntos», apunta Forcada.

Tras este primer encuentro, ambos pusieron en marcha Huts –entre 1968 y 1972–, una tienda que funcionaba también como galería. Durante esos años organizaron además varias exposiciones, en una época efervescente del arte vasco, especialmente del grupo Gaur. Autores como Remigio Mendiburu, José Luis Zumea y Rafael Ruiz Balerdi presentaron sus obras en la tienda de Huts.

En el año 1972, los coleccionistas decidieron abandonar su trabajo ‘de oficina’ y apostar «por proyectos que nos permitieran realizar viajes de forma periódica para compaginarlo con nuestros proyectos de diseño de interiores». Fruto de esa visión, realizaron un primer viaje a Londres, donde se quedaron un año.





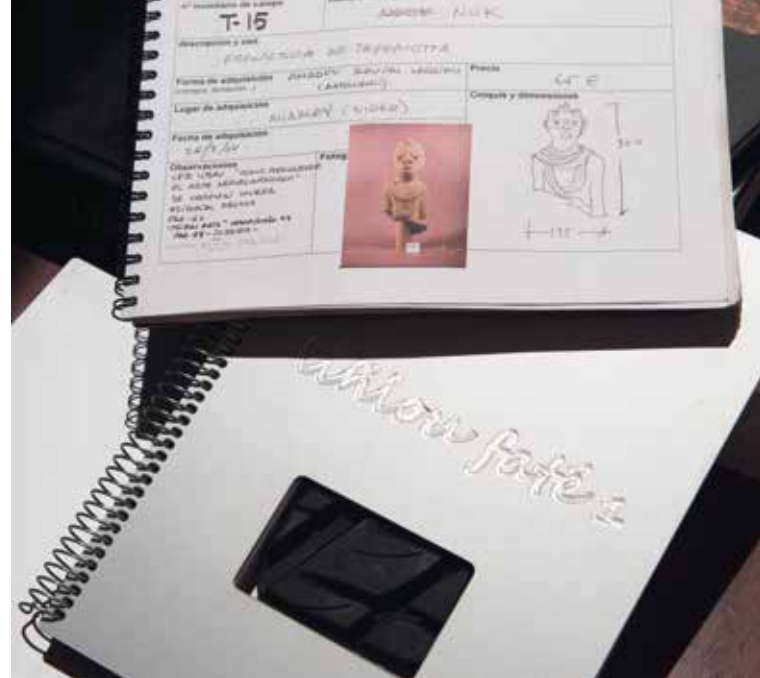
Los coleccionistas delante de *África del Oeste*, un cuadro que José Luis Zumeta pintó en 1995 durante el viaje que los tres compartieron por el Sahel. Consta de 15 paneles de 97 x 77 cm creados *in situ*, que más tarde se ensamblaron en el estudio del artista.





DERECHA

Cuaderno de inventario de la colección con anotaciones a mano sobre la procedencia, referencias y pictograma de una pieza. Debajo, edición de *Liñiou faté*, un fotolibro de Juanma Indo sobre los bibendum encontrados en el África septentrional.



En la capital británica no pararon de ver cosas: «Fuimos a aprender inglés pero lo que hicimos de verdad fue visitar museos, librerías y cosas interesantes; desde el British Museum, donde pudimos disfrutar de toda una enciclopedia del arte de forma constante, a otros museos como el del ferrocarril de York o el marítimo Cutty Sark... Nos encantaba ver cosas, leer y empaparnos de todo lo que despertaba nuestra curiosidad. Por eso nuestros amigos empezaron a vernos como ratas de museos, porque siempre estábamos en uno», comenta Mikel. A esa estancia en Londres le siguieron viajes frecuentes a la capital gala. «Cogíamos el tren en Hendaya y nos despertábamos en otro mundo, en París. Allí había de todo. Desde entonces, no hemos dejado de visitarlo».

En 1974 hicieron un largo viaje y recorrieron todo el Mediterráneo. Más adelante, en 1976, fue cuando comenzaron los periplos que suponen un hito fundamental para esta historia de coleccionismo. Aquel año viajaron a Oriente en todoterreno hasta India, pasando por Irán, Afganistán, Pakistán, Sri Lanka y Nepal en un viaje de casi 50.000 kilómetros cuadrados. Mikel comenta cómo el impulso provenía de su interés por conocer lugares nuevos. «Simplemente queríamos ver cosas distintas y explorar lugares desconocidos. Por ejemplo, la pirámide de Choga Zambil en Irán o la Capadocia, a la que ya hemos ido en tres ocasiones. Nuestra emoción estaba guiada por encontrar cosas nuevas». Juanma también señala lo importante que fue para él releer el libro de Leguineche *El camino más corto*. «En aquella época no había guías, las íbamos haciendo nosotros mismos. Seguramente esa búsqueda nos llevó a lugares que hoy en día serían imposibles de alcanzar».

Durante esas exploraciones por los diferentes continentes comenzaron a recolectar objetos

Conjunto de piezas Dogón y Bambara de Mali. En primer término, se puede ver una gran escultura Bambara de 1,5 metros de alto. A la derecha, un *Libro de los muertos* separado por páginas de origen budista que servía como guía en el camino de la reencarnación y un tapiz Thanka de seda pintada procedente del centro de Asia.



que fueron encontrando, pero nunca se plantearon crear una colección. «Lo que sucedió es que, al pasar tanto tiempo en esos lugares y ser tan curiosos, se nos fueron presentando oportunidades que no podíamos dejar pasar. Pero siempre hemos huido del *souvenir*, del folclore y de la acumulación de objetos turísticos», asevera Mikel. Les pregunto cómo ha sido el proceso de adquisición de toda la ingente cantidad de obras que ahora poseen. «Nunca hemos comprado a *dealers* ni en subasta, todo lo que tenemos proviene de su lugar de origen. Entendemos esta colección como un proceso lento de ir haciendo acopio de obras que nos han llamado la atención», explica Juanma, quien añade que se ha adquirido «sin ánimo de lucro». ¿Les habrán engañado en algún momento? «Pensamos que no. Creemos que todo lo que hemos comprado era oriundo del lugar, genuino como nuestros viajes. Es cierto que llegamos en una época en la que todavía no había el turismo que hay ahora ni el interés que existe actualmente en el mercado».

A India volvieron en 1979-1980. Entonces hicieron otra estancia de 10 meses. De hecho, una gran parte de la colección procede de este país. En ella se incluyen obras como sombras Tholubomalata de la región de Andra Pradesh. Estas figuras datan de principios del siglo XX y están hechas sobre piel de ante. Se utilizaban para representar epopeyas hindúes y para que los narradores ilustrasen sus historias.

También destacan objetos de Naga, tallas de madera y horóscopos dibujados, así como pinturas de la cultura Mitila que hacen las mujeres

En esta vitrina suspendida de cristal se pueden ver tres cabezas de bronce Ife de Nigeria hechas mediante la técnica de fundición a la cera perdida (son piezas únicas). También hay varios ejemplares de monedas Hoe de hierro y bronce de Camerún, junto a una escultura de dos guerreros.

en la región de Bihar al norte de India. Afganistán también ocupa un lugar importante en estos primeros dos viajes, ya que pasaron temporadas de varios meses en este país. De aquí proceden joyas como las piezas realizadas en terracota de Ghandara. Esta región se sitúa históricamente al noroeste de la India, en una zona que actualmente pertenece a Afganistán y Pakistán, y formaba parte de la ruta de la seda. Sus gentes desarrollaron un arte que surge en los primeros siglos de nuestra era y que fue la eclosión del mundo griego y la tradición budista, de ahí que junto a la acepción de 'arte de Ghandara' se le haya denominado también como 'greco-búdico'.

En el año 1986 viajaron a China, Tibet, Nepal, Indonesia y Camboya, recorriendo de nuevo Asia y adquiriendo obras. Ya a partir de 1987, llegaron hasta América y Oceanía. Además comenzaron sus repetidos viajes por toda África, que se ha convertido en el continente más representado en la colección. De entre todas ellas, llaman la atención las 'esculturas' moneda de Mambila, las terracotas de Bura de Níger o Djéni de Mali, además de varias piezas de Ashanti procedentes de Ghana, las máscaras de los Loma o Costa de Marfil y los relicarios de Gabón o los bronceos Yoruba de Nigeria.

Si Oriente es un auténtico puntal en la colección, por la atención que le prestaron en los primeros viajes, mirando ahora el conjunto se aprecia cómo África ha invadido parte de las baldas y vitrinas. La pasión que Juanma y Mikel sienten por este continente se extiende por las estancias de la casa, como la selección de 13 cabezas Bura hechas en terracota que se muestran en la planta superior. Esta civilización nigeriana fue descubierta en 1975 y excavada en 1983, año en que se descubrieron cientos de vasijas con huesos humanos. Las cabezas que formaban el asa de las tapas representaban al muerto, con sus características escarificaciones de la tribu. También sorprenden las cabezas de tipología Ife de Nigeria. Son piezas únicas realizadas en bronce con fundición a la cera perdida, cuyos rasgos poseen una perfección descriptiva y técnica excepcional.

Increíble aventura de coleccionismo, sin duda, la que han desarrollado estas dos personas que son socios en su trabajo desde hace medio siglo y que también han sabido crear una colección con un sentido único. Les pregunto si les queda algún sitio por visitar mientras planifican un viaje a Madagascar en estos momentos. Dicen que les quedan muchos. Son auténticos viajeros. De esos que no se sabe cuándo volverán.

50 AÑOS SUBASTANDO
1967 - 2017

3 DE JULIO DE 2018

Hotel Palace, Madrid



Colección de denarios ibéricos

Colección de duros y oro español

Malévich en el Museo Ruso de Málaga

KAZIMIR MALÉVICH

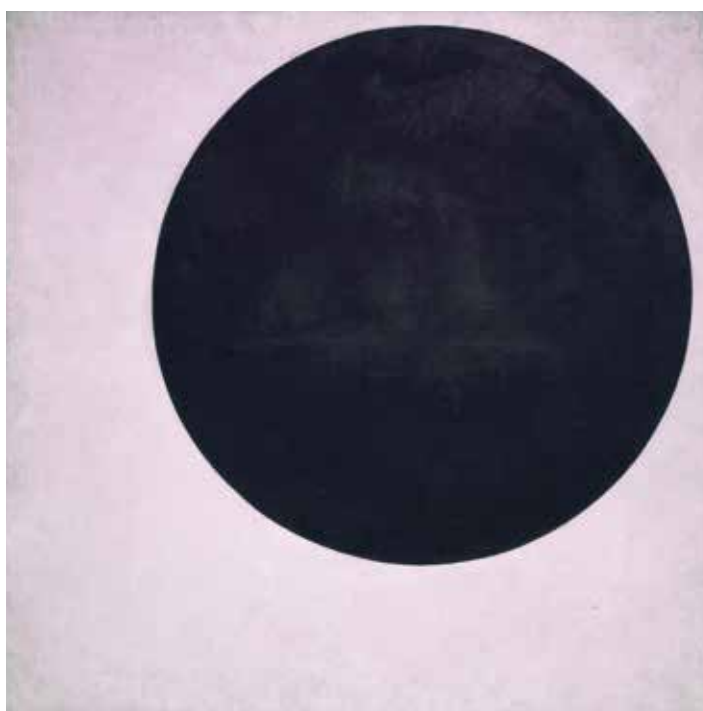
COLECCIÓN MUSEO RUSO DE MÁLAGA

Hasta el 3 de febrero de 2019

www.coleccionmuseoruso.es

EL PADRE DEL SUPREMATISMO es el protagonista en Málaga este otoño. El Museo Ruso acoge una colección de pinturas procedentes del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo que configura la recopilación más completa de su obra, donde 16 de las piezas son inéditas en España. El recorrido resume la trayectoria creativa inicial de Malévich, la invención del Suprematismo como la nueva expresión de su percepción del mundo mediante un lenguaje abstracto y, finalmente, el desarrollo y la introducción de lo figurativo en su estilo particular que él llamó «supronaturalismo».

Revolucionó la cultura occidental proponiendo un camino diferente para el futuro del arte: pretende romper con el pasado, purificar la vida de todo lo anterior y empezar un nuevo desarrollo; así como anteponer el presente a todo lo conseguido en el pasado, sin quitarle valor a este. Para ello, el artista «parte de cero» con las formas. Así concibió obras como *Cuadrado negro* y *Cuadrado rojo*, pinturas definitorias del Suprematismo. Tras la revolución rusa, Malévich adoptó nuevos principios donde el contenido sociopolítico subyace en la mayoría de sus composiciones. Será entonces cuando surja la creación



ARRIBA

Kazimir Malévich.

Suprematismo (Supremus N 56). 1916. Óleo sobre lienzo. 80,5 x 71 cm. [1421].

IZQUIERDA

Kazimir Malévich. Círculo

negro. Hacia 1923. Óleo sobre lienzo. 105,5 x 106 cm. [9472].



Kazimir Malévich. Paisaje. hacia 1906. Témpera de aceite y cera sobre cartón, 19,2 x 31 cm. [9452].

de ese «supraturalismo», donde la figuración juega un papel importante sin abandonar la geometría que caracteriza su estilo. A mediados de los años 20 Malévich no podía permanecer indiferente a una situación sociopolítica cada vez más difícil –el nuevo régimen despojaba al campesinado de su bienes y esto le afectó especialmente–, por lo que su arte evolucionó para encerrar un contenido de empatía social. El pintor tenía una filosofía firme: el artista debía reflejar la vida con realismo, que no necesariamente se consigue con naturalismo. Por eso empezó a representar obreros y campesinos, siempre en su línea abstracta y geométrica. El fondo sigue siendo abstracto en sus primeras composiciones de esta etapa, aunque poco a poco se irán intuyendo paisajes de campos y cielos en alguna de sus creaciones como *Cabeza de campesino* (1928-1929).

El artista ruso no abandonó los planteamientos sobre estos cambios de estilo hasta el final de su vida. *Retrato de la mujer del artista* y el *Autorretrato* son ejemplos de las obras terminadas en este ciclo, donde Malévich volvía a marcar distancias con el realismo soviético, ahora volviendo a la estética del Renacimiento para crear imágenes elevadas e impersonales de sus contemporáneos y de él mismo.

DEBAJO: **Kazimir Malévich.** Torso femenino. 1928-1929. Óleo sobre madera contrachapada, 73 x 52,5 cm. [9386].





Arte y Literatura para conmemorar el 110 aniversario en el Museo de Bilbao

ABC. EL ALFABETO DEL MUSEO DE BILBAO

MUSEO BELLAS ARTES, BILBAO

Hasta el 2 de junio de 2019

www.museobilbao.com

COMO ESCRIBIÓ Álvaro de Campos, heterónimo de Fernando Pessoa, «todo arte es una forma de literatura». En esa línea el Museo de Bellas Artes de Bilbao conmemora su 110 aniversario con la exposición *ABC. El alfabeto del Museo de Bilbao*, patrocinada por la BBK y que cuenta con el comisariado de Kirmen Uribe (Ondarroa, 1970), Premio Nacional de Narrativa en 2009 por su novela *Bilbao-New York-Bilbao*, y buen conocedor desde niño de los fondos del

museo vizcaíno. La innovadora exposición reúne más de 200 piezas y supone varios hitos: la reciente renovación museográfica que permitirá una nueva forma de contemplar las obras; la travesía alfabética que propone Kirmen Uribe en 31 palabras de cuatro lenguas –castellano, euskera, francés e inglés–, fusionando arte y literatura hace que el recorrido por este alfabeto extendido sea un paseo por la historia del arte, no cronológico sino en torno a las ideas y al significado de cada una de las letras, alternando épocas, estilos y disciplinas diferentes. También cabe destacar el descubrimiento de piezas poco conocidas de los fondos del museo, junto a las obras maestras de la colección.

Entre los artistas más conocidos del Museo de Bellas Artes de Bilbao cabría mencionar a Lucas Cranach, José de Ribera, Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Zurbarán, Orazio Gentileschi, Goya, Gauguin, Mary Cassatt, Guiard, Zuloaga y Sorolla. Asimismo, destacan las esculturas de Chillida y Oteiza, las composiciones de Bacon, Tàpies y Txomin Badiola, las fotografías de Schommer y Cualladó o la obra gráfica de Beuys y Hockney; además de los carteles deportivos de Arteta y Guezala o la elegancia del arte japonés del legado Palacio Arechabaleta.

En la sala dedicada a la palabra «Arte», ya está implícita el modo de mirar de Uribe al seleccionar cuatro piezas



separadas por más de 1.2000 años, desde una plaqueta hallada en Ekain –donde hay grabada una cabra montesa del Pirineo– o un hueso encontrado en Torre (Oiartzun) en el que aparecen un ciervo, un caballo o una cabra, a las creaciones de Gauguin de finales del siglo XIX o de Beuys en el XX, que volvieron a pintar la cabra. Entre ellos lo que variaba quizá fuera la intención a la hora de realizar la obra y, junto al resto de letras, subrayan lo que de enigmático tiene el Arte.

DE ARRIBA ABAJO

Paul Gauguin. Lavanderas en Arlés, 1888. Óleo sobre lienzo. 74 x 92 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao.

Eduardo Chillida. Alrededor del vacío I, 1964. Acero. 31,5 x 46,5 x 36 cm.

PÁGINA 138, DE IZQUIERDA A DERECHA

Ignacio Zuloaga. Retrato de la condesa Mathieu de Noailles. 1913. Óleo sobre lienzo. 179 x 223 x 10,5 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Lucas Cranach. Lucrecia, 1534. Óleo sobre tabla. 50,4 x 36,4 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao.

RICARD TERRÉ. SERIE ÚNICA

SALA CANAL DE ISABEL II

Hasta el 11 de noviembre

www.madrid.org

Miradas a Galicia en blanco y negro

LA SALA CANAL de Isabel II de la Comunidad de Madrid presenta una exposición dedicada a Ricard Terré, cuyo trabajo fue clave para la renovación de la fotografía documental de mediados del siglo XX. La selección de imágenes aquí presentada ofrece una relectura de este autor catalán, que cambió el pincel de su juventud por la cámara en los años 50, para poder documentar mejor cuanto sucedía a su alrededor.

La muestra se focaliza en el segundo periodo de su producción (1982-2005), con especial hincapié en la serie única que realizó en Galicia durante los años 90 y que se expone ahora por primera vez. Es un periodo en el que Terré continúa con sus experimentos en blanco y negro mientras inmortaliza las tradiciones gallegas, desde romerías ancestrales a procesiones de Semana Santa o fiestas paganas.

Ricard Terre. Bajadoz. Fotografía en blanco y negro. 2002.



Vestigios rupestres

RUPESTRE. LOS PRIMEROS SANTUARIOS

MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL (MARQ), ALICANTE

Hasta el 7 de enero de 2019

www.marqalicante.com

CONTINUANDO CON LA LÍNEA de presentar grandes manifestaciones del Arte, el MARQ de Alicante exhibe *Rupestre. Los primeros santuarios*, que reúne alrededor de 250 piezas, entre arte mueble, videos y otros documentos que evocan el contexto cultural del arte prehistórico mediterráneo, seleccionadas por los comisarios Virginia Barciela, del departamento de Prehistoria de la Universidad de Alicante; Jorge A. Soler, conservador de Prehistoria del MARQ; y Rafael Pérez, director del Área de Arquitectura de la Diputación de Alicante.

La exposición se divide en tres partes: arte Paleolítico; el Neolítico y el arte macrosquemático; y el arte levantino y el esquemático del Neolítico, e incluye paisajes sonoros de Luis Ivars. En la antesala un documental sirve de introducción al recorrido de la muestra y en el paso entre las tres salas hay dos mapas interesantes: el primero con los lugares del mundo con restos de arte rupestre con los cuatro de la Península Ibérica; y el segundo, una secuencia fotográfica de los hallazgos arqueológicos en la Comunidad Valenciana desde 1920 hasta ahora.

En la sala destinada al Paleolítico se alternan diversas piezas de arte mueble: huesos de animales; plaquetas decoradas con motivos zoomorfos y geométricos; piedras con imágenes de cabras o conchas bivalvos perforadas.



IZQUIERDA, DE ARRIBA ABAJO

Cántaro con antropomorfo oculado. Museo de Bellas Artes, Castellón. Vaso cerámico con orante de Cova de l'Or (Beniarrés). Museo Arqueológico Municipal de Alcoy. Vista de una de las salas de la exposición. Imágenes cortesía del MARQ de Alicante.



Todo ello ilustra cómo era la vida de estos cazadores y sus rituales, a través de restos hallados en las cuevas del Comte y de Fosca.

En la segunda parte se muestra la irrupción del arte Neolítico, que llegó hace más de 7000 años procedente del Mediterráneo oriental y el desarrollo del Arte macrosquemático con esas cerámicas con impresión cardial de las cuevas de la Sarsa y del Oro, o la relevancia de los calcos del Pla de Petracos con esa mujer en actitud de orante, otra con una serpiente o una figura femenina de formas voluptuosas.

Y por último, la exhibición se cierra con los ejemplos de arte levantino (escenas de la guerra y de la vida cotidiana con arqueros de perfil luchando o de caza, y mujeres que amamantan a sus hijos) y el arte esquemático (los signos), que finalmente suponen el paso del naturalismo a la abstracción.



Beckmann y sus metáforas del exilio

BECKMANN. FIGURAS DEL EXILIO

MUSEO NACIONAL THYSSEN
BORNEMISZA, MADRID
A partir del 23 de octubre
www.museothyssen.org

MÁS DE MEDIO CENTENAR de obras de Max Beckmann (Leipzig, 1884-Nueva York, 1950) se reúnen en las salas temporales del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid para recordar a uno de los artistas alemanes más destacados del siglo XX. Aunque en sus inicios desarrolló una pintura cercana al Impresionismo y a la nueva objetividad, Beckmann supo encontrar un estilo propio que está cargado de resonancias simbólicas.

Los personajes grotescos y los cuerpos mutilados que pinta en actitudes más o menos cotidianas constituyen un testimonio de la sociedad de su tiempo, atenazada por dos guerras mundiales, los nazis y el exilio. Max sirvió en la Primera Guerra Mundial como médico y es muy probable que todo cuanto vió entonces afectase a su producción.

La monográfica que ahora presenta el Thyssen está comisariada por Tomás Llorens. Reúne algo más de 50 obras, entre pinturas, litografías y esculturas que siguen un recorrido temático. La primera parte se centra en su



etapa alemana, desde los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, cuando comienza a ser reconocido públicamente, hasta el ascenso del fascismo en la década de 1930 y su expulsión de la escuela de arte de Frankfurt donde daba clases. Fue entonces cuando sus obras se calificaron de 'arte degenera-

do' y se le impidió exponer en público. Por eso se trasladó a Ámsterdam y, posteriormente, a Estados Unidos.

Precisamente ese periodo como exiliado es el que se recoge en la segunda parte del recorrido (más extensa que la anterior). Cuatro metáforas sirven de hilo conductor para que el público com-

prenda lo que supuso para Beckmann el exilio, que fue más allá del alejamiento de su hogar. «Máscaras» muestra la pérdida de identidad que se asocia con la circunstancia del exiliado; «Babilonia eléctrica» reflexiona sobre el vértigo de la ciudad moderna como capital del exilio; «El largo adiós» plantea la equivalencia entre exilio y muerte; y, finalmente, «El mar» es una metáfora del infinito, su seducción y su extrañamiento.

La exposición podrá verse en Madrid hasta enero. Después, viajará a CaixaForum Barcelona.



ARRIBA

Max Beckmann. Paris Society. Óleo sobre lienzo. 109,2 x 175,6 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. ©VEGAP, Madrid.

DEBAJO

Max Beckmann. Doble retrato «Carnaval». 1925. Óleo sobre lienzo. 160 x 104,5 cm. Museum Kunstpalast, Düsseldorf. ©Museum Kunstpalast/ARTOTHEK. ©VEGAP, Madrid.

‘Oficial de Dragones del Rey’, de Goya

AL INABARCABLE UNIVERSO goyesco pertenece una obra que durante décadas esquivó el radar de los especialistas. Se trata del boceto al óleo que representa a un oficial de los Dragones del Rey y su asistente ambientado en torno a la Guerra de la Independencia, hoy en la Hispanic Society Museum and Library. A la colección de su fundador, Archer M. Huntington (1870-1955), pasó a través del filántropo Benigno de la Vega-Inclán (1858-1942), marqués homónimo. Aunque los catálogos de Mayer, Gudiol y Gassier-Wilson lo mencionan, sus características materiales y ubicación eran desconocidas hasta que un artículo de Priscilla Muller lo rescató en 1984¹. Como *El caballo blanco* participó en la exposición de la Sociedad de Amigos del Arte en Madrid de mayo de 1913, ya atribuido a Goya². Inventariado antes de 1927 y fotografiado en 1933, desaparece seguidamente de la vista pública, quizá por las reticencias de Huntington respecto a su autoría.

La reciente restauración realizada en la Hispanic Society por Halina McCormack revela interesantes aspectos sobre la obra. Está ejecutada al óleo sobre una lámina de hojalata pulimentada cubierta por un delgado sustrato

de hierro, lo que sugiere un soporte improvisado compatible con el contexto representado. Acumulaba copiosos repintes, algunos anteriores al estrato pictórico final, sin relación con pintura conclusa conocida del artista. Dentro de su producción en hojalata, que incluye obras maestras como *Corral de locos* del Meadows Museum (1794), recuerda en factura a ejemplares tardíos como *Matrimonio desigual* del Museo Lázaro Galdiano (hacia 1819) y a otras en la órbita del último Goya³. Este trío de figuras –principal en pose relajada, caballo y asistente– aparece también en el retrato del *X duque de Osuna* del Museo de Bayona (1816), del que existió dibujo preparatorio y boceto⁴. El caballo, por su parte, comparte modelo con obras como *Corrida de toros en un pueblo* de la Academia de San Fernando o el equino encabritado del dibujo 58 del Álbum F⁵.

La indumentaria amarillo limón del oficial se corresponde con la clásica del regimiento de Dragones, con divergencias. Ello se explica por el carácter abocetado de la pintura y el «escandaloso desorden y arbitrariedad» reinantes en el cuerpo, que el reglamento de 1815 quiso remediar⁶. En 1806, una vez restaurados los Dragones tras un hiato

de dos años, se recuperaron los colores tradicionales, pero su implementación efectiva dependía de la vida útil del uniforme anterior –4 años la casaca, en tiempos de paz– y otras circunstancias individuales, siendo frecuentes los anacronismos en un mismo regimiento⁷. En esencia, el de la pintura es el descrito en 1816 para los Dragones del Rey: «casaca amarilla sin solapa, y con ojales blancos; cuello, vuelta, forro y vivos encarnados (*carmesí*, en 1806); chaleco amarillo; pantalón de parada y botón blanco»⁸. El bicornio con escarpela, sin embargo, da paso a la cimera de piel de oso inglesa al final de la guerra y hasta la disolución del cuerpo en 1823⁹. El mostrado fue, probablemente, el uniforme oficioso del regimiento al iniciarse la contienda. Común a toda la caballería –se dicta en 1803– era la faja en los oficiales, quienes contaban con asistente y caballo que podían mantener al separarse del regimiento en acto de servicio¹⁰. El regimiento de Dragones del Rey –vulgo «los amarillos»– tuvo desde junio de 1808 base en Zaragoza, sede de su patrona. De allí salió decimado, narra Clonard, aunque colmado de honores (sólo ellos conservaron sus monturas hasta el final)¹¹. Asesinado su coronel Pedro del Castillo

¹ MULLER, Priscilla E. «A Goya Oil Sketch for an Officer's Portrait». *Apollo*, nº 119, marzo de 1984, pp. 195-197. Ver GASSIER, Pierre y WILSON, Juliet. *Vida y obra de Francisco de Goya. Reproducción de su obra completa: pinturas, dibujos y grabados*. Barcelona: Juventud, 1974, vol. III, p. 265, nº 945. ² *Sociedad Española de Amigos del Arte. Catálogo de la Exposición de Pinturas Españolas de la Primera Mitad del siglo XIX*. Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1913, p. 28, nº 138. ³ GASSIER y WILSON, *Op. cit.*, p. 267, nº 978. Museo Lázaro Galdiano, nº. inv. 02022. Ver *ibid.* nº inv. 12100-1, 12092, 11557, 11540; nº inv. CE0029 en el Museo del Romanticismo, y DJ0205P del museo de BBAA de Córdoba. ⁴ GASSIER y WILSON, *Op. cit.*, p. 298, nº 1557-9. Musée des Beaux Arts de Bayonne Bonnat Helleu, nº. inv. 10; Museo Nacional del Prado, D004040; El boceto en la Kunsthalle de Bremen desapareció durante la II Guerra Mundial. ⁵ GASSIER y WILSON, *Op. cit.*, p. 294, nº 1479. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº. inv. 675. ⁶ Orden 20 de febrero, 1815. En BALMASEDA, Fermín Martín de. *Decretos del Rey Don Fernando II*. Madrid: Imprenta Real, 1819, Vol. II, p. 119. ⁷ Ver GÓMEZ RUIZ, Manuel y ALONSO JUANOLA, Vicente. *El ejército de los Borbones. Tomo IV. Reinado de Carlos IV (1788-1808)*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1995, p. 138 y *Reglamento que prefixa el método que deben de observar los Regimientos de la Caballería...* Madrid: Viuda de Ybarra, 1803, p.77. ⁸ *Estado Militar de España. Año de 1816*. Madrid: Imprenta Real, 1816, pp. 124-125. ⁹ *Delineations of the Most Remarkable Costumes of the Different Provinces of Spain...* London: Henry Stokes, 1823, II. 8. Representa a un oficial de Dragones durante el Trienio Liberal (1820-1823), ya con cimera a la sajona. ¹⁰ *Reglamento que prefixa, Op. cit.* p. 74. ¹¹ SOTTO y ABBACH, Serafín María de, conde de Clonard. *Historia orgánica de las armas de Infantería y Caballería españolas...* Madrid: Francisco del Castillo, 1859, Tomo XV, pp. 236-2388. SALA VALDÉS, Mario de. *Obelisco Histórico en honor de los heroicos defensores de Zaragoza*. Zaragoza: Mariano Salas, 1908, p. 237. ¹² Ver Archivo Municipal de Zaragoza, sig. 5-9 (caja 08150), fols. 37r-37v y 41r. ¹³ *Diario de Madrid*, sábado 13 de agosto de 1808, nº 6, pp. 21-23. ¹⁴ LUNA y MONTERDE, Emilio. *Biografía del Excmo. Sr. D. Francisco Javier Ferraz y Cornel...* Zaragoza: M. Salas, 1909, p. 228. ¹⁵ Archivo Histórico Nacional, Diversos-Colecciones, 107, nº 7. ¹⁶ ALCAIDE IBEICA, Agustín. *Suplemento á la Historia de los dos sitios que pusieron á Zaragoza...* Madrid: M. de Burgos, 1831, p. 51. ¹⁷ Archivo del Museo del Romanticismo, sig. FD3221.



Francisco de Goya y Lucientes. Oficial de Dragones del Rey. Hacia 1808. Óleo sobre hojalata. 27,8 x 37,9 cm. Hispanic Society of America Museum & Library, Nueva York, nº inv. A200.

en agosto e impedido su segundo, Fernando de Sada, sin «poder viajar a pie, ni menos a caballo», bien podría ser su sucesor, el oscense Francisco Javier Ferraz y Cornel (1776-1850), ligado al regimiento desde 1800, el personaje retratado¹². Brigadier en 1811 e Inspector General de Caballería en 1820, cuando publica un tratado sobre la cría caballar, llegaría a Presidente del Tribunal Supremo de Marina y Guerra.

El 13 de agosto de 1808, el *Diario de Madrid* recoge la gallarda actuación de Ferraz en Villafeliche, a que seguirían las batallas de Alfaró y Tudela, donde «salvó a millares», incluido el Marqués de Lazán, hermano de Pala-

fox¹³. Este último le tenía «gran estima» y a finales de noviembre le encomienda el transporte de unos pliegos secretos hasta Madrid «burlando o rompiendo el estrecho cerco que oprimía a los sitiados»¹⁴. Su salida de Zaragoza, quizá objeto del retrato, coincide con los últimos días de Goya en la ciudad antes de escapar del segundo Sitio, ya inminente. Cerca de la corte, sabiéndola ocupada, Ferraz decide proseguir hasta Sevilla, donde un documento de la Junta Central registra su heroica llegada el 20 de diciembre¹⁵. Si esta hojalata se fecha con posterioridad a la guerra o en la premura que precedió a su arriesgada misión, queda a la conje-

tura. Sabemos por Alcaide Ibieca que algunas de las obras que Goya elaboró en estas semanas se dieron por irrecuperables tras cubrirlas por precaución «con un baño» y otras pertenecientes a Palafox fueron destruidas¹⁶. Se desconoce igualmente cómo llegó a manos del marqués de la Vega-Inclán. Aunque el *Caballo blanco* marchó a Nueva York para siempre, en su archivo madrileño permanece una cédula expedida por Francisco Javier Ferraz a su abuelo, Benigno de la Vega-Inclán y Enríquez, por su papel en la batalla de Vitoria (1813), lo que abre otra vía de especulación dada la vinculación familiar con el arma de Caballería¹⁷.

Un nuevo Sebastián Martínez en Parma

EN RELACIÓN A SEBASTIÁN Martínez (Jaén, hacia 1615-Madrid, 1667), las bellas y recoletas ciudades italianas de Parma y Piacenza, tan vinculadas a España por su condición de feudo de la dinastía Farnesio, no dejan de depararnos sorpresas. En el año 2011 dimos a conocer desde estas páginas el grandioso *San Francisco recibiendo la ampolla* del Colegio del cardinal Alberoni en Piacenza¹, manifestando la extrañeza de que este extraordinario cuadro, indudable Martínez por estar firmado, hubiese pasado hasta entonces inadvertido para la historia de la pintura española.

Toca el turno ahora a Parma, donde recientemente hemos podido reconocer una nueva obra atribuible a Martínez que ha pasado igualmente desapercibida para la crítica española. Se trata de un *Santo Job* perteneciente a la Galleria Nazionale di Parma, que en su catálogo actual se encuentra atribuido con interrogación a Antonio de Pereda. Si en el caso anterior fue el hispanófilo cardenal el que sacó el lienzo de España para llevarse a Piacenza como parte de su colección particular, en este caso será

un poco conocido Lauro Mauronner de Bayona el que, en 1842, habría donado el cuadro a la pinacoteca parmesana. Dentro de ella, el dilema en torno a su paternidad ha llevado a los estudiosos a dirigir sus investigaciones por diferentes derroteros, habiendo sido considerada inicialmente como una obra de José de Ribera o de Bartolomé Esteban Murillo, para luego ser acercada a la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, entre

los que figuraban como primeros candidatos Francisco Collantes, Diego Polo o Antonio de Pereda. Finalmente, parece haber sido este último, aún con dudas, el mayoritariamente aceptado, tal vez por presentar un gesto de *terribilità* parecido al que muestra, por ejemplo, su dibujo de desnudo masculino conservado en la



Sebastián Martínez. *Santo Job*. Óleo sobre lienzo. 100 x 83 cm. Galleria Nazionale, Parma [Inv. 364]. © Soprintendenza SBEAP di Parma e Piacenza.

Real Academia de San Fernando.

Sin embargo, la manera de mirar del personaje, al que solo se le aprecia prácticamente un ojo, levemente desenfocado al quedar dirigido hacia lo alto, es similar a las de algunos de los integrantes del *Apostolado* del Palacio Episcopal de Córdoba² o al *San Pablo* de la antigua colección Casa-Chaves de Córdoba. No obstante, es su técnica, conseguida a base de grandes pero deli-

cados golpes de pincel intercalando con color blanco, la que nos da la clave para considerarlo un Martínez, muy probablemente de su última época.

El artista ha representado al patriarca con un rostro entre el dolor y una profunda interiorización, en situación de extrema delgadez, llevándose la mano derecha abierta hacia el centro del pecho, mientras descansa la izquierda sobre la pierna contraria mostrando un fragmento de tégula o baldosa, su tradicional símbolo. En este caso la tégula simula más bien un trozo de corcho, la corteza del alcornoque, que le serviría a modo de escudilla para alimentarse. Su atmósfera se desenvuelve, densa, en la penumbra dentro de un habitáculo asimilable a un muladar, en el que el santo de la paciencia, cuya fiesta se celebra el 10 de mayo, aparece sentado sobre un trozo de madera recubierto de paja, en el que recostaría su maltratado cuerpo³.

Una nueva obra magistral para añadir a la nómina de este importante artista del Siglo de Oro redescubierto prácticamente en nuestro tiempo y que en los últimos años se ha visto incrementada con lienzos como *San Agustín*, *Santiago el Menor* o *Cáin y Abel*, pertenecientes a diferentes colecciones particulares.

NOTAS

¹ Publicado en: PALENCIA CEREZO, José María. «Sebastián Martínez, el gran desconocido», *Ars Magazine*, nº 10, abril-junio 2011, pp. 102-114. ² PALENCIA CEREZO, José María. «Sebastián Martínez y el Apostolado del Palacio Episcopal de Córdoba» actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca, Vol. I, Arte, Arquitectura y Urbanismo, Sevilla, 2008, pp. 363-374. ³ Agradezco a Ignacio Cano sus recomendaciones sobre esta obra.

La recuperación de una escuela

LOS CATEDRÁTICOS DE HISTORIA DEL ARTE

Enrique Valdivieso y Jesús Urrea reúnen en un espléndido volumen, coeditado por las universidades de Valladolid y de Sevilla e ilustrado con numerosas reproducciones en color, todo lo que hasta el presente ambos profesores han estudiado durante décadas sobre la materia. A este trabajo contribuyó el descubrimiento de pinturas en un extenso territorio y llevó a los autores a realizar múltiples viajes y visitas a museos, colecciones particulares, iglesias parroquiales, ermitas y conventos dentro y fuera de la provincia de Valladolid.

El libro aborda asuntos sociológicos como la formación, condiciones de trabajo o clientela, además recoge el proceso histórico, social, cultural y religioso que siguió esta escuela desde el siglo XVI hasta principios del XVIII. Sigue así el mismo propósito de los libros pioneros de la colección *Historia de la pintura española*, publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Estos manuales imprescindibles, utilizados por generaciones de historiadores y estudiantes, fueron iniciados en 1969 por los profesores Diego Angulo y Alfonso Pérez Sánchez, a quienes los actuales dedican el libro.

Si bien la pintura explicada aquí se conoce poco y mal, Valladolid, capital efímera durante el reinado de Felipe III, tuvo su propia escuela pictórica durante el Barroco, que resultó eclipsada en gran parte por el éxito de la escultura de aquella época –Gregorio Fernández o Juan de Juni– y también por otras escuelas pictóricas mejor estudiadas como la sevillana, la madrileña o la valenciana. Entre las escuelas españolas del siglo XVII, la vallisoletana también poseyó unas características que le otorgan identidad propia. Aunque la calidad técnica de sus autores, de los que aquí se estudia una veintena, no alcanzó el nivel de los maestros madrileños o sevillanos, en su producción supieron reflejar una estética acorde con la sobriedad castellana y los principios sostenidos entonces por los poderes eclesiásticos y civiles. Para los propios autores, dicha escuela fue «muy meritoria», con una serie de artistas que compartieron un estilo de identidad «reconocibles».

A su juicio, su libro no se convierte en un simple catálogo, sino que recoge «las principales personalidades y las obras más destacadas» unidas por un gusto y un estilo común y personal. A lo largo de la etapa barroca, la actividad de esta escuela local produjo numerosas obras destinadas a satisfacer las necesidades devocionales o decorativas de recintos religiosos o de interiores privados en la ciudad. También por el resto del territorio castellano y el norte peninsular.

El libro estudia los pintores de forma cronológica. Aunque Valladolid no se caracterizó por poseer una transcendental escuela pictórica, entre algunos autores de cierto nivel destacan las personalidades de Diego Valentín Díaz y Felipe Gil de Mena. En la primera mitad del siglo, la ciudad disfrutó de Valentín Díaz (1586-1660), el pintor local más importante que fue el primero en representar el popular tema vallisoletano de la *Visión de Cristo como jesuita* (Valladolid, Iglesia de San Miguel y San Julián), iconografía típica de la ciudad ya que se trata de una visión de la venerable Marina de Escobar, famosa monja de la localidad. Felipe Gil de Mena (1603-1673), discípulo y continuador de la obra de Valentín Díaz, salvaguardó el «prestigio» de la escuela vallisoletana, y puede ser considerado, en opinión de Enrique Valdivieso, «como un verdadero pintor barroco por su decidido interés hacia la pintura naturalista». Otro ejemplo fue Francisco Martínez (1574-1626), hijo del gran Gregorio Martínez (1547-1598), del cual se conservan obras de desigual calidad. También hay que destacar al portugués Bartolomé de Cárdenas (c.1575-1628), Blas de Cervera (†1647) o Tomás Peñasco (hacia 1607-1677). Estos pintores tienen en común, según el parecer de Jesús Urrea, su falta de creatividad, lo que les llevaba a utilizar en ocasiones estampas de origen toscano, lombardo y flamenco.

Pese a sus limitaciones, la pintura barroca vallisoletana creó un hondo ambiente artístico distante de los efectos aparatosos del Barroco triunfalista, y lo modeló con fórmulas ajustadas a la mentalidad de un pueblo moderado y paciente, que supo entender la banalidad de lo transitorio y superficial.



PINTURA BARROCA VALLISOLETANA

Enrique Valdivieso y
Jesús Urrea
Editorial Universidad de
Sevilla, 2017. 478 pp.
ISBN: 978-84-472-
1542-3



Felipe Gil de Mena.

Anunciación. Hacia 1645. Óleo sobre lienzo. Colección Masaveu, Oviedo.

FINE ARTS RARE BOOKS MANUSCRIPTS

PRINCIPE & VIDAUD



VAJILLA DE PORCELANA CHINA AZUL Y BLANCA
DE LA COMPAÑÍA HOLANDESA DE LAS INDIAS ORIENTALES
PROCEDENTE DEL NANKING CARGO
[c.1750]



PAGE 32

The Great House and the God that Dwells in it

WHEN WE HEAR the word «pharaoh», we are bombarded by images of the biblical exodus, Cleopatra VII's shenanigans *à la Hollywood*, the colouristic appearances in certain religious manifestations or a distant memory of pre-war songstresses. How, then, do we recover the idea that someone might be the guarantor of cosmic order? The pharaoh was the one who made the sun rise and set every day; made the River – as the Egyptians called the Nile – flood every year around the same dates; made food spring from the earth, reach the gods through the temples via a ceremony he himself directed every day in all the shrines thanks to magical invocations and be redistributed among the population to ensure their subsistence. It was also the pharaoh who succeeded his dead father through a cyclical synthesis between the Sun (*Ra*), whose son is the pharaoh, and Osiris, the god of resurrection, whose wife is the «Throne» (for that is what Isis means) and whose last son is the «Raised One» (Horus).

Even more: How can we even conceive that such an entity might live on in the eyes of the Egyptians when the evidence of his mortality contradicted his divine nature? Just like the ancient European monarchs – «The king is dead: long live the king!», the Egyptians saw no contradiction in this because two spatial-temporal regimes combined stability and continuity. On the one hand, linear eternity (*dyet*) assured the dead king's survival beyond the earthly world, as he entered a space-time that was unconnected to that of the living; on the other hand, cyclical eternity (*nejei*) guaranteed the earthly continuity of the successor.² In this way a unique order (*maat*) was ensured,³ which we would break down into cosmic, political, social, etc.

For the practical spirit of the Egyptians, such a valued order could not depend on the personal destiny of just one man. Every so often – ideally every 30 years, but less in practice – they celebrated the regeneration of the pharaoh, where the main ritual involved his journey

around landmarks representing the limits of the cosmos. The festival was known as *sed*,⁴ probably because of one of the royal insignias (the bull's tail hanging from the king's belt).⁵

In addition to the bull's tail mentioned above, other royal symbols were a long, plaited artificial beard, attached by a tape to the double crown,⁶ sometimes also with the *nemes* (the striped cloth worn on the head). The double crown identified the pharaoh as king of the Two Lands: the Valley – Upper Egypt – and the delta – Lower Egypt. The first was a red crown in the form of a throne, while the second was white, long and spherical. This was the emblem *par excellence* of Egyptian royal power and the pharaoh could display it in combination or separately, depending on protocol. In front of it appeared the rearing cobra, as can be seen for example on the sandstone head of Mentuhotep II, an emblem of the destructive power of the pharaoh, since enemies fell, destroyed by its «fire» (the lethal venom of the serpent). The association between fire and venom made it possible to relate the cobra to the Sun, therefore this insignia perfectly represents the «Son of the Sun». In a late tale, the venomous serpent bites the actual star, which has to tell its secret name to Isis, the enchantress goddess, in exchange for being cured. She obtains the powerful name and shares it with Horus,⁷ thus ensuring the continuity of the pharaoh's power on earth. Identified as Horus, the living pharaoh challenges the Sun, thanks to the cobra's venom and his mother's magic.

Along with the insignias mentioned above, the pharaoh held in his crossed hands on his chest the *heka*, a sceptre in the form of a crook, and the *nekhakha* or flail. Furthermore, he was identified through a nomenclature – *ren uer* «the great name» – which, in its classic form, consisted of five royal appellations.⁸ First to appear was that of «Horus», which in the first dynasty was extended to «Horus of Gold». The third and fourth names appeared in the second half of the first dynasty: «He of sedge and bee» – *nesubity* in Egyptian – which refers to Upper and Lower Egypt; and *nebtj*, «Two Ladies», which anchors the sovereign to his two territories, referring to the patron goddesses of the Delta – the cobra *Wadjet* – and of the Valley (the vulture *Nekhbet*). The last name to appear, 450 years later, was that of «Son of the Sun», which linked the pharaoh to the cosmos. Only 500 years later, these five names received a fixed order, that would not change: Horus, Two Ladies, Horus of Gold, *nesubity* – or *praenomen* – and Son of the Sun (or *nomen*). All of them functioned as titles, since they preceded a different proper name for each pharaoh. Thus,

Ramesses II was the Horus «Strong bull loved by the Sun», the Two Ladies «Great in majesty and protector of Egypt», the Horus of Gold «rich in years and great in victories», the *nesubity* «Powerful is the justice of the Sun», the Sun of the Sun «Ramses, beloved of the Sun». By the third dynasty, a circle – *shen* – was used protect the name of the king with magic, then giving rise to the typical cartouche that surrounded the *praenomen* and *nomen* of the pharaohs. For its part, the name of Horus appeared protected inside the façade of the royal palace crowned by the god Horus. This was a way of stating, succinctly, that the king who lived in the palace was an incarnation of Horus, the legitimate heir to the throne.⁹ Unlike the current practice of identifying pharaohs in the same way as European dynasties for the ancient Egyptians the official name was the *praenomen*, because it could appear on its own.

As the royal nomenclature reflects, the pharaoh is two-fold in nature: divine – as Horus and Sun of the Son – and human – as king of a dual country¹⁰ – which did not mean that the Egyptians separated one from the other. Indeed, the stability of the cosmic order that the pharaoh guaranteed could rarely enter into conflict with reality. Such was the case of Thutmose III on discovering that the Euphrates was a river «that flowed backwards»,¹¹ for the Nile flows from south to north and it was by the Nile that the Egyptians oriented themselves (looking southwards).¹² However, it would be a mistake to think that the cosmic role of the pharaoh separated him from his earthly duties; rather, the Egyptians considered these to be a palpable manifestation of that divine role. Legitimated by his cosmic role, he carried out his activities on earth, fulfilled his obligations as a ruler and, like any other mortal, passed his days and lived in a home. In this respect, the main way of implementing the order that emanated from the pharaoh through his will in specific matters of government was the royal decree (*udy-nesu*).¹³ The term referred to any expression, from an official document to a private letter.

In the first known royal decree, from the fourth dynasty, king Shepseskaef instituted the funerary offerings in the Pyramid of Menkaure in Giza. Theoretically, the whole state structure derived from this ideal conception of the divine will, though in reality not all socio-economic activity or power relations fell under the auspices of the pharaoh. In recent years, the elucidation of the dynamic between that idyllic image of a state of monolithic organisation under a pharaoh and the role of other socio-economic forces – like private patronage, regular contact between people like the Libyans and

trade on a large scale – have repositioned the figure of the pharaoh in his historical context.¹⁴

The exhibition *Pharaoh, King of Egypt*, organized by Obra Social la Caixa, now visiting Madrid, after passing through Barcelona, is concerned precisely with the importance of the pharaoh in antiquity to its fullest extent. It is a show that looks closely at the greatest living representative in Egyptian culture, thanks to the 150 pieces from the British Museum, including effigies of Ramesses VI and Seti II.

Notwithstanding the central figure of the pharaoh in the ideology of ancient Egypt, its peoples have always demonstrated a realistic view of the human condition. Two examples, one of boredom and the other on greed, are enough to illustrate this extreme. In one of the most important literary documents that has been preserved, the Westcar papyrus,¹⁵ we read how, beset by boredom, the pharaoh Khufu or Cheops, best known for his great pyramid in Giza, is entertained listening to tales told by his four sons. Each story told of a prodigious feat carried out by a magician under the reign of a different pharaoh. Because of an initial lacuna in the papyrus, we know nothing about the first wonder or its author, perhaps the revered Imhotep – nor even who is telling it, perhaps Khufu's successor, Radjedef, but we do know that it takes place in the age of Djoser. Khafra – owner of the second pyramid of Giza – narrates the second story, set in the time of Nebka, in the third dynasty. He tells how a priest called Ubaoner executes his adulterous wife, burning her alive on the king's orders and sending the lover to a crocodile seven cubits long; Ubaoner's feat consists of creating the crocodile out of a wax figure. The third story dates from the time of Sneferu, father of Khufu and founder of the fourth dynasty. Rabau-ef tells how a priest called Djadjamankh parts the waters of a lake in order to find the amulet lost by one of the female rowers entertaining the king.

In the last story, which occurs in the present time under Khufu, Hordjedef tells his father that he knows a long-lived man, Djedi, who can reattach a severed head, among other things. Brought before the king, before his very eyes the old man puts the heads back on some decapitated geese, after refusing to do the same with a prisoner, as Khufu wished. Moreover, Djedi makes him a prophecy: after his son and grandson, the throne will pass to the three sons of a woman, Reddyedet – and the Sun God, referring to the first three kings of the fifth dynasty: Userkaef, Sahura and Neferirkara-Kakai. The story is far from being a popular tale, but rather a refined criticism of cruel monarchs – like Nebka or Khufu himself –, inserting pleasant tales in the times of good kings (Djoser or Sneferu).¹⁶

Another example of the pharaoh's worldliness comes through the rich documentation on legal cases against robbers of royal Theban tombs in the Ramseid era – nineteenth and twentieth centuries¹⁷ – from which it can be inferred that, in those days, the divinity of the pharaoh was not enough to protect him from the greed of some of his subjects. Amid the great political and socio-economic changes of the period, from the transfer of the capital to Pi-Ramesses, in the Delta, to the loss of control of Thebes – at the hands of the clergy of Amun in the twenty-first dynasty – the pharaoh will exchange his role of god on earth for that of a monarch with absolute power, yet human. Therefore he is no longer invincible. He who started out as the incarnation of a god on earth had become a king comparable to the monarchs of other lands, even a king born in a foreign place (such as Persia or Greece).

The very term «pharaoh» reflects the distance between subjects and the person of the god-king. In fact, the Egyptian term from which this word derives is *per-aa*: «great house». When it appeared in the full splendour of the Middle Kingdom, *per-aa* designated the royal palace or part of it.¹⁸ Gradually, the king of Egypt came to be addressed as *per-aa* in the sense of «Your Majesty». This did not happen before the beginning of the eighteenth dynasty and was the usual way of addressing the king in a period when it was less and less a god who dwelled in the great house.

By **CARLOS GRACIA ZAMACONA**

1 ASSMANN, Jan. *Der König als Sonnenpriester*. Glückstadt: ADAIK 7, 1970. 2 ASSMANN, Jan. *Zeit und Ewigkeit im alten Ägypten*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 1975; SERVAJEAN, Frédéric. *Djet et Neheh, une histoire du temps égyptien*. Montpellier: OrMonsp 18, 2007. 3 ASSMANN, Jan. *Maat*. Munich: C.H. Beck, 1990. 4 HORNUNG, Erik and STAHELIN, Elisabeth. *Studien zum Sedfest*. Basle: Aegyptiaca Helvetica, 1974. Subsequently updated in 2006 [*Neue Studien zum Sedfest*]. 5 On the royal insignia, see Katja Goeb's articles in the *UCLA Encyclopedia of Egyptology* (https://escholarship.org/uc/nel_c_uee). 6 GOEB, Katja. *Crowns in early Egyptian funerary literature: Royalty, Rebirth, Destruction*. Oxford: Griffith Institute, 2008. 7 McDOWELL, Andrea G. *Village life in ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 118-120. 8 GAUTHIER, Henri. *Le livre des rois d'Égypte*. Vols. I-V, El Cairo: L'Institut français d'archéologie orientale, 1907-1917; BECKERATH, Jünger von. *Handbuch der ägyptischen Königsnamen*. Munich: Münchner Ägyptologische Studien 46, 1999; LEPROHON, Ronald and DOXEY, Denise. *The Great Name*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2013. 9 GUNDLACH, Rolf. «Horus im Palast». In: PARAVICINI, Werner (ed.). *Das Gehäuse der Macht*. Comunicaciones de la Comisión de Residencia de la Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Kiel: 2005, 15-26; HENDRICKX, Stand, FRIEDMAN, Renee and EYCKERMAN, Merel. «Early falcons». In: MORENZ, Ludwig David and KUHN, Robert (eds.). *Vorspann oder formative Phase?* Wiesbaden: Harrassowitz, 2011, pp. 129-162. 10 FRANKFORT, Henri. *Kingship and the gods*. Chicago: University of Chicago Press, 1948; GOEDICKE, Hans. *Die Stellung des Königs im Alten Reich*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1960; O'CONNOR, David and SILVERMAN, David P. (eds.). *Ancient Egyptian kingship*.

Leiden: Brill, 1995; GOEB, Katja. «King as god and god as king». In: GUNDLACH Rolf and SPENCE, Kate (eds.). *Palace and temple*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2011, pp. 57-101. 11 STEINDORFF, George and SEELE, Keith C. *When Egypt ruled the East*. Chicago: University of Chicago Press, 1942, p. 36. 12 POSNER, George. «Sur l'orientation et l'ordre des points cardinaux chez les Égyptiens». *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen I*, 1965, pp. 69-78. 13 GOEDICKE, Hans. *Königliche Dokumente aus dem Alten Reich*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1967; HELCK, Wolfgang. *Altägyptische Aktenkunde des 3. und 2. Jahrtausends vor Chr.* München-Berlin: Deutscher Kunstsverlag, 1974; VERNUS, Pascal. «The royal command (wd-nsw): A basic deed of executive power». In: MORENO GARCÍA, Juan Carlos (ed.). *Ancient Egyptian administration*. Leiden: Brill, 2013, pp. 259-340. 14 On the State, see, among others, ANDRÁSSY, Petra. *Untersuchungen zum ägyptischen Staat des Alten Reiches und seinen Institutionen*. London: Golden House, 2009; MORENO GARCÍA, op. cit.; and CAMPAGNO, Marcelo. «De la pertinencia del concepto de Estado para el pensamiento de las sociedades antiguas». *Pasado Abierto* 1, 2015, pp. 21-37. For the socio-economic studies, see the excellent state of the art in MORENO GARCÍA, Juan Carlos. «Recent developments in the social and economic history of ancient Egypt». *Journal of Ancient Near Eastern History* 1, 2014, pp. 231-261. 15 ERMAN, Adolf. *Die Märchen des Papyrus Westcar I-II*. Berlin: W. Spemann, 1890; BLACKMAN, Aylward M. (ed.). *The story of king Kheops and the magicians transcribed from Papyrus Westcar (Berlin Papyrus 3033)*. Reading: J.V. Books, 1988. 16 MATHIEU, Bernard. *Les contes du Papyrus Westcar ou Khéops et les magiciens* (2013). Consulted at https://www.academia.edu/5145593/Les_contes_du_Papyrus_Westcar. 17 VERNUS, Pascal. *Affaires et scandales sous les Ramsès*. Paris: Pygmalion, 1993. 18 BERLEV, Oleg Dmitrievich. «The King's house in the Middle Kingdom». In *XXV International Congress of Orientalists*. Moscow, 1960.



PAGE 44

ARNOUT BALIS

«I only believe what my eyes can see, like Saint Thomas»

CONCENTRATING FULLY on the work of cataloguing, Arnout Balis (Brussels, 1952) has no interest whatsoever in the noise of the art market, but it follows him with throbbing unrest. Confirmation or otherwise of Rubens's authorship of a work can add or subtract millions at great auctions. But he remains unperturbed. He follows an unwavering path to which he is exclusively dedicated: finishing the most complete, extensive and reliable catalogue ever made of an artist. It is the *Corpus Rubenianum*, the record, research and description of the oeuvre of Peter Paul Rubens, condensed into

more than 50 intense volumes that should be completed by the end of 2021. An orthodox researcher, serious and rigorous, his opinions on Rubens are held in the highest esteem among the dozen most renowned specialists on the Baroque master. The interview takes place in Antwerp, a few metres from the studio where Rubens worked. «I only believe what my own eyes can see, like St. Thomas», Balis admits. His years of teaching at the Free University in Brussels lend a didactic note to his explanations.

– **Do we know how many pictures Rubens painted?**

– It's almost impossible to say. Rubens or not Rubens? I'm often asked that and I often say it could be partly original and partly from his studio. It's also possible that it comes from his workshop but started out with a sketch by the master and later retouched by him. In such cases, the question would be how much he retouched. It's very difficult to say for sure. Perhaps the gleam in the eyes, something in the air, the sun that gives out more light. You can't prove it.

– **That seems very complicated...**

– And sometimes, it can also happen that Rubens made the sketch and said to one of his workers, like the young Van Dyck: 'Look, Anton, since you're more than up to the job, finish painting a pretty picture with no need for me to put the finishing touches'. So we have a whole range of possibilities. But of course, you can't say that this square centimetre is by Rubens and that one isn't. Which is why, when they ask me if a painting is authentic or not, the answer is not straightforward.

– **I can imagine, but sometimes these nuances make all the difference ... especially to the price.**

– For the market it's very important to know whether it is fifty per cent Rubens, for example. But for me, the important thing is to know whether we are dealing with something by his hand. In other words, a work that comes from his studio and which he approves for sale, because he considers it is good enough. He practised very rigorous quality control.

– **Well then, how does one know when a painting is 100% of the Master?**

– In his correspondence, he sometimes specifies that 'this work is painted entirely by my hand', as happens for example with *The Lion Hunt*, now in Munich. Here there can be no possible doubt. Then there are other, more private, paintings like *The Three Graces* or the semi-nude *Portrait of Helena Fourment* (his second wife) *in a fur coat*, not intended for the market or to be viewed by anyone, but rather something special for his home. He did not wish them to be sold even after his death. Those compositions are of course 100% Rubens.

– **Only those?**

– Also most of the landscapes. There are quite a few of them in the National Gallery in London and some in Vienna, which are absolutely wonderful. Those are also undeniably Rubens. Apart from these, I don't know how many more there are. I would have to investigate the documentation, go and see the works. It would take time.

– **I imagine you are continuously travelling to see paintings scattered around the globe.**

– I would go to Timbuctoo if there were works of his there. Some people call me to go and see their works because they appear in my books. I may go, but only if it is worth the effort. A bad copy can be identified in a photograph, any expert can see it. Sometimes I don't need to take a bus or a taxi to see the work at first hand; it's another matter to me to see something and consider it justifies the trip. Although first of all I need to have time, something I don't have much of.

– **You are sure to identify it, if you believe you've found something unknown...**

– Well, first I study what is known about the picture beforehand, then I stand in front of it and draw my conclusions. I want to see how the composition was made, step by step. When Rubens painted on canvas he began with a preparatory coat, a primer that was mostly bluish or greyish. If the primer is brown, it is very unlikely to be by the Antwerpian. Even so, it could be his, but it would be very exceptional. So when I'm in front of a picture, I get as close as possible in order to see if I can spot the primer anywhere. Sometimes you can see that there is something underneath, but not what it is, then you need technical photography, infrared or other techniques.

– **How do you go about analysing a work?**

– Some people say that if you're a real connoisseur, you have a good eye... in a flash, you know straight away if it is an original or not. That might be right sometimes. But I don't really believe that. Of course, that gaze is important, but it has to be trained, so to speak. I have spent decades in training. It's a daily task that keeps my memory fresh. This, along with historical material and laboratory work, is what I use.

– **What about the laboratory study?**

– Xrays can provide very valuable information because they show what is behind the visible surface. You can infer the creative process, as well as the painter's changes of idea. For example, if you discover that a hand has changed position, that may indicate it is an original, because there isn't usually any creativity in copies. Pigment analysis also helps to eliminate hypotheses; let us suppose that cadmium yellow is found in the paint. Well

this is a colour that didn't exist at the time. So yes, I want to see all the laboratory tests.

– **Are those technical tests so definitive?**

– The laboratory can't say for certain whether or not a work is an original. That is why you have to look at the picture with all the experience you've built up and be critical with yourself. You must be your first critic. When I have an idea, I begin to attack it, to look at it differently, aggressively, working against it. Then I put it in 'the fridge', as I used to tell my students, and I take it out a couple of weeks later to look at it afresh, because in the meantime the brain has been working and I see it differently.

– **It's a work routine.**

– That is knowledge. If you put it together with the technical tests and you evaluate the whole lot, you can draw conclusions. In that respect I'm like a detective; the pictures say things if you train yourself to look at them. When I go to an exhibition or a museum, I always get as close as I can. I don't always succeed, sometimes the alarms go off.

He smiles knowingly as he says this. The *Corpus Rubenianum* on which Balis is working is based above all on the huge collection made by the German art historian Ludwig Burchard, who died in 1960. Based on his documentation, the corpus has been structured in 29 parts or general topics that in turn contain a varied number of titles. Fifteen parts remain to be published. Burchard's material is kept in 300 boxes stored at the Rubenianum research institute in Antwerp (Belgium). Ten years ago Balis took charge of the research when he obtained private funding, «because it is very difficult for Governments to fund it.»

– **Is it true that you gave up your job as a lecturer to take charge of the project free of charge?**

– It's my passion, the only thing I want to do. As simple as that. I resigned from my job when I had three years to go until retirement. With my pension I have enough to live on. Now this is my work, but also my hobby. If your hobby is your work, you are a happy person.

– **And where did you start work on compiling that Corpus Rubenianum?**

– Three players are needed to publish each book. The first one is Burchard himself. That's why the full title is *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*. He's already dead, but in some way he is the co-author. The second player is the author of each book, which may be one, two or even more people. And in third place are the editors: my colleagues and myself. Our role is to check that everything Burchard's notes say is taken into account and that his thinking is respected.

– **What happens when there is a disagreement?**

– The authors may not agree and may argue their case, but they have to reflect what Burchard thought. As editors, we may tell an author to go back and rethink a subject, or if an attribution does not convince us, we invite them to look at a work with us and try to make them see things differently. But if, in the end, we cannot persuade them, we say ‘ok, they’re the authors and they have the last word.’

– **You must have come across some surprises.**

– Yes. Burchard’s material keeps on surprising us. That’s what happened with *The Massacre of the Innocents*. Some people said the composition wasn’t by Rubens, and no one knew where the original was. Until it appeared at Sotheby’s ten years ago, and achieved the highest price paid for an old work up to that time. It left everyone feeling very disconcerted. Until we looked in our boxes and saw some notes by Burchard: he knew where it was. Nobody else knew about it for years.

– **What is the impact of these surprises? For example, when it is discovered that a painting attributed to Rubens is not one of his.**

– The people running the museums can get rather cross, but they are reasonable people. And they know that Rubens worked with assistants, and they know there are different opinions. Museums can accept our judgement or not. In our case, when we give our opinion about a painting, we do it very differently from the way the Rembrandt people do it [he is referring to the Rembrandt Research Project bibliographical corpus directed by Ernst van de Wetering], because they put on a kind of show, they come out in the media ... We don’t do things that way. We don’t go to the press. If I tell the directors of a museum: I am sorry, but what you have in the museum was mostly made in the studio, they can say, ok... bad luck. And they put it in storage. The Americans sometimes put it up for sale. We don’t do that in Belgium. This doesn’t cause the museum people much stress, because they know that if we are saying it, it’s because we have good reasons for doing so, and we do so after having looked into the matter in depth.

– **And how does all this affect the art market, do you feel pressured by it?**

– Yes. Of course. But I am not under any obligation to anyone. I can have an opinion then change it. I am a free person. But it is true that I’m under pressure because I know everything that the antiquarians, gallery owners, Sotheby’s and Christie’s say. Sometimes they ask me what I think about what has just come onto the market. That’s putting people under pressure. And I don’t like it. But one good thing I do have is that I am completely blind to numbers.

I know they sell for a lot of money, but if they ask me how much, I have no idea. I am not in the least interested.

– **Your opinions are certainly of interest, especially to the buyers.**

– I believe it isn’t fair for them to put us under this pressure. They make their purchases on the basis of market criteria and rules, so they can’t argue afterwards that they bought on the basis of what I said. I didn’t tell them to buy. I can’t be held responsible if they invest 10 million dollars or euros in a work. That’s madness. Of course, I have an opinion on that, I won’t hide it. I’m not a coward and I don’t hide away. I want to give my evaluation because I developed one and it’s well founded. That is what I dedicate my time and energy to and I think it’s worthwhile. I can also change my position if someone convinces me.

– **What does Rubens tell us, does he still have anything to say to us 400 years on?**

– Rubens was extremely creative, incredibly fast, highly organized and had a tremendous flair for business. He worked all the time. I think that at the end of his life King Philip IV of Spain killed Rubens with so many commissions he gave him. He is no revolutionary, always starting from tradition, but he goes into it very deeply and looks at what lies behind it. He goes to the classics, Roman art, the Renaissance, Leonardo da Vinci, Michelangelo ... He analyses everything the masters did and then he does something different, he tweaks it. He still has a lot to say.

By **DIEGO DE LA SERNA**



PAGE 52

Scale and Memory in the Work of Giacometti

AT THE BEGINNING of the 1960s, when he had found his taste for large-format paintings, Alberto Giacometti continued to fight for the perfect drawing, moved by the compulsion to frame and frame again, concentrating on the head, always the head, of the person being portrayed, which ended up without exception retreating into the background of the canvas as if shrunk in comparison with the body. In those days, the person who almost always posed for him in the

tiny studio in the Rue Hippolyte-Maindron in Montparnasse, was Caroline, the former prostitute who became the artist’s muse, lover and inseparable companion until he died in 1966.

Caroline, whose real name was Yvonne-Marguerite Poiraudau, bears testimony to how Giacometti tortures himself because he cannot find the exact curve of her eye, the elusive shine in her eyes. Although his works were far from the tiny sculptures, stylized to the extreme, that had made him world famous by that point in time, he was still haunted by the desire to «apprehend the «inapprehensible», wrote Franck Maubert, who chatted with Caroline about her years of «Happiness with a capital H» at the side of the painter and sculptor. «I see things small», Giacometti told her, to explain his need to reduce the heads over and over again.

From October 19th on, the Guggenheim Bilbao Museum, sponsored by Iberdrola, offers the possibility of exploring these and other obsessions of the famous creator of wire-thin figures in a retrospective even more complete than the one that has already visited the Tate Modern in London and the National Museum of Fine Arts in Quebec and the Solomon R. Guggenheim Museum in New York. The heads are, of course, an outstanding part of the show, which comprises more than 160 sculptures, paintings and drawings by the artist born in Borgonovo (Switzerland) at the beginning of the 20th century. Another of the great attractions of this retrospective is the exceptional set of the *Femmes de Venise* [Women of Venice] which, after a scrupulous process of restoration, has only been able to be viewed in its entirety in London and now in Bilbao. Previously these women, who represent the culmination of Giacometti’s long drawn-out figurines and his enshrinement as an artist of international stature, were only seen altogether in the Venice Biennale in 1956, for which they were expressly created.

These eight ladies in plaster, which Jean Genet called «sentinels of the dead», make it clear that, while Giacometti is known above all for his bronze sculptures, he never lost interest in less noble materials and textures, such as the plaster that permanently splattered his trouser legs and his tweed jacket. The malleability and elasticity of these materials allowed him to work with greater freedom, above all when it was a question of experimenting with elongated surfaces like the ones that took up most of his activity between 1947 and 1959-60. The *Femmes de Venise*, covered in shellac until they were dusted off for this exhibition, are one of the maximum exponents of this essential period in the Swiss artist’s career, along with pieces from the same era like *Man Pointing* (1947), *Falling Man* (1950) and *Walking Man I* (1960).

The set of sculptures was shown in the French pavilion at the Venice Biennale and elevated Giacometti to one of the key artists of the twentieth century, able to sell *post mortem* a work like the recently mentioned *Walking Man I* for 85.5 million euros in 2010. The model for this series was none other than the sculptor's wife, Annette, the woman who posed for him most often. In the latter years of the artist's life there were more than a few confrontations between her and the very young Caroline, who gradually became a fixture in the artist's studio and his bed. Another fixture in the little atelier in Montparnasse was Diego, the brother who was inseparable from Alberto, an expert in sculptural technique who was in charge of preparing the plaster and the scaffolding his brother needed. He himself was a notable sculptor who not only posed almost every day for Alberto, but also had the last word regarding his works. As our artist never considered a work finished, it was up to his brother to decide when it was time to snatch it from his hands.

Both of them, along with their other siblings Bruno and Ottilia, were born into a family of artists. His father was the renowned Post-Impressionist painter Giovanni Giacometti, who moved from his native Stampa (Switzerland) to Munich to study at the School of Decorative Arts. There he met the man who would be his great friend Cuno Amiet, a Fauvist painter, pioneer of modern art in Switzerland and future godfather of Alberto Giacometti, who would follow his example regarding his two facets, painter and sculptor. At 18 years of age, Giacometti junior studied painting at the School of Fine Arts and sculpture and drawing in the School of Arts and Crafts in Geneva. Afterwards, he travelled with his father to Italy, where he was impressed by Giotto and Tintoretto, as well as Egyptian and African art, and also the work of Archipenko and Cézanne, which he viewed in the Venice Biennale.

In 1922, he took himself and his tools off to Paris, like any self-respecting artist of the period (in 1927, he was joined by his brother Diego in the above-mentioned studio on Hippolyte-Maindron). In the meantime, he entered the Académie de la Grande-Chaumière, where he was taught by Antoine Bourdelle. His drawings of nudes in this period are works of apprenticeship which, just like his first sculptures in the Cubist style, show the influence of Jacques Lipchitz and Léger. Giacometti became more interested in African late on, around 1926, when it was no longer a novelty for the artists of the previous generation, like Picasso or Derain. In fact, it had become common to the point of becoming a kind of decorative discipline. However, two of his pieces of African inspiration, *Spoon Woman* and *The Couple*, powerfully engaged the attention of the Parisian public in the exhibition at the Salon des Tuileries in 1927.

During 1929, he mixed with Carl Einstein, author of a reference book on African art – *Black sculpture* – and Michel Leiris, a future specialist in the culture of the Dogon people. As Véronique Wiesinger, an expert on Giacometti, points out, «non-western art had a lasting influence on the output» of our Swiss artist, because «it allowed him to move away from naturalist and academic representation to approach a totemic and sometimes hallucinatory vision of the human figure, laden with magic power.¹» The Guggenheim exhibition gives a good account of both this predilection of the artist as well as his militancy in the Surrealist movement, which he joined in 1931 and of which he was a very active member – in his role as almost the only sculptor in the group – until he was expelled four years later. Surrealist procedures, however, would continue to play an important part in his work, with its oneiric vision, montage and assembly, objects functioning metaphorically or its magical treatment of the human figure.

Wiesinger argues without a scintilla of doubt that Giacometti's obsession with the human head led to his leaving the group led by André Breton. For the painter and sculptor, the head was a question far from being resolved in artistic terms, let alone the eyes, «the seat of human beings and of life, whose mystery fascinates him», writes the first director of the Giacometti Foundation.² Signs of this fascination were already visible in 1926, when he gifted his friend Flora Mayo the representation of a totemic, savage head, under Picasso's influence. Two years later he began a series of flat heads for which he took his parents as models and which won him his first contract with a gallery, the Pierre Loeb gallery, where the Surrealists displayed their works. The *Head-Skull* of 1934, made after the death of his father one year earlier, was followed by variations, proving that, for him, this was an inexhaustible theme. All the more so when the question of scale is taken into account. As Wiesinger suggests, for Giacometti «transmitting his vision exactly also involves reflecting the distance from which the subject was observed, or its position in space in relation to the observer.» In the 1930s, the models for his research into the human head were Diego, his English friend the artist Isabel Delmer, and a professional model, Rita Gueyfier. After World War II, his model would be Annette and, in his later years, the ineffable Caroline.

His mother's illness brought him face to face with his obsessive interest in the relationship between space and the beings that occupy it. Giacometti the one *who saw things small*, recollected: «During her last weeks, the house shrunk around my mother. In the end, her size was circumscribed to the room in which she lay in bed; afterwards, the room itself was reduced to the size of her bed, and finally the place in which

she lay became an even smaller place,» a description which, for a more conventional mind, might well reflect the shrinking of the world that accompanies the death of a loved one.

A key piece of the 1930s is, without doubt, *Woman with Her Throat Cut*, in which he observes an «equivalence between sexuality and crime» typical of Surrealism, as underlined in the catalogue³ of the retrospective by Catherine Grenier, current director of the Giacometti Foundation and curator of the exhibition along with Petra Joos on behalf of the Guggenheim Bilbao. Robert Hughes, for his part, identified this piece and also the famous *Suspended Ball* as works arising from a painful feeling of frustration which connected with Georges Bataille's suggestion that the sexual act comes to be a parody of murder Grenier finds not only artistic but political motives in the estrangement between the Surrealists and Giacometti, who began to focus on decorative themes – like lamps and vases – until the war eliminated, among other things, interior design and fashion. Our man then threw himself into minimal sculptures, sometimes the size of a pin, in a search completed unrelated to a playful variant or a miniature expression of his creative project. Giacometti seemed determined, rather, to represent reality in its most correct measure, to find a scale somewhere between an objective, measurable distance and a spatial relationship that is always subjective, because it depends on the gaze of the person creating it. He himself stated that he made the figures small «because the important thing is the space.»

At the end of the World War, those figures led to the famous long, thin sculptures that the world perceived as the most appropriate metaphor for humankind emerging from the ashes of conflict, according to the interpretation given by Jean-Paul Sartre, Giacometti's friend since their meeting in exile in Geneva in 1943. Those grief-stricken silhouettes were first seen at the Pierre Matisse Gallery in New York in 1948 and they catapulted the artist to global fame. In his prologue to the exhibition catalogue, Sartre pondered on the desperation and solitude of modern man and how it was masterfully reflected visually in Giacometti's tortured sculptures. The retrospective now on display in the Guggenheim Bilbao has received the support and numerous loans from the Giacometti Foundation in Paris, which possesses extensive holdings from all of the creative phases of the Swiss artist: from his Cubist and Surrealist period to the body of works made between the 1940s and the end of his life. The retrospective covers the main evolutionary lines of his art, with the spotlight always placed on the invention of a new way of representing human beings, and also the steps of an intellectual probing that led him to approach the great thinkers of the era: André Breton, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir

and Jean Genet, many of them portrayed in his paintings and sculptures. The exhibition also pays attention to the drawings of someone who was not only the best draughtsman of his generation, but also «the best of all times», in Francis Bacon's words.

On the artistic level, Alberto Giacometti traced an independent path in search of answers about the meanings and mechanisms of representation and the relationship between works of art and space. On the philosophical level, he was interested in the connection of humans to their surroundings and to time, as well as the role played by memory and the principles that govern it. The artist seemed to wake up every morning with clear new eyes with which to translate what they perceived as precisely as possible, and that is just how he invites us – each and every one of us – to see the world. He himself confessed that it is impossible to reproduce what we see, as Petra Joos recalls in the text of the catalogue. However, he claimed he could spend whole days painting «the same garden, the same trees and the same background» that he saw from the studio where he spent 40 years of his life.

By **PEDRO UNAMUNO**

¹ WIESINGER, Véronique (edit.). *Alberto Giacometti. Colección de la Fundación Alberto y Annette Giacometti, París*. Exhibition catalogue. Buenos Aires: Proa Foundation, 2012. ² *Idem*. ³ GRENIER, Catherine. «Giacometti». In: *Alberto Giacometti. Retrospectiva*. Bilbao: Turner, 2018.



PAGE 64

The Return of Saint Michael of Tous, a Masterpiece by Bartolomé Bermejo

BARTOLOMÉ DE CÁRDENAS, el Bermejo, is one of the great masters of fifteenth-century Spanish painting. From Córdoba, and probably a convert from Judaism, he had an intense, itinerant professional career – documented between 1468 and 1501 – that took him from Valencia to Barcelona, via Daroca and Zaragoza. An artist with a very strong personality, he didn't hesitate to abandon

different commissions that did not match up to his expectations, an attitude that caused him more than a few problems with some of his clients and even earned him a sentence of excommunication. Despite this, thanks to his undeniable talent, he succeeded in arousing the interest of notable clients, including commissions from members of the clergy, such as Lluís Desplà, archdeacon of Barcelona cathedral; merchants such as the Italian Francesco della Chiesa, settled in Valencia and Juan de Loperuelo, resident in Daroca; and members of the military, such as Antoni Joan, lord of Tous. All these and many other aspects are tackled in the monographic exhibition being held this Autumn in the Prado Museum – and later in the Museu Nacional d'Art de Catalunya – where, the reduced but select catalogue of works by the fascinating Cordovan painter, currently scattered around different museums and collections in Spain, Europe and the USA, will be gathered together for an exceptional period.

Among other outstanding pieces, the show offers the opportunity to admire the great panel of Saint Michael of Tous, displayed for the first time in Spain since it was sold and exported more than a century ago. The painting, currently owned by the National Gallery of London, is one of the most emblematic paintings in Bermejo's repertoire. In addition, this is the first documented work by Bermejo. A receipt signed in Játiva in 1468 indicates that it was designed to preside over the main altar of the parish church of Tous, paid for by the aristocrat Antoni Joan.¹ The painting reveals a profound knowledge of Flemish pictorial culture, especially the potential for illusions using oil painting techniques. Although this particular detail has led people to believe that the artist was in Flanders in his youth, it is perfectly feasible for him to have received his training in Valencia itself, one of the cities in southern Europe that was most receptive to the new pictorial model produced by the northern masters.

Particularly remarkable are the contacts that the image of the archangel presents with the models close to the polyptych from Beaune by Rogier van der Weyden and the Triptych of Gdansk by Hans Memling.² However, just as with other great painters in history, we are faced with a personality capable of imprinting their personal stamp on their sources of inspiration. In this respect, we are amazed by the material texture of the crimson lining of the cloak or the dazzling design of the armour, where we can see the profile of the Heavenly Jerusalem reflected in the cuirass. Most of the pieces in the archangel's armour, both defensive and offensive, are similar to real models, albeit somewhat stylized. This is what happens to the breastplate, brassarts, couters, vambraces,

faulds, cuisses, poleyns and greaves. As for the coat of mail, our attention is drawn to the double short sleeve covering part of the brassart, a use frequently seen in the fourteenth century (although still found in the fifteenth). Furthermore, we know of the existence of profusely decorated harnesses with gilt plating. Here Bermejo gave free rein to his imagination when it came to designing the sabaton, finished with a pronounced spike that was more appropriate for a spur, and above all when it came to choosing a profuse recreation of cabochons with precious stones, a sophisticated decorative detail for which we have no documentary evidence. Perhaps this is where we can guess at the influence of some metalwork pieces, particularly in the sumptuous figures of Saint Michael or saintly knights wrought by fifteenth-century goldsmiths active in the Crown of Aragon.

In addition to the elements taken from the Flemish culture, the artist also drew on a series of techniques deeply rooted in the Spanish territory. This is the case of the panel's golden background, as well as its technical treatment.³ In fact, this combination of northern and Spanish traditions characterizes some of his most emblematic works, such as the central panels in the altarpieces for Saint Miguel of Tous, Saint Engratia and Saint Dominic of Silos. It must be recalled that the result is splendid in all cases. The positioning of elements between the golden background and the flesh-coloured figures of the saints – Saint Michael's crimson cloak or the great marquetry cathedras in the case of Saint Engratia and Saint Dominic – soften the visual contrast between the sections. The supernatural aura combines with the human perception of the characters. The taste for luxury and sophisticated garments is another constant feature in his work. We merely have to see the clothing of Nasrid and Florentine origin in the Saint Engratia altarpiece, even in such sadistic episodes as the Flagellation. In the panel for Saint Michael of Tous, this trend may be observed in the elegant portrait of Antoni Joan, the commissioner of the work, depicted by Bermejo robed in a sumptuous grey velvet and damask silk cloak, gold necklets and bearing a splendid sheathed sword whose pommel and cross-guard are completely out of proportion. It is the effigy of an historical figure, but also the representation of a haughty, sophisticated fifteenth-century gentleman-merchant, a specific and meaningful image and, at the same time, evidence of a social group.

The portrait matches the personality of Antoni Joan de Soler (c. 1425-1512), a Valencian nobleman and merchant, originally from Játiva and lord of Tous, who was in close contact with the royal court.⁴ Like other members of the local nobility, he knew how to combine exploiting the jurisdictional rights of his domain with a series of very diverse activities related to maritime

trade. Just by way of example, from 1450 he commanded great galleys, some of them owned by his brother-in-law, Galceran de Requesens, Lieutenant General of Catalonia.⁵ His contacts must also have been decisive for King Ferdinand the Catholic to grant him, in 1483, the right to build a landing pier on the Grao beach (the *Pont de Fusta*), whereby he obtained the lucrative post of collector of all the royal levies on incoming and outgoing merchandise, people and boats from the port of Valencia. In such circumstances, it comes as no surprise that his contemporaries referred to him as a «rich and opulent gentleman of good appearance and well favoured.»⁶ Nor is it surprising that Bartolomé Bermejo was chosen to execute the brilliant, courtly image of Saint Michael presiding over the altarpiece in the church of Tous. In mid-fifteenth century Valencia, the appreciation of Flemish painting affected members of both the royal household, the nobility and Church as well as the commercial bourgeoisie.⁷ Antoni Joan's social background, courtly lifestyle and Mediterranean experiences made him the ideal client for the Cordovan master's pictorial project.

The Valencian nobleman's devotion to Saint Michael reveals perfectly clearly his desire to ensure his eternal salvation. Worship of the archangel in his role as protector of souls spread extraordinarily widely in the Crown of Aragon throughout the Late Middle Ages. In the work under scrutiny here, far from finding ourselves faced with a conventional representation, we detect the presence of two perfectly legible inscriptions in the prayer book held by the Valencian gentleman: «Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam» (Psalm 51) and «De profundis clamavi ad te, Domine» (Psalm 130). Both penitential psalms belong to the liturgy of the *Pro defunctis* or Requiem mass; they were part of the series of seven penitential psalms ordered by Pope Innocence III and translated into Valencian at the beginning of the fifteenth century. They were also the main topic of various sermons composed in the capital of the Levant at the end of that century.⁸ It is clear, then, that these prayers were extremely well known in the penitential liturgy of the era. One should ask how far their introduction was due to Antoni Joan's personal desire to augment the propitiatory meaning and value of the image. This gentleman may have had reason to fear for his personal salvation, given that on various occasions, some involving his brother Perot, he carried out acts of piracy on the Valencian and Provençal coasts, attacking ships and stealing their merchandise.⁹ Although the stories date back to the 1450s, the memory of such activities may have prompted the idea of introducing a few psalms to reinforce the idea of expiation and penitence. At the end of the day, the aim with Bermejo's work was to ensure that

the corsair Antoni Joan came to dwell in that Heavenly Jerusalem reflected in the archangel's breastplate.

The panel of Saint Michael of Tous, along with the Virgin of Montserrat in the Acqui Triptych, is the only painting with the artist's signature. The signature appears inscribed on a carefully folded parchment placed on the ground, with the inscription «IHS Bartholomeus Rubeus fac». There is evidence to suggest that, on certain occasions, signatures in the Crown of Aragon were used as an advertising strategy in a social or geographical milieu where the painter was not known. However, I am inclined to believe that in our case, we are basically dealing with an expression of pride. I would even go so far as to say it reveals a certain artistic awareness of self. It may be no coincidence that the signatures are found in the two most personal works, the ones with least participation of collaborators. Despite the personal difficulties he had to cope with throughout his career, Bermejo must have been fully aware of the superiority of his pictorial proposal. The panel with the warrior archangel was still located in the parish of Tous in 1886, when a news item refers to «a very deteriorated painting of Saint Michael».¹⁰ It must have been sold only a few years later, since it was already in England in 1899, where it was acquired by the diamond magnate Julius Wernher. In view of the main figure's sophisticated armour, it is not surprising that the British collector should be attracted to the Bermejo piece. Almost a century later, his heirs sold the work to the National Gallery in London (1955), where it is displayed as one of the greatest paintings of the fifteenth century.

The history of the panel's arrival in England at the beginning of the twentieth century is relevant because it is directly connected to the important role it played in the revival of interest in its artist.¹¹ It should be borne in mind that after his death at the beginning of the sixteenth century, the Cordovan painter's reputation was definitively extinguished for almost five centuries. With the passing of time and the change in aesthetic paradigms, many of his works ended up being stored away in attics and sacristies, or, quite simply, were irremediably lost because of their owners' carelessness. For his memory to be recovered, it was necessary to wait until the end of the nineteenth and beginning of the twentieth centuries before mediaeval painting aroused interest among international experts and collectors. Indeed, although his name was already known from the mid-1800s because of the *Desplà Pietà*, the genuine rediscovery of this artist from Córdoba took place in 1905. At the beginning of that year, Walter Cook proposed attributing the Saint Michael of Tous to one master Roux, active in the south of France,¹² a hypothesis that was refuted just

a few months later by Raimon Casellas, who related the signature Rubeus on the panel dedicated to the archangel to the artist who painted the *Desplà Pietà* in Barcelona.¹³ In autumn, Cook not only accepted this association but, taking up an idea of Claude Phillips, decided to include in the Cordovan painter's catalogue the image of Saint Engratia, recently acquired by Isabella Stewart Gardner of Boston.¹⁴ Two years later, Francesco Pelletti pointed out the connection between all these works and the signed triptych of the Virgin of Montserrat held in the cathedral of Acqui Terme. With the linking of the four magnificent works – Saint Michael of Tous, *Desplà Pietà*, Saint Engratia and the Acqui Terme Triptych – Bermejo went from being considered the author of a great oeuvre to being acclaimed as one of the best painters in the fifteenth century.

Transformed into a landmark of Spanish Gothic painting, it was only to be expected that a distinguished admirer would soon appear. This person was José Saavedra y Salamanca, II Marquess of Viana, a Cordovan aristocrat who in 1926 decided to commission a faithful copy of the Saint Michael of Tous.¹⁵ The reproduction was made by Edmond Dyer, an accredited expert in these matters who, in view of the result, must have lived up to expectations. The painting was to be the first in a series of copies of works by Bermejo and his contemporaries with which the Marquess intended to put together a kind of 'Bermejo gallery' in one of the main rooms of his palace in Córdoba, but the project was cancelled due to the sudden death of the Marquess in 1927. His demise interrupted forever a project conceived to celebrate the great Cordovan painter and combining nostalgia for a distinguished compatriot, collectors' interests and a fascination with creations bearing a Flemish hallmark.

As well as awakening disquiet in lovers of mediaeval art, Bartolomé Bermejo's painting also attracted the attention of some of the most gifted representatives of the school of forgers at the beginning of the twentieth century. This is proved by the two panels that Charles Vicent Ocampo donated in 1947 to the Petit Palais museum in Paris, one dedicated to Saint Michael accompanied by a donor and the second one dedicated to a hybrid saint who shares features with Saint Sebastian and Saint George. After they entered the Parisian museum, certain experts considered them to be works of Bermejo himself. Nowadays we know that this artist formed part of the imaginary museum belated by the forgers of ancient paintings, which demonstrates his international prestige at the beginning of the twentieth century, and that these two works are magnificent fakes made by a skilled and prolific anonymous forger that Martens baptized «the forger of the Oca-

mpo panels», active during the first third of the twentieth century.¹⁶ His technique consisted precisely of conceiving new creations by bringing together details and elements taken from paintings by highly reputed Flemish masters, from Jan van Eyck and Rogier van der Weyden to Bartolomé Bermejo. Further proof of how the artist behind Saint Michael of Tous had definitively become a successful painter in the middle of the twentieth century.

By **JOAN MOLINA FIGUERAS**

1 BERG SOBRIÉ, Judith. «Un nuevo documento sobre Bartolomé Bermejo (Valencia, 5-4-1468)». *Archivo Español de Arte*, nº 41, 1968, pp. 61-62. **2** BERG SOBRIÉ, Judith. «La tabla de la Virgen de la Leche, de Bartolomé Bermejo, en el Museo de las Bellas Artes de Valencia y algunas reflexiones sobre su educación artística». *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX, 1988, pp. 54-59. **3** ALBA CARCELÉN, Laura, GARCÍA-MAÍQUEZ, Jaime, GAYO GARCÍA, María Dolores, JOVER, Maite and SILVA MAROTO, Pilar. «Las prácticas artísticas de los pintores hispanoflamecos en la Corona de Castilla en el siglo XV». *Boletín del Museo del Prado*, nº50, 2014, pp. 122-147. **4** On the Joan family, see: IGUAL LUIS, David. *Valencia e Italia en el siglo XV. Rutas, mercados y hombres de negocios en el espacio económico del Mediterráneo occidental*. Valencia: Comité Económico y Social de la Comunidad Valenciana, 1998, pp. 61-62; RUIZ I QUESADA, Francesc. «De Acqui Terme a la Piedad Desplà. Textos e iconografías inéditos de Bartolomé Bermejo». In: *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, nº1. 2012, pp. 4-5. **5** GUIRAL-HADZIOSSIF, Jaqueline. *Valence, port méditerranéen au XV siècle (1410-1525)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1986, p. 154. **6** SANCHIS PALLARÉS, Antonio. *Historia del Grao*. Valencia: Carena, 2005, pp. 58-59. **7** BENITO DOMÉNECH, Fernando and GÓMEZ FRECHINA, José (eds.). *La clave flamenca en los primitivos valencianos*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001; MOLINA, Joan. «Echi della pittura fiamminga a Valenza e in Catalogna». In: CARBONELL, Eudald (ed.). *Il Rinascimento in Oriente e Occidente 1250-1490*. Milan: JacaBook, 2003, pp. 215-229; RUIZ I QUESADA, Francesc. «El panorama artístico valenciano y la influencia de Flandes en los inicios de Bartolomé Bermejo». In: LACARRA DUCAY, María del Carmen (co-ordinator). *Aragón y Flandes: un encuentro artístico, siglo XV-XVII*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 61-108. **8** FERRANDO I FRANCÉS, Antoni. «L'omelia sobre lo Psalm De Profundis de Jeroni Fuster». In: *Miscel·lania Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura*, vol. VI, Barcelona: Montserrat Abbey, 1993, pp. 80-81 and p. 116. **9** IGUAL LUIS, op. cit., 1998, p. 62. **10** MARTORELL BRIZ, Joan. «Ya tenemos el cuadro de San Miguel en Tous». *Tous y su castillo. Fiestas patronales*, Tous: Ayuntamiento de Valencia, 2000, pp. 7-8. **11** The 'historiographical' discovery of Bermejo was already reviewed in: SANPERE I MIQUEL, Salvador. *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Catalunya en el siglo XV*, vol. II. Barcelona: Tip. L'Avenc, 1906, pp. 96-104. **12** COOK, Herbert. «Le Saint Michel de la Collection Wernher», *Chronique des arts*, nº 44, 1905, p. 205. **13** CASELLAS, Ramón. «Una taula d'un pintor d'aquí, atribuïda al art francès», *La Veu de Catalunya*, 3/VIII, 1905, pp. 3-4. **14** COOK, Herbert. «Identification of an Early Spanish Master», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 8, nº 32, 1905, pp. 129-131. **15** VALDIVIESO, Enrique and MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo. *La colección pictórica del Palacio de Viana*. Córdoba: Fundación Cajasur, 2017, pp. 260-263. **16** MARTENS, Didier. «Deux panneaux attribués à Bartolomé Bermejo et à son entourage. Critique d'authenticité et essai de datation», *Gazette des Beaux Arts*, nº 143, 2001, pp. 121-136.

PAGE 75

The Provenance

Saint Michael Triumphs over the Devil is the first documented work of Bermejo's career – the artist received a down payment for a painting of Saint Michael, from Antoni Joan (the donor in the painting), on 5 February 1468, and this document is conserved in the Archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi in Valencia. The painting seems to have remained in the church of San Miguel, Tous, until the end of the 19th century. A letter in the National Gallery archives confirms that the painting was already in the possession of the great collector Sir Julius Wernher before 1900. I have studied further research on when the painting came to England and how it entered the collection of the diamond mining magnate Sir Julius Wernher (1850-1912), from whose descendants the National Gallery acquired the painting in 1995. There is still a lot of research – especially archival – to be done on the circumstances in which the donor in the painting, Antoni Joan, commissioned the work from Bermejo. Dr Lorne Campbell has managed to unearth a great deal of information about Joan, much of which will be published in a forthcoming catalogue to accompany the London showing of the exhibition which opens at the National Gallery in June 2019. This piece is certainly the most important early Spanish painting in Britain. So few works by Bermejo have survived, and so few works of this period – in such good condition – exist outside of Spain. Given our strength in later Spanish paintings, especially from the 17th and 18th centuries, the Bermejo was a vitally important addition to the national collection; even today, it is one of only three 15th-century Spanish paintings we have (the others are NG6360 Master of Riglos and NG4786 Paolo de San Leocadio). Bermejo's *Saint Michael* continues to engage and inspire our visitors, even the very young – the painting was chosen for our Educational programme 'Take One Picture' in 2015. I am particularly excited to be able to present our masterpiece in context next summer, here at the National Gallery, where visitors will be able to see *Saint Michael* alongside a handful of Bermejo's greatest paintings – all hanging side by side, in one room.

By **LETIZIA TREVES**

PAGE 76

Relief on Golden Background

THE RESTORATION OF *Saint Michael Triumphs over the Devil* has improved the legibility of the painting considerably. The strong sense of three-dimensionality in the figures, in the landscape and plants, and the incredible

amount of detail in the painting are now much more apparent. One example is the distinction made between the smooth, porcelain-like modelling in Saint Michael's idealized face and the more realistic representation of Don Joan with his rather sallow complexion and facial stubble – this could not be appreciated before the picture was cleaned. The cleaning has also revealed the richness and brilliance of the unusually well-preserved reds and greens in the picture.

The restoration of the abraded gilding, especially in a rectangular area at the top of the picture where only the red bole colour remained, has made a dramatic impact: the figures and landscape now stand forward in relief from the gold background, as Bermejo had intended. After removing the old overpaint at the sides of the painting, fragments of an azurite blue border were discovered and have been now restored, thereby re-establishing the original edges of the image. These blue borders would have existed on all four edges of the painting but have been completely removed when the top and bottom edges and have been reduced in width at the sides when the wooden panel was cut at an unknown date. The blue would have been covered with a gilded, tracery moulding, through which the blue would have been partially visible.

Further fragments of original paint at the edges of losses at the bottom edge had been painted out in the previous restoration. For instance, a small part of a leaf at the edge of a large loss in the bottom right corner was re-discovered, similar to the leaves of the plant at the far left, in the opposite corner of the picture. The reconstruction of this missing plant therefore used the existing one in the picture as a model, and the decision to surround the reconstructed plant was based on the bottom right corner of the central panel of the *Triptych of the Virgin of Montserrat* in the Cathedral of Acqui Terme which is strikingly similar to the same corner in the National Gallery picture.

The last restoration of the painting had probably been made approximately 120 years ago, either before or just after it was acquired by Sir Julius Wernher in 1900. Consequently, during that time the old varnish layers and oil paint restorations had darkened markedly, giving the picture an overall dark yellow-brown tonality that obscured the colours and much of the detail. There were small, scattered losses throughout much of the painted parts of the image and larger losses in the landscape, the devil's head and body, and along the bottom edge. Additionally, the gilded background and painted gilding in Saint Michael's cope had been abraded in previous cleaning treatments – a large, worn rectangular area of gilding at the top of the painting, where the underlying red bole colour was visible, was particularly disturbing.

The panel, probably consisting of pine wood, is in good condition. Although the panel has been cut at the edges removing parts of an azurite blue border, it has retained its original thickness and the joins between the planks of wood have not separated. However, the original battens, forming a Saint Andrew's cross to reinforce the back of the panel, have been removed and have been replaced by three horizontal battens probably in the late nineteenth or early twentieth centuries. The overall conclusions drawn from the technical study of Bermejo's painting method tend to concur with those made by colleagues at the Prado on the altarpiece of *Saint Dominic of Silos*: the artist's painting technique was relatively straightforward – he used a limited palette and the paint structure rarely consists of more than two layers. The discovery of orpiment in the buckle on the Saint Michael's breastplate is the only unusual pigment that was found in the painting. This once brilliant orange colour has badly degraded and is now barely visible.

An examination of the underdrawing using Infrared Reflectography shows that Bermejo made a fairly elaborate underdrawing for the Saint's cope which used hatched lines to indicate the modelling of the folds. The Saint's and donor's heads, on the other hand, are drawn in simple outlines and there is no underdrawing at all for the plants. There are only a few areas where the artist deviated from the underdrawing during the painting stage: there are minor adjustments to the contours of the Devil's lower leg and the calf of Saint Michael's proper right leg, for example. The construction and painting technique are a combination of Spanish and Netherlandish craft traditions. However, although Bermejo was obviously aware of the works of early fifteenth-century Netherlandish artists there is no clear evidence to show that he had a direct, first-hand knowledge of their painting methods.

The investigation into the painting also included consultations with specialists in armour (Tobias Capwell), textiles (Lisa Monnas) and plants (Celia Fisher) and these have proved particularly rewarding in demonstrating how meticulous Bermejo was in observing real-life examples of these elements in the painting, and most probably recorded in preparatory drawings. One of the most impressive aspects of the painting is Bermejo's ability to embellish reality – the jewels and precious stones that decorate the Saint's armour and cope would not have existed, or the amalgamation of carefully observed animal and insect parts that are transformed into a fantastical image of the Devil.

By **PAUL ACKROYD**



PAGE 78

Silent Shapes

RICHMOND, THE CAPITAL of the southern state of Virginia, has just welcomed a new museum space: the Institute of Contemporary Art (ICA). It is a building comprising several sculptural blocks of zinc and translucent glass designed by the New York studio of Steven Holl Architects for the Virginia Commonwealth University. Despite having been the state capital since the 18th century, Richmond is a relatively small city (a population of a million and a half in its metropolitan area) albeit with an impressive art gallery (the Virginia Museum of Fine Arts). In this sense, the newly inaugurated ICA is a perfect complement to the city's art programme as it is the first space devoted solely and exclusively to contemporary art.

The project was commissioned by the School of Fine Arts of the said University of Virginia (VCUarts), a leading public institution of renowned prestige in the United States. It has an extensive campus in which the new exhibition centre is located. Conceived as a museum with free access, it will strive to create a synthesis between temporary displays attempting to explore new ideas on the one hand and propose a centre for dialogue and collaboration throughout the region, imitating the multi-disciplinary emphasis of the study programme of the university itself. The seed of the ICA came from the gallery owner Beverly Reynolds, who understood that the School of Fine Arts, one of the best in the country, lacked an institution of contemporary art to support students and help promote young creative artists. Reynolds pitched the idea to Richard Toscan, the then dean of the school, who enthusiastically supported the project. The next step was to set up the Pollak Society, a group with the aim of seeking finance with as many as 150 members, led by Meg Gottwald, an art expert and collector, and Alan Kirshner.

The project was finally awarded to the studio of Steven Holl, which won out over the 63 participants in the call for ideas, thanks to his virtuous proposal perfectly channelling the university's concerns. The work has come to a successful conclusion after many ups and downs; including the unexpected demise of the architect

originally assigned to the project, the legendary Charles Gwathmey, and the retirement of Richard Toscan, the dean behind the initiative.

Steven Holl is probably the most important North-American architect of the last two decades. He studied architecture in Washington in the seventies and completed his studies at the AA in London (the oldest Architecture School in the whole of the United Kingdom). Shortly afterwards, he opened his own studio in New York in 1977. This kicked off an ever-upward career that has turned him into one of the leading architects in the international panorama.

The choice of Holl to design the ICA was both fortunate and logical: he already has a score of museum spaces to his name. In addition, his ability to combine light and space, as well as his sensitivity towards the surroundings are the essential virtues of his architecture. Nonetheless, one of the most personal characteristics of the process applied by this American builder is how he uses a medium that is partly alien to him, namely watercolours. To the point where it is common find him in a corner of his studio scribbling in sketchbooks that he archives meticulously. These initial ideas are subsequently transferred to a computer and models of work in progress to feed back into his designs.

The building dreamed up to house the museum of the University of Virginia stems from an idea used by the architect as a creative reference through the term *Forking Time*. This expression is directly inspired by the short story *El jardín de senderos que se bifurcan* (*The garden of forking paths*) included in the volume *Ficciones* (*Fictions*) by Jorge Luis Borges. It tells a story in which all possible outcomes occur at the same time. Well, Steven Holl transforms this concept into a reference to the experience of movement through time. The very idea of forking time helps to conceptualize the project, as well as contributing to generate a diverse programme revolving around a vestibule twisted slightly around its vertical axis (in response to the movement in the horizontal plane).

Chris McVoy, a partner in Steven Holl Architects since 1993 and the team leader, refers to this resource as an attempt to «choose a path leading to the discovery of something new that we suddenly abandon to turn in a different direction.» This process could be understood in terms of both the physical medium (the building) and also the theoretical concept (the project). It is a kind of non-linear voyage in which the hand-drawn designs influence the planes, and vice versa, the planes influence the models shaping the volumes and in new conceptual studies through further sketches and watercolours.

This forking is not only noticeable in the process but is also materialized in the final result: the galleries are generated on three levels around a public space and enable different exhibitions at the same time, so that artists can create works that spread out through the galleries as visitors circulate without distinction over a wide variety of itineraries. In the same way as the various schools of art overlap in time, a fact that indirectly calls into question the linear narrative of art history.

The quest for spaces revolving around an epicentre is already reflected in the first sketches. Holl manages to propose a centripetal structure generated from the lobby, rising majestically to a three-storey height while the glass façade floods the central space with light. A curved staircase accentuates the dynamism of the hall, in the same way as the verticality helps to raise our gaze to discover the amalgam of spaces linked to the access tower. The architect describes that verticality as «a present plane», while the galleries, gardens and the assembly hall poetically represent the forking of time.

The land that now houses the ICA was home in the past to a car park adjacent to a Chinese restaurant and petrol stations on either side. In addition, it was a virtual barrier marking the divide between the black and white communities. The location also posed an additional challenge: it stood at one of the entry points into the city, but it wasn't very large in surface area. Now, the newly opened building crowns the intersection of Broad and Belvidere streets, with approximately 60,000 vehicles a day passing by.

The team of architects soon realized its corner status and opted to draw up a risky urban proposal involving a quasi-sculptural materialization of the building: the idea was to build a slightly rotated entry tower giving way to different volumes, as if they were being dragged by a centripetal force from the lobby driving them towards the outside. In this way, the access lobby becomes a lighthouse catching the interest of visitors, as do the interstitial spaces of the other volumes by enabling the appearance of the gardens, the reflective pool, and even the entrance plaza. In an effort to stress the versatility of the display space, the studio proposed to split the two galleries of the original programme into four smaller but more flexible spaces: three with a horizontal projection and fourth one emphasizing verticality, thus offering the possibility of carrying out individual or combined activities.

At the same time, the building acts as the hinge between the residential district to the north of Broad Street and the university campus sprawling away to the west, as if these volumes flying out over the gardens were virtual

arms opening up to receive everyone approaching the museum. In the meantime, the gallery bounding Broad Street, the largest in the whole of the cultural centre, protects the gardens from the traffic outside, at the same time as it opens a huge window onto the outside, an enticing invitation to those passing by.

The perimeter of the building encloses 3,800 square metres, including the lobby, the exhibition rooms, a small café at street level, offices on the top floor, gardens dotted with sculptures and an impressive auditorium with cherry wood panels lining the walls and seating for 240 people. The auditorium also has a projection system with a screen measuring 10 x 15 metres and a leading-edge sound system to enable a widely varied programme of events ranging from lectures to film projections, performances or concerts. Access to the main vestibule is extremely permeable. It can be reached through the garden of the cafeteria or else from the main street, thus duplicating the multitude of flows sought inside. After entering, the more than ten-metre-tall lobby has been designed as a reception area for events. The fact of the matter is that the inside of the building has been devised as a silent canvas facilitating the enjoyment of art, providing the ideal container so that paintings and sculptures can speak for themselves. A series of flexible spaces housing multiple combinations allows some rooms to open while others remain closed, without thereby affecting foot traffic. The galleries offer perfect proportions and are designed to provide maximum flexibility: the technical details include rail-based systems to hang works from the ceilings, discrete lighting, data and sound systems integrated into the structure, out of sight of viewers. The idea of the architect as the comprehensive designer is present in all the details: the water fountains filling the pool at the entrance, the handrails or the bronze handles on the front door.

According to Steven Holl, «the exhibition rooms are instruments that must be played by the artist.» They are beautifully proportioned spaces enabling the use of natural sunlight, combining large openings on the façade with a delicate light from the rooftop. Finally, the artificial lighting, designed in collaboration with L'Observatoire International, integrates the light fittings into the architecture so as to optimize the illumination of items and enable the volumes to have an important urban presence. In fact, the building takes on its most sumptuous appearance at dusk, as the translucent panels begin to acquire golden tone contrasting with the metallic cladding in an almost sublime experience.

The creator of the University of Virginia Institute of Contemporary Art refers to the golden mean as the only constant connecting up

all his projects. It is possible, however, to find other elements recurring in his buildings: vertical spaces as a meeting point for horizontal spaces or the quest for a particular quality of light. These parameters are capable of creating a guiding thread in his architecture, although every project has its own manifestation and personality. It is interesting to see how his spatial conception is intimately linked to movement through this meeting place and how this movement introduces the variable of time.

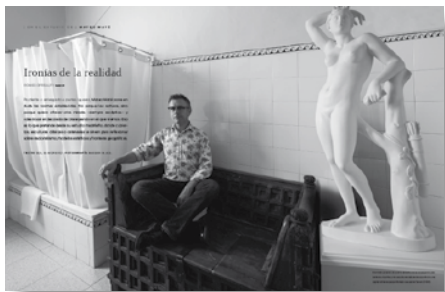
In both the ICA and other recent works, he has pushed the concept of «Social Condenser», a term originally coined by the Russian architect Moisei Ginzburg in his 1930 Narkomfin project in Moscow. The term refers to the ability of certain buildings to offer space for social interaction in the style of public spaces positively impacting on our behaviour. Open, porous façades invite passers-by to step inside and take part in the creative potential of that interaction in an inspiring setting. These qualities are repeated in his recent Maggie's Centre at Bart's in London, where he once more uses a permeable, translucent façade contrasting with the stony exteriors of the surroundings to introduce movement through a ramp.

Some projects have the virtue of enriching and improving their setting. Without doubt, Steven Holl's wager is an audacious and very successful one. He cites Winston Churchill, «First we shape our buildings, and then they shape us», with the aim of reclaiming the power of architecture to affect our lives, change how we feel and observe things. In short, to make our lives better.

One of the main achievements of this project is the perfect urban scale of the building and its delicate sensitivity with the setting. On the one hand, the appropriate volumes generate a recognizable element from multiple perspectives, one capable of responding to the vehicles flashing past, perceiving the elegant crystal twinning of the volumes; and, on the other hand, that of the passer-by, enjoying the hues of the building's two skins that during the day, and from outside, are masterfully combined to contrast with the surrounding redbrick buildings.

It is still too soon to know but, if the brilliant proposal by the architect is strengthened by a programme capable of generating interest and involving the local community, the ICA has the potential to create a recognizable identity associated with Richmond city. An image of modernity, progress and integration.

By **MIGUEL QUISMONDO**



PAGE 98

Ironies of Reality

HE ONLY TALKS about what he knows about, «because it would seem an excess of pride to talk about major problems.» Mateo Maté (Madrid, 1964) has developed an art that we might call autobiographical but, at the same time, is also universal. Like a scientist, he starts from a small portion of reality, his own personal reality, and analyses it until he is able to express universal concepts such as death – *Unidad de Cuidados Intensivos (UCI)* –, ephemeral beauty – *Venus de Milo (old)* – or immigration (*Área restringida, Europe*).

«Close up, things seem more sincere,» says this artist from Madrid, who often works with everyday items linked to his routine to produce works crammed with metaphors. When he made his series entitled *Nacionalismo doméstico* (2004-2016), he resorted to the rooms of his own home in search of the materials needed to produce half a score of pieces that show how the territory we call home has been conquered. «The same things that happen at social level also happen there: it has territories of conflict, agreements are reached, heroic acts take place, etc.», he explains standing in front of a gas cooker with a ring in the shape of the Iberian Peninsula. At first glance, it looks like the room of a house decorated with a certain humour, however it is the studio of one of the best-known conceptual artists on the Spanish scene, with works distributed among the Reina Sofía Museum and CA2M in Madrid, ARTIUM in Vitoria or the Botín Foundation in Santander, among others.

The fact of the matter is that the workshop is only a few metres away from where he lives with his family. A single door separates his personal area from his professional space, although the dividing line is in fact so thin it is barely noticeable; because he uses his home as the basis for experimentation. He often pokes around in the corners of his house in search of items that he can strip bare of meaning in order to present them with a new gaze, always through the prism of irony. Plastic bags, trays, dusters, pillows, rugs, toilet brushes, toys ... Any material is suitable for expressing yourself. In fact, since Marcel Duchamp's urinal and the *Artist's Shit*

by Piero Manzoni, nothing has ever been the same in conceptual art.

In the case of Mateo, even a bed can turn into potential artistic material. That is what happened in 2003, when he created *Desubicado*. «It was a time when I felt so many resources were disproportionate, so I decided to make a series literally without getting out of bed.» This act of rebellion represented one of his first exercises in researching the family sphere, something that he would continue to explore in subsequent series such as his *Nacionalismo doméstico* mentioned above. The results included several installations with maps of the Iberian Peninsula and South America manufactured out of mattresses, as well as mapped photographs. A curious journey through the geography of his bedroom, the ups and downs of which were made up of the folds generated by the bodies hidden under the sheets.

If even a bed – a bed! – can become an improvised workshop for the artist, how can we speak about the closed space we are standing in as his studio? For him, it is clear that anywhere is a good place to be creative; because everything goes when it comes to facing up to the challenge of materializing an idea. «I need different machines and tools in every case, that's why my collaborators and I travel to the specific manufacturing and assembly areas on each occasion. In the case of *Canon*, for instance, I had to go to the Real Academia de Bellas Artes San Fernando to cast the mouldings». He's referring to the project presented in 2017 at the Sala Alcalá 31 exhibition area, where he surprised us with his *Hermaphrodite Venus* and his *Black Discobolus*. «I wanted to show that the canon is a way of controlling that has spread to any type of image: art, film, advertising, ... It was not a question of breaking with the canon, but rather of offering a critical view of it, which is what we are supposed to have in an ideally democratic society, and not be quite so docile.» In this case the artist took advantage of the *Venus de Milo*, the maximum exponent of Greek beauty, to propose other aesthetic models through the simple addition of wrinkles, spare tyres and a penis to the original figure. The proposal was so successful that it is still touring Spain's geography (the items are on display in Casa Solleric at Majorca until January). In addition, Maté plans to donate two of these works to the Complutense University's School of Fine Arts, «so that the kids who are starting out are not just drawing the classics.» Starting from October, students will already be able to immortalize the *Baby girl with thorn*, a traditionally male sculpture that has changed gender in Maté's hands. That resistance to docility the artist was referring to above also underlies the rest of the works appearing all over his house cum studio. In *Delirios de grandeza* (2005-2008), he reviews «the misleading history that was left

out of the textbooks» regarding World War II, while his *Paisajes uniformados* (2007-2015) pick up again the landscape paintings of such artists as Carlos de Haes or Joaquín Sorolla to camouflage the coloured patterns of the different uniforms worn by the armies of Germany, Russia, Japan or India. As if everything that surrounds us were all uniform and standardized.

His most recent project, still unfinished, emphasizes that critical gaze, as well as his interest in everyday objects. «In every empire, whether Etruscan, Roman or French, the victories of their soldiers have been celebrated in the domestic arena. They related military victories to opulence, that's why they made dishes that recalled their battles. Well, I've done some research and I haven't found a single case of similar gratitude expressed in the whole of the twentieth century. That's why what I am proposing is a set of ceramic crockery to commemorate the acts of war occurred in the last twenty years, so that you can have a plate of soup with an image of an aircraft carrier, for instance.» I asked him whether he considered himself a committed artist. «I have always avoided becoming a political artist, a pamphleteer. Because I do not judge, I only present the evidence.» Evidence, once more that word that he repeats like a mantra, perhaps because he considers that to be precisely his task in life: «To make it crystal clear that everything has been standardized, including art. We think we live in a world of free creation but that's not true, because what is put on display is not real, but rather it corresponds to pre-established standards. The showrooms and the curators have standardized the canon, if you don't meet it or don't conform to it, then you're out.» It doesn't seem to be a criticism, merely a reality that every creator should be aware of if he or she wishes to live off it and sell.

Maté has been very clear about it since childhood. «Back at school, one of the drawing teachers told my mother: 'your son paints very well, can I give him some private lessons for free? I must have been about 12, I was damned from the outset,» he confesses, laughing. Later on, he enrolled to study Fine Arts and train as a painter, although he has almost never picked up a paintbrush since he finished his degree. «What they taught me was not to draw but rather to observe, the tool that I use most.» That was when he stopped being a painter and became an analyst. «While I was still a student, I remember that I was working in the workshops in the basement of the Art School. One of the lecturers let me use one of the little arcades with a couple of power sockets and I spent two or three happy years there. It was terribly cold but I learned to work with different materials.» He discovered so many technical and aesthetic possibilities that he no longer wanted to be confined only by painting.

While we are strolling around the different rooms in this laboratory of ideas that forms his house, Maté reviews and explains how some of his works, such as *Área restringida* (2007-2015) or *Arqueología del saber* (1999-2014), were created. With respect to the latter, for instance, he still has two stratified mountains, approximately one metre tall, made out of news clippings accumulated over many years. These reflect a large part of the knowledge acquired by the artist. «We are what we read,» he claims. Back in the area devoted to the workshop proper, where he stores some of his works, archives them and turns them into sellable products in the form of PowerPoint presentations, one painting leaning face to the wall seems to be waiting for someone to turn it around. It is called *La cara oculta* and is a finished work. «Those wooden cross beams seem to have been placed at random, however they correspond to the structures and measurements that the modern French Academy established in the nineteenth century. By using those stretchers what I'm doing is demonstrating that there is a prior structure, because portraits and landscapes always had the same formats.»

In conceptual art, it sometimes happens that an item will be going one way and its message the other. There are some works that don't seem to be saying anything, despite the fact that they are accompanied by an entire sheet of explanations, whereas others are so powerful they need no words. The work made with tiles hanging on a wall is in this second category. It is entitled *Nacionalismo domestic* and is a magnetic knife holder that draws a map of Spain and Portugal in which all of the blades are pointing to the centre of the peninsula. A devastating metaphor of what is happening in modern politics. But the knot in our throats becomes a sarcastic smile when we discover, a few centimetres further on, his *Heráldicas* manufactured out of cutlery holders, broomsticks and mops, also part of the same project. «This entire series is ironic, of course, but it shows up certain truths,» its author warns.

The visit is over and I'm still not clear about the working dynamics of a conceptual artist. Does he spend more time thinking of an idea or in getting his hands dirty in order to materialize it? «More often than not, the work leads you to its origin. It is transparent and shows you all the steps in itself. In the end, it is just a kind of equation in which you hold all the variables. You have to play with them and analyse which ones are most suitable to achieve your purpose. To give you a specific example, in *Canon*, I started out with a purpose and an objective; one of the variables consisted in not knowing how to make it [the mouldings], that's why I have to train.» The execution of each project, once he has defined the form and the material, takes approximately a couple of years but the idea may lie in limbo for decades. «These notebooks store my

work over the last 30 years. Here is everything I could have done and haven't. Sometimes a lot of time has passed before I have been able to develop the idea». Prudent on occasion, often risky, Maté strives to find his own balance as a creator. «I sometimes make mistakes, because I think projects are communicating something but later they don't, and I spend months on projects that I never display. But I believe an artist's comfort zone must never become too well established. We have to take on the risks of new worlds.»

This attitude, of course, may be dangerous and lead to a dead end. But nothing gets thrown out from this artist's workshop. Everything is useful, even things that have been discarded. By way of example, his *Arma Christie* (2013). «It was a Sorolla painting from the *Paisajes uniformados* series that turned out awful. You will never see it anywhere. It was on the floor and turned against the wall for a couple years, until I realized that that is what the work was: a punished painting. If you pay attention, you'll see it has all of the elements of Christ's Passion: cloth, nails and the cross made up of the stretchers on the frame. Javier Viver, who was designing the Capilla de los Hermanos de San Juan de Dios in Alcobendas at that time, asked me if I could donate the painting to him so that it could be the cross in the chapel.» Viver already knew the series *La cara oculta*, as well as *Via Crucis* (2012), the installation Maté had developed in the Capilla dels Dolors in Sagunto. That is the reason why Viver asked for *Arma Christie* when he saw the work at Maté's studio. He accepted, of course. So that is where that 'punished painting' is ended up, next to the altar in a chapel. Another of the ironies of an artist whose only aspiration is to show up the truth.

By SOL G. MORENO



PAGE 110

Gerard Seghers in Spain

ONLY RECENTLY has due attention been paid to some passages in Bullart's and Le Compte's¹ biographies of Gerard Seghers by Anne Delvingt in the catalogue for the 2011 Valenciennes exhibition. In the previous year, too, Maria Cristina Guardata's profile reached a conclusion that had not until then

been taken account of in the writings on the painter from Antwerp nor those referring to Cavarozzi.²

From the biographies it can be inferred that Seghers was connected to Cardinal Zapata and followed him to Spain. Guardata states (without citing the bibliographical sources on which the statement is based) that the Antwerpian painter «was connected to the circles of the Crescenzi family, which he had probably joined through Cardinal Antonio Zapata y Cisneros.» From this we can gather that the our painter's move to Spain in Zapata's entourage also coincided with Cavarozzi's journey following Giovanni Battista Crescenzi. He definitely travelled to Spain along with Cavarozzi.³

Moreover, the dates coincide perfectly: from 1617, Seghers was no longer in Rome, but was in Antwerp in 1620; the same year in which Zapata left Spain and took up residence in Naples (assuming his position as Viceroy). The conclusion that Guardata reaches, stating it but without extracting the significant consequences it entails, opens up an important field for research into both artists and prompts a more in-depth study of their possible stylistic relations. This task, which I have been pursuing for some time, above all because of the monograph I have dedicated to Cavarozzi, has led me to a surprising result.⁴

In 2001, I related Cavarozzi to two paintings that had already been attributed to the painter from Viterbo. The first is a *Lamentation on the Body of Christ with the Virgin and Two Angels*, presented in an auction held by Geri in Milan in 1931 as a work by Luca Cambiaso.⁵ Roberto Longhi included a reproduction of it – a cutting from the catalogue – into the Cavarozzi folder in his photo library in the Longhi Foundation in Florence.

Although the details are not clearly visible, the photograph reflected an image very close to the *Mystical Marriage of Saint Catherine* at the Academy of Saint Ferdinand, attributed to Cavarozzi based on Longhi and Pérez Sánchez (also confirmed by me⁶). Also related to the *Lamentation* was the canvas of the *Virgin and Two Angels with the Instruments of the Passion*, auctioned at Christie's in New York on June 12th, 1981 (lot 211), and attributed to Bartolomeo Cavarozzi at the time. The figure of the Virgin was identical to that in the Geri painting, and because of the good quality of the auction house's photograph, it was possible to observe a pictorial touch that had become freer and more fluid, comparable to what stood out in the Madrid canvas. I therefore ventured to identify in the two works two examples of the stylistic choices made by Cavarozzi around 1622-1623, with

the artist once again integrated into the reality of Rome and ready to take a leading role in its rapid changes.

In this way, the two canvases support the anomalies I also noted in the language of the *Mystical Marriage* in the Academy of Saint Ferdinand in Madrid, for it constituted a very organic group in itself, which should be ascribed to a period of maturity. On the other hand, these were works already attributed to Cavarozzi, and of course one should not underestimate Longhi's opinion concerning two of them. Nevertheless, I had to point out those anomalies: How does one account for the smoother painting with greater movement, the more ample and sumptuous aspect of the draping, also the more luminous salience of the velvets and the apparent taste for exaggerated decorations? How to explain the changes in physiognomies, which seemed to reflect the influence of Spanish prototypes, but also Flemish ones? How could these changes be explained in respect of another *Mystical Marriage*, namely the one in the Prado? I came to the conclusion that I was missing something. Considering the complete absence of a reliable chronological basis, it was difficult to go further and try to justify these developments on the level of the painter's relationships and movements. In any case, it was useful at least to flag up some deviations and assume – provisionally – that Bartolomeo had continued to work for Spain even after returning to Italy (the Academy of Saint Ferdinand painting, for example, could date from this period).

The fact of the matter is that there were reasons behind those anomalies and that the Flemish air I seemed to discern was the right trail to follow. As usually happens in this discipline, the elements leading to new solutions appear out of the blue. And so I realized that two engravings appearing in Dorothea Bieneck's monograph on Seghers pointed to a lost painting by the Antwerpian painter (in the engraving made by Ryckemans, Seghers' name can be read clearly as the creator of the image). Both of them depict the lamenting Virgin with the symbols of the Passion; in fact, the Ryckemans' work also has two weeping angels. This is, then, the same image in the painting auctioned by Christie's as a Cavarozzi work and published by me in 2001. These anomalies, added to the Flemish feel I had detected, were therefore easily resolved: the two engravings revealed the true author of the picture: Gerard Seghers. Naturally, the Christie's lot bore a reference to the Antwerpian painter of the canvas previously auctioned by Geri and the *Lamentation of the Virgin over the Body of Christ*. On this basis, I had also associated only the picture of the Virgin and the angels with Cavarozzi. To close the circle, when the corpus

of a second, unknown phase of Seghers had been completed – as I shall show below – the final element to corroborate my suspicions appeared. The Dorotheum house in Vienna invited me to consult on a painting that was proving difficult to attribute, a *Lamentation of the Virgin on the Body of Christ*. Finally the journey was complete and there was no longer any doubt: it was indeed the Geri painting coming to light once again. The stylistic level and the high quality of its execution denied any possibility of it being a copy, and so I notified the auction house of the artist's identity and they put the work on sale on October 20th, 2015 (lot 55), now referring to Seghers.

Some time has passed between realizing that the Ryckemans engraving revealed a different interpretation of paintings I was attributing to Cavarozzi and this last, very recent fact. Since then I have been able to establish a group of works that can be attributed to the painter and which should be placed – it is difficult to establish a more precise chronological order – during his stay in Spain (1617–1620) and immediately after his return to Antwerp in 1620.

The information about the journey to Spain along with Caravaggio accounts in full for the closeness of these paintings to the Viterban artist's language. However, the Fleming applies finer, more meticulous brushstrokes, colder, clearer tones, as well as a more distant adhesion to the themes. The painter from Antwerp stands out because of his work in disseminating Cavarozzi's iconographies. Segher takes up and reinterprets at least two of his subjects. The first is the *Mystical Marriage of St. Catherine*; there is no doubt that the version of the above-mentioned subject held in the Academy of Saint Ferdinand must be attributed to the Flemish painter. As we have seen – for obvious stylistic reasons – it is grouped with the *Lamentación* previously held by Geri and Christie's *Virgin of the Sorrows*, nowadays part of a private collection. The Academy painting was inspired by a similar composition of the *Holy Family with Saint Catherine of Alexandria* by Cavarozzi that is on display in the Prado, but with many variations. The subject is undoubtedly easier to decipher, with the Christ Child placing the ring on Catherine's finger, the angels moved over to the right and the disappearance of Saint Joseph. Despite this, there are similarities in the poses of the main figures, the saint's sumptuous brocade dress and the immaculate cloth spread across the Virgin's lap, on which the Christ Child is seated.

The other iconography that Seghers recovers from Cavarozzi – presumably during their stay in Spain – is that of the *Holy Family*. In fact, the painting on this subject housed in the

Gemäldegalerie in Berlin that I published as by a Flemish artist in 2001,⁷ relating it to the Cavarozzi prototypes, is still pending attribution to Seghers.⁸ In the German canvas, we can see how the quality of the draping, the characteristic positioning of the folds and the treatment of the silk fabrics are perfectly identical to what is shown in the *Mystical Marriage* in the Academy of Saint Ferdinand.

Seghers takes the idea for the composition from Cavarozzi but somehow ennobles it, assigning Joseph a loftier role: he depicts him reading. His version now gives a good explanation for the spread of this image in the south of France and Flanders – as Pierre Curie demonstrated – perhaps because he painted it in Antwerp immediately after his period of residence in Spain, or perhaps it was sent there from Madrid. On the same theme is the *Holy Family* (oil on canvas, 159.5 x 110.5 cm) in the Church of Saint Sulpice in Langon not far from Bordeaux. Judging from the photograph (the work could do with cleaning), the quality does not seem at all inferior to the Berlin painting and it should therefore be attributed to Seghers as well.⁹

Stylistic characteristics link these works to paintings that already belong to his established catalogue. In particular, the most significant connections may be picked up in *Saint Francis consoled by the Angels*, of which two versions are known. One of them is in the Louvre, dated by Bieneck between 1620–1624, in other words, in the first years following his return to Antwerp.¹⁰ Previous to this, because it is more marked by naturalist resonances that also point back to the probable connection with Bartolomeo, is the version that belonged to a private collection in Paris, was sold at auction by Christie's in 1997 and finally became part of the Koelliker collection.¹¹ The compositional structures, the way of dealing with the draping – sometimes with ample folds and a tortuous perimeter, sometimes with finer gatherings of gleaming silk – and the angels' wings, are the elements that demonstrate the common paternity of the works under scrutiny. Taken together they map out the new physiognomy of an artist who between 1617 and the beginning of the third decade is drawing up a language that superimposes the naturalism Gerard discovered in his Spanish experience on the Flemish education received in Abraham Janssens' studio.

In that specific period, Seghers must have been especially fond of the subject of Saint Francis consoled by the angels. Guillaume Kientz¹² had already attributed to him, with good reason, the painting of *Saint Francis with a musical angel* that was auctioned at Sotheby's Milan in 2007 (lot 193) as belonging to the Caravaggio school.¹³ A copy of this painting is preserved in Spain, in Antequera, a

probable indication of the Spanish execution of the painting, dated by the French scholar around 1619.

A second composition on the same subject may now be added to the catalogue of those crucial years. This is a very beautiful *Saint Francis in ecstasy consoled by three angels*, held in Soragna, in the church of the Holy Virgin of Carmel. No doubt this was not its original location, since the church was founded in 1661 at the behest of the Marquis Diofebo Meli Lupi. This work may be the culmination of Seghers' naturalism. Beautiful fragments of still life are especially noteworthy – the books, the crucifix and the skull in the foreground – and seem to strive to rival those of Cavarozzi, the tunic with its shadowy folds – more Italian than in Seghers' other paintings – while the Fleming's familiar and masterly execution returns in the sumptuous draping of the angel's clothing as well as his wings.

The face of the angel playing the violin shows the same features as the virgin in the Dorotheum *Lamentation*. Our placing of the *Saint Francis* during his stay in Spain is confirmed precisely by this element. The above-mentioned angel is practically identical to the one painted by Maíno in the frescoes in the area under the choir loft in the church of Saint Peter Martyr. But apparently it should have been Maíno who was inspired by the Seghers' image, since the discovery of new documents has shifted the date when the frescoes were painted – between August 1620 and August 1624 – by some ten years in relation to what was taken as certain until now.¹⁴ Segher was probably no longer in Spain on those dates, while the painting that is now in Soragna had likely been completed. However, we should not exclude the possibility that both the frescoes and Seghers' angel derive from a prototype by Maíno that is today unknown and which the painter from Pastrana might have repeated in the Saint Pedro Martyr choir loft.

Finally, to close this significant enhancement of the artist's catalogue and to go back to describing his more naturalist physiognomy linked to Cavarozzi, we should also attribute to him a work that has been published and deemed to be by Bartolomeo.¹⁵ This is a *Guardian Angel* on show in the Buenos Aires Museum of Fine Arts. The stylistic features described throughout this article are clearly recognizable in this painting: from the generous silk draping cascading down – a hypertrophic version of Cavarozzi's – and elongated figures with small heads, to the type of angel's face with reddish, diaphanous hair, to the still life with books and skulls in the foreground, to the angel's wings and delicate feet. A genuine homage to Cavarozzi is the violent lumi-

nist exaltation that invades the canvas, placed uninhibitedly in the foreground on the right hand side. This seems to demonstrate all of Seghers' adherence, as well as his devotion to the great master from Viterbo, his solutions and his stylistic grandeur.

The catalogue of Gerard Seghers' works has been undergoing considerable internal upheaval for some time now. The increased number of works in the second half of the second decade and beginning of the third compensates for the removal of an equally significant number of works that were not by the painter and which had been attributed to him on the basis of Nicolson's studies. This greatly mistaken attribution – in my opinion at least – is due precisely to the article published by the English scholar in 1971, in which he attributed to Seghers some tenebrist paintings, on the subject of the *Denial of Saint Peter* (Tours, Museum of Fine Arts; previously Milan, Algranti, 1970). Later, Nicolson would add the *Taking of Christ* from a private Spanish collection (now in the Academy of Saint Ferdinand in Madrid).¹⁶ As a consequence of these new attributions, in 1975, the *Denial of Saint Peter* in the Hermitage was also assigned to Seghers. All of these paintings came together in the group of works painted by Seghers in Nicolson's successive repertoires, as well as the monograph by Bieneck, who excluded the compositions in Tours and the one that came from Algranti.¹⁷

I am convinced the said paintings, to which I have added another *Denial of Saint Peter*, found some years ago in Sweden, must belong to Adam de Coster, because of the great stylistic proximity to his signed works.¹⁸ As I stated in 2013, if works like *Child singing by candlelight* in the National Gallery of Ireland, Dublin, or *Young woman with turban and veil* (New York, Sotheby's, January 17th, 1992) and the Koelliker *Denial of Saint Peter* are attributed without argument to Coster, the group of five horizontal scenes by candlelight that I have taken out of Seghers' catalogue must also be his, above all if we take into account the transparent identity of style that exists between all of these paintings.

By **GIANNI PAPI**

¹ BULLART, Isaac. *Académie des sciences et des arts contenant les vies, & les éloges historiques des hommes illustres qui ont excellé en ces possessions depuis environ quatre siècles parmi diverses nations de l'Europe*. Brussels: 1682, Vol. II, p. 494; LE COMTE, Florent. *Cabinet de Singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure*. Paris: 1699, vol. II, pp. 307-308. ² *Gerard Seghers en Espagne*, in *Gerard Seghers 1591-1651. Un peintre flamand entre Maniérisme et Caravagisme*. Exhibition catalogue, Valenciennes, 2011 (published by A. Delvingt), pp. 27-31; GUARDATEA, M. C. «Gerard Seghers e l'ambiente gesuitico romano», in ZUCCARI, Alessandro (dir.). *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*. Milan: Skira, 2010, Vol. II, pp. 659-665. See also KIENZT, Guillaume. «Nouveaux courants de la peinture

en Espagne: 1600-1620», in HELMUS, Liesbeth M. and MANUTH, Volker (dirs.). *Utrecht et le mouvement caravagesque international*. Paris: Paris Tableau, 2014, pp. 80-87, which omits to cite Guardata, but writes about the joint journey of Cavarozzi and Seghers to Spain with Crescenzi and Zapata. ³ Delvingt's essay, on the other hand, is restricted to underlining Seghers' relationship with Zapata, based precisely on what the biographers state, and the journey to Spain in 1617 with the painter in the Cardinal's entourage, but it does not mention either Crescenzi or Cavarozzi. ⁴ PAPI, Gianni. *Bartolomeo Cavarozzi*. Soncino: Edizioni dei Soncino, 2015, pp. 79-85. Explained in part of the content of the present text. ⁵ *La raccolta di R.C. Opere di pittura antica*. Auction Catalogue Galleria Geri, Milan, November 23rd, 1931, lot 42. ⁶ LONGHI, Roberto. «Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia», in *Proporzioni*, I, 1943, p. 54; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pittura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1965, pp. 23 and 47; PAPI, Gianni. «Indagini sulla fase matura di Bartolomeo Cavarozzi», in *Arte Cristiana*, n° 807, 2001, pp. 435-436. Oil on canvas, 185 x 149 cm. Pérez Sánchez points out that there is no trace of the painting in the records or the catalogues of the Academy of Saint Ferdinand; the first person to cite it was E. Tormo and Monzó (*Cartillas excursionistas*, Madrid, 1929, p. 123), who with good reason related it to the Prado canvas, attributed at the time to Orazio Gentileschi. The Academy canvas is based on the Prado's Cavarozzi, which has a composition that is similar but with many variations. ⁷ PAPI, Gianni. «Indagini sulla fase matura... Op. cit.», p. 433. In the museum catalogue, the canvas is considered to be a copy of Cavarozzi, dating from no less than the 18th century. In: Multiple authors, *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*. Berlin: Nicolai, 1996, pp. 29, n° 521. ⁸ It is important to point out that a copy of this painting was auctioned by Hampel in Munich on September 18th, 2009 (lot 232, oil on panel, 65 x 50 cm), as a copy of a Gerard Seghers. ⁹ CURIE, Pierre. «Bartolomeo Cavarozzi. Un exemple problématique de diffusion du caravagisme en France et en Europe». In BERTRAND, Pascal-François and TROUVÉ, Stéphanie (dirs.). *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*. CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2003, pp. 212-214, he indicated as "Group III" the series of works depending «on a composition whose original is not precisely noted» and underlines, as Nicolson had already done (NICOLSON, Benedict. *Caravaggism in Europe*. Turin: 1990, Vol. I, pp. 96-97. Second edition revised and enlarged by L. Vertova), the presence of numerous copies in Flemish territory. There is probably no Cavarozzi original; the prototypes are the two Seghers canvases (Berlin and Langon), reworkings of the Cavarozzi *Holy Family* of the Albertina in Turin, or a work similar to that of the artist from Viterbo. Curie closely relates the Langon painting to a copy held in the church of Thoury, a few kilometres from Langon. Then he reviews the copy in the Museum of Religious Art in the Cathedral of Saint Bavo in Ghent, the one in the collection of the Marquis of Haddington in Tynningham, that in the National Gallery of Ireland in Dublin, and others that are located in private collections, all looking decidedly Flemish. He concludes by asserting the fortune of the said lost work of Cavarozzi in Flanders. Now it seems obvious that the person who spread that very fortunate image was, in fact, Seghers with his prototypes. ¹⁰ BIENECK, Dorothea. *Gerard Seghers 1591-1651*. Luca: Lingen, 1992, pp. 157-158. ¹¹ BIENECK, Dorothea. *Gerard Seghers*, Op. cit., p. 131; the author justly includes the painting among those prior to 1620. The work was auctioned at Sotheby's, London, on July 18th, 1987 (lot 54), already linked to Seghers at the suggestion of Philip Pouncey; it was auctioned once again at Christie's New York, on January 31st, 1997 (lot 188) with that same reference. In 2006 it became part of the Koelliker collection. ¹² KIENZT, Guillaume. «Nouveaux courants de la peinture...», Op. cit., pp. 81-84. ¹³ There must have been another, very similar painting by Seghers, depicting *Saint Francis praying before the Cross*

– with Saint Francis in an almost identical pose, but without the angel – documented by an engraving by Vorsterman. See BIENECK, Dorothea. *Gerard Seghers, Op. cit.*, p. 160. **14** For the new dating of the frescos, see MARIAS, Fernando. «Decoración mural en la capilla de la iglesia de San Pedro Mártir de Toledo» in *Juan Bautista Maíno 1581-1649*. Exhibition catalogue. Madrid, the Prado National Museum, 2009, pp. 142-150; previously the frescoes were implicitly placed in the same years as he made the *Altarpiece* of Saint Peter Martyr, nowadays in the Prado (see, lastly, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura Barroca en España 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 107). Some doubt is raised by the fact that the Maíno frescoes – as been always emphasized – clearly take account of the images of Guido Reni published in the Roman frescoes in the church of Saint Gregory on the Caelian Hill and in the Chapel of the Annunciation in the Palazzo del Quirinale, all produced between the last years of the first decade and beginning of the second, closely related to the dates of the *Altarpiece* (1612-1614) and, as a consequence, with those also previously proposed for the frescoes in the area below the choir loft. **15** RICCI, F. «Capolavori dispersi. Un inedito di Bartolomeo Cavarozzi da Viterbo nel Museo delle Belle Arti di Buenos Aires». *I Beni Culturali*, nº 14, 2006, 3, pp. 52-53. **16** NICOLSON, Benedict. «Gerard Seghers and the *Denial of Saint Peter*». *The Burlington Magazine*, nº 113, 1971, pp. 304-309; NICOLSON, Benedict. «A Honthorst for Minneapolis». *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, LX, 1971-1973, pp. 39-41. **17** NICOLSON, Benedict. *The International Caravaggesque Movement*. Oxford: Phaidon, 1979, pp. 89-90; 1990, I, pp. 174-175; BIENECK, Dorothea. *Gerard Seghers, Op. cit.*, pp. 136-137 and 139. **18** PAPI, Gianni. *Bartolomeo Manfredi*. Soncino: Edizioni dei Soncino, 2013, pp. 50, 55-56 and 279, fig. 91; PAPI, Gianni, in *Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre*. Exhibition catalogue. Florence, 2015, p. 238.



PAGE 122

A Journey around the World

WHEN DESCRIBING the art of distant cultures, people have sometimes encountered difficulties when referring to it, labelling it as «primitive», «aboriginal» or «indigenous». On occasion, people have even gone so far as to describe it as craftwork or folklore. The interest that twentieth-century avant-garde artists like Pablo Picasso, Max Ernst and later Jackson Pollock or Mark Rothko professed in the art of other places, whether from Africa or by the native peoples of North America, was highly significant when it came to refocusing the gaze on kinds of artistic expression produced at a remove from the West. In fact, their forms go outside the canon, but nonetheless still reflect a genuine creative impulse dedicated to continuity.

During the decades that followed, the study of these cultures increased and their quality was recognized. That was when exceptional collections were created to keep them, exhibit them and give them a context in museums like the Guimet or Quai Branly in Paris, which have helped preserve them for the future. Now considered within world art history under the more accepted heading of «non-western art», today interest in these kinds of works from other continents is at a peak in terms of recognition: not only are museums and universities studying them, the market also acknowledges their value. They can therefore be seen at major fairs and auction houses, as well as in important private collections.

Precisely in Pasajes, Guipúzcoa, there is a house in which an outstanding selection of non-western pieces is kept. It is possibly one of the richest collections that exist in Spain and, for me, is the most exceptional because of the way it has come into being. Inside, there are dozens of works from non-European cultures: masks and sculptures from Mali, objects from Tuareg tribes, emblems and textiles from the Congo and Ivory Coast, pieces from the Punu tribe in Gabon and Ivory Coast, artefacts from the Hutu in Rwanda, terracotta from Niger, Inca ceramics, ivory pieces... There are also decorative art objects from China and Australasia, as well as a vast number of works from India, Mongolia, Pakistan, Myanmar, Cambodia and a large selection of pieces from Afghanistan. Seeing all this, we may think we are in a museum or at a monographic exhibition, not only because of the volume of works but also because each of them may be contemplated in exquisite display cabinets or on plinths. At the end of one of the two rooms housing this private collection, there is a library and an archive with the inventory of the 800 items making up the whole.

Everything we see is a distillation of the great journey undertaken in 1970 by Juanma Indo and Mikel Forcada, partners in design from Guipúzcoa. When we come here for the first time, we have to rub our eyes to realize that everything we are seeing is real. We are not in a museum, but in Juanma's home, part of which has been dedicated to preserving the collection of both partners. However it is not a collection decorating a home, but rather it is a set of works in a house. It is not open to the public, but it has been 'museumized' through its owners' interests. I have known it from the start, one might say, forever. I know about their journeys, and, because of my relationship with them, I have observed closely how these two partners have gone about acquiring objects on their travels round the world.

This collection is a repository of lived experiences. Nothing on display here has been acquired through western dealers, everything comes from the country of origin and has been bought *in situ*. Entering the house is somehow like making a meta-journey, an experience through a narration by objects that take us to faraway places and cultures.

Pasajes is a coastal town in the province of Guipúzcoa. Squeezed between the cities of San Sebastian and Fuenterrabía, it is surrounded by the Jaizkibel and Ulía hills that reach down to the edge of the sea and the Oyarzun river estuary, opening into a bay and unique natural port (greatly valued because of the shelter it offers in the north of the Peninsula and because of the number of tides there are here). Historically, this enclave has made Pasajes an important fishing port.

Pasajes is also the birthplace of important people, such as the admiral Blas de Lezo, as well as the starting point for famous expeditions like that of the sailing ship *La Victoire* captained by the Marquis de Lafayette in 1777 bound for the United States. Likewise, ships and boats were built here, among them the *San Juan* whaling ship which sank off Canada in the sixteenth century, of which a replica is being built today just a few metres from where I am standing, using the same shipwrights' technique of the era. Commerce and traffic in this port continue to make this port one of the main routes for maritime transport in the north of Spain. Furthermore, it has become a place that is very popular with tourists, many of them pilgrims on the Road to Santiago. However, even with all this movement of people, it continues to preserve a local atmosphere.

The rugged terrain at this location creates a typical Cantabrian port landscape, with small, old buildings like that housing the collection, living side by side with cranes, new urban developments and merchant shipping coming and going at a rate that gives the landscape of this bay a peculiar air of change.

The home where the collection is housed is one of the few old that remaining in the San Pedro district of Pasajes. Built as a fisherman's house, it was made in the eighteenth century and stands alongside others of the same kind. Juanma points out that it was made by shipwrights. «They built ships but they also made the structures for their houses using the same carpentry techniques to assemble the beams.» Judging by the records of utensils and tools found in the property, it is easy to imagine it was used by fishermen. «We also know that it was a cider house, because apples were stored here; this would explain why the wooden floor we found could be easily dismantled.»

With a surface area of some 120 square metres in a rectangular layout, its 10-metre-wide façade looks out over the bay. The entry is located to the rear, which gives on to the pedestrianised San Pedro street. The house, refurbished by Mikel and Juanma themselves, has two floors dedicated to the collection and one for the latter's home. Adjacent to the property is the studio in which they have worked for years. Their experience in design and their expertise when it comes to understanding spaces can be appreciated when we see how they have renovated this house and transformed it into a place to present their collection cleanly, providing a welcoming space for the works.

Now, how do you put together a collection on this scale? And what leads its owners to display it in this way? To answer these questions, we have to hear the story of its two owners. Mikel and Juanma have been working together for more than 50 years. After training in decoration and the fine arts, Mikel Forcada began his professional career in the world of film sets in Madrid. Between 1961 and 1968, he was art director in a design and furniture store in San Sebastian. «Juanma arrived shortly afterwards and began to work as an assistant, he was only 14 years old. Since then we have always worked together,» Forcada points out.

After this first meeting, they opened Huts together from 1968 to 1972 as a shop that also operated as a gallery. During these years they also organized exhibitions in a period that saw an upsurge in Basque art, especially the Gaur group. Artists like Remigio Mendiburu, José Luis Zumeta and Rafael Ruiz Balerdi exhibited their work at Huts.

In 1972, the collectors decided to give up their 'office jobs' and opt instead «for projects that allowed us to travel from time to time and combine this with our interior design projects.» Because of this vision, they took a first trip to London, where they remained for a year. In the British capital, they didn't stop looking at things. «We went to learn English but what we actually did was visit museums, bookshops and interesting things, from the British Museum, where we were able to see a whole encyclopaedia of art constantly, to other museums like the railway museum in York or the seagoing Cutty Sark... We loved looking at things, reading and immersing ourselves in everything that awoke our curiosity. Which is why our friends began to see us as museum rats, because we were always in one or another,» Mikel comments. This stay in London was followed by frequent trips to the French capital. «We would catch the train in Hendaye and wake up in another world in Paris. There was everything there. Since then, we have never stopped visiting the city.»

In 1974, they took a long trip and went all round the Mediterranean. Later on, it was in 1976 that they began the tours that represented a fundamental landmark in this collection's history. That year they travelled to the Orient in a four-wheel drive above India, Iran Afghanistan, Sri Lanka and Nepal. It was a journey of almost 50,000 square kilometres. Mikel observes how the impulse came from his interest in getting to know new places. «We simply wanted to see unbelievable things and explore places we didn't know. For example, the Tchogha Zanbil pyramid in Iran, or Cappadocia, which we have been to now three times. Our emotion was ruled by our finding new things.» Juanma also points out how important it was for him to re-read Manuel Leguineche's book *El camino más corto [The shortest road]*. «In those days there were no guidebooks, we made them up as we went along. That search certainly took us to places it would be impossible to find nowadays.»

During these explorations of different continents they began to collect objects they found, but never set themselves the goal of creating a collection. «What happened is that, spending so much time in those places and being so curious, opportunities presented themselves that we couldn't let pass. But we have always fled from souvenirs, from folklore and from accumulating touristic objects,» claims Mikel. I ask them about the process of acquiring all the huge quantity of objects they now possess. «We've never bought from European dealers or auctions, everything we have comes from its place of origin. We understand this collection as a slow process of accumulating works that have caught our attention,» explains Juanma, who adds that it has been done «with no profit motive.» Have you ever been ripped off? «We don't think so. We believe that everything we've bought is home-grown, as genuine as our trips. There is no doubt we arrived at a time when there still wasn't the tourism we see nowadays nor the current interest that exists in the market.»

They went back to India in 1979-1980 and stayed there for 10 months. The fact is, a large part of the collection comes from this country, including works like Tholu Bommalata puppets made in the Andhra Pradesh region. These date from the early twentieth century and are made from suede. They were used in the performance of Hindu epics to illustrate the narrators' tales.

Also worthy of note are the Naga objects, wood carvings and drawn horoscopes, as well as items from the Mitila culture, in the North of India. Afghanistan also occupies an important place in these first two trips, since they spent periods of several months in this country.

Jewels like the terracotta pieces from Gandhara come from here. Historically, this region belonged to Northwest India, in a territory currently belonging to Afghanistan and Pakistan, forming part of the Silk Road. The peoples in this area developed an art that arose in the first centuries of our era and represented the emergence of the world of the Ancient Greeks and the Buddhist tradition, hence the other name given to Gandharan art: 'Greek Buddhist art'.

In 1986, they set off for China, Tibet, Nepal, Indonesia and Cambodia, once again acquiring works on their travels around Asia. From 1987, their destinations included America and Australasia. Moreover, they began their regular trips through Africa, which has become the continent most represented in the collection. Among all the items, our attention is drawn to the Mambila coin 'sculptures', the terracotta pieces from Bura in Niger or Djenne in Mali, as well as various Ashanti pieces from Ghana, the Loma and Ivory Coast masks or the Gabon reliquary figures and Yoruba bronzes from Nigeria.

While the Far East has been a real cornerstone for the collection, thanks to the attention it received in their early trips, looking back over the ensemble, Africa can be seen to have invaded part of the shelves and display cases. The passion Juanma and Mikel feel for this continent has spread throughout the rooms of the house, as can be seen in the selection of 13 Bura terracotta heads displayed on the upper floor. This Nigerian civilisation was first discovered in 1975 and excavated in 1983, the same year in which hundreds of vessels were discovered to contain human bones. The heads forming the handle on the lids represented the deceased, with the scarification characteristic of the tribe. Equally surprising are the Ife heads from Nigeria. These unique pieces are made in bronze using the lost-wax casting system and their features display descriptive perfection and exceptional technique.

Undoubtedly an exceptional adventure in collecting pursued by these two people who have been working in partnership for half a century and who have also been able to create a collection with a unique meaning. I ask if there is anywhere left to visit, while they are planning a trip to Madagascar at the moment, they say there are lots of them. They are true travellers, the ones who never know when they are coming back.

By **MIGUEL LÓPEZ REMIRO**