

Guía para
IN ICTU OCULI
IN THE BLINK OF AN EYE

FUGACIDAD Y ETERNIDAD
EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL



FACTUM FOUNDATION
PARA THE SPANISH GALLERY
EN BISHOP AUCKLAND

2021



FACTVM
FOVNDATION
FOR DIGITAL TECHNOLOGY
IN CONSERVATION

Comisariado por
Adam Lowe y Charlotte Skene Catling
para Jonathan y Jane Ruffer

Esta forma de divulgación y acceso a las obras de arte ha sido desarrollada por The Auckland Project y la Fundación Factum. La digitalización y la producción de facsímiles han sido posibles gracias a la generosidad y visión de las siguientes instituciones, responsables de cuidar y dar a conocer los objetos confiados a su tutela:

Fundación Casa Ducal de Medinaceli

Casa de Pilatos, Sevilla

Hospital de San Juan Bautista (o Hospital de Tavera), Toledo

Hermanidad de la Santa Caridad

Hospital de la Caridad, Sevilla

Ministerio de Defensa de España

Museo Naval de Madrid

Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH)

Casa de Mesa, Toledo

Ministerio de Cultura y Deporte de España

Museo Sefardí (Sinagoga del Tránsito), Toledo

Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Museo del Traje, Madrid

Ayuntamiento de Sevilla

Real Alcázar, Sevilla

Hermanas Clarisas Franciscanas

Convento Santa Clara la Real, Toledo

Junta de Andalucía - Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

Filmoteca de Andalucía, Córdoba

Los facsímiles materiales que se muestran en esta instalación fueron realizados por Factum Arte y la Fundación Factum, empleando las últimas tecnologías de *input* y *output*. La exposición invita al visitante a recorrer una sucesión de espacios que puede disfrutar por separado o como parte de una narración ininterrumpida. También se pueden visitar *online* en: www.factumfoundation.org/ind/spanish-gallery-bishop-auckland

Comisariado Adam Lowe y Charlotte Skene Catling

Diseño expositivo Skene Catling de la Peña

Investigación y acuerdos Carlos Bayod, Casilda Ybarra y Victoria Matatagui

Encargado por Jonathan y Jane Ruffer

Coordinación con The Auckland Project Lindsay Stainton

ÍNDICE

IN ICTU OCULI, IN THE BLINK OF AN EYE, 3

A TRAVÉS DE LOS OJOS DE OTROS, 4

Sala 1: NAVEGACIÓN Y DESCUBRIMIENTO, 7

Sala 2: TRANSFORMACIÓN MATERIAL, 19

Sala 3: *LAPIDARIUM* DE YESERÍAS, 29

Sala 4: REPRESENTACIONES DE LA REALIDAD SAGRADA, 49

Sala 5: MUERTE DESTRUCCIÓN RENACER, 63

Sala 6: JEROGLÍFICOS DE LA MUERTE, 81



IN ICTU OCULI IN THE BLINK OF AN EYE

FUGACIDAD Y ETERNIDAD
EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

In the Blink of an Eye es una puerta de acceso a la mentalidad que dio vida al imperio más poderoso de su tiempo. Las tecnologías digitales han hecho posible la migración de grandes obras de arte a Bishop Auckland, creando un mundo físico paralelo. La selección de objetos bellos y diversos, complejos y poliédricos, hechos en la Península Ibérica por artífices y artistas musulmanes, judíos y cristianos entre el descubrimiento de América en 1492 y la gran peste que devastó la ciudad de Sevilla en 1647-1652, pone al descubierto un mundo muy diferente del nuestro.

Al entrar en ese mundo-espejo, las cuestiones de originalidad y autenticidad, valor de mercado y valor estético, exhibición museística y clasificación se difuminan. En un museo tradicional, tanto el concepto como el constructo pueden dar la sensación de ser un *outsider*, un extraño que mira desde fuera. Aquí somos *insiders*, habitantes del mismo mundo que los objetos. Este nuevo tipo de experiencia sensorial inmersiva fue un proyecto de Jonathan Ruffer para contextualizar *The Spanish Gallery* y festejar las nuevas formas de compartir y conservar que la tecnología digital posibilita. La mayoría de los objetos de los que se han hecho facsímiles siguen siendo propiedad de las familias o las instituciones que los encargaron. Muchos se pueden visitar y experimentar hoy en Sevilla y Toledo, en los lugares para los que fueron hechos.

A TRAVÉS DE LOS OJOS DE OTROS

El propósito esencial de esta instalación es explorar las diversas formas de la visión y la representación utilizadas en la España de los siglos XVI y XVII, a fin de revelar el pensamiento subyacente en aquella época. Ahora como entonces, lo que percibimos se circunscribe a nuestro propio punto de vista. Las pinturas y los objetos permiten percibir a través de los ojos y las manos de otros.

En 1500, cuando Juan de la Cosa hizo su mapa, España era la sociedad más poderosa del mundo. En ese año nació Carlos V. Sus abuelos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, los Reyes Católicos, habían asegurado la hegemonía cristiana en España y consolidado el poder de la corona. En 1519 Carlos V pasó a ser emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, archiduque de Austria, rey de España, señor de los Países Bajos y duque de Borgoña. Sus hermanas fueron reinas de Francia, Portugal, Dinamarca y Hungría. Heredar los territorios del Nuevo Mundo le acercó un paso más al sueño de la monarquía universal.

En 1492 finalizó la reconquista de la Península Ibérica, y el Nuevo Mundo se abrió a los españoles. Dos años después, por el Tratado de Tordesillas, los imperios de España y Portugal se repartieron las tierras recién reclamadas. Del Nuevo Mundo llegarían alimentos, especias y animales exóticos, el tabaco, piedras preciosas y oro y plata en cantidades inimaginables.

España tenía rivales. El imperio otomano controlaba la mayor parte del Mediterráneo y el Oriente Medio, los lazos políticos eran frágiles y cambiantes, y las comunidades protestantes reformadas habían socavado el control católico sobre la Europa del norte. El Concilio de Trento (1545 y 1563) puso en marcha la Contrarreforma en todos los territorios católicos. La Inquisición estaba establecida en España desde 1478, y todos los judíos excepto los convertidos al catolicismo, los llamados conversos, fueron expulsados en 1492. Los musulmanes sufrieron la misma suerte: convertirse o morir.

Finalmente, entre 1609 y 1614 también todos los musulmanes convertidos, los “moriscos”, se tuvieron que marchar.

La peste hizo estragos en España entre 1647 y 1652. Sevilla, puerto hacia el Nuevo Mundo, fue la ciudad más afectada, y se calcula que perdió un 46 % de su población. La Corte se había trasladado a Valladolid a comienzos del siglo XVII. Las *vanitas* pintadas por Juan de Valdés Leal, que cierran la instalación, reflexionan sobre la fugacidad de la vida humana a través de una composición compleja de imágenes simbólicas que aluden a la eternidad y la resurrección. Valdés Leal llamó a estas pinturas *Jeroglíficos de las Postrimerías*, aludiendo a la cultura faraónica pero también a cómo las creencias y la iconografía antiguas perduran en el tiempo y van adaptándose a las doctrinas religiosas y la estética contemporáneas. Así se observa a lo largo de *In the Blink of an Eye*, en la medida en que las culturas, sus emblemas y artefactos, cambian y adoptan nuevos significados pero mantienen un hilo de conexión fuerte con el pasado. Se dice que las pinturas de Valdés Leal esconden un mensaje secreto que sólo conocerían los íntimos de Miguel Mañara.

El Renacimiento coincidió en España con el fin de la coexistencia relativamente tolerante de judíos, cristianos y musulmanes. Era un proceso iniciado a comienzos del siglo VIII, cuando los moros establecieron un poder unitario sobre la Península Ibérica, llamándola Al-Ándalus. Hay discrepancias ideológicas sobre hasta qué punto fue realmente pacífica aquella larga convivencia, pero el intercambio cultural y su duradero impacto en el carácter español y en el arte, la arquitectura, la música, la literatura, el canto y la cocina del país son indiscutibles. Viviendo tan cerca unos de otros durante siglos, muchos aspectos de la vida y la cultura se fusionaron sin hacer ruido. Mezquitas, sinagogas e iglesias compartieron detalles arquitectónicos, y todavía hoy los bailes y cantos tradicionales de España siguen siendo híbridos.



Sala 1:
NAVEGACIÓN Y
DESCUBRIMIENTO



Carta de Juan de la Cosa

Juan de la Cosa (ca.1450-1510)

1500, manuscrito en color sobre dos pieles de pergamino adheridas con reflejos de oro y plata, 96 x 183 cm
Museo Naval de Madrid

Digitalizado y reproducido con permiso del Ministerio de Defensa de España.

Especial agradecimiento a: Marcial Gamboa Pérez-Pardo (Almirante Director del Museo Naval), María del Carmen López Calderón (Directora Técnica del Museo Naval) y José María Moreno Martín (Conservador del Museo Naval). El facsímil está cedido temporalmente por el Museo Naval de Madrid.

FACSÍMIL FACTUM

La copia se ha realizado a partir de datos obtenidos con el escáner 3D Lucida de Factum (diseñado por Manuel Franquelo) y con fotografía en mosaico en alta resolución. El relieve de la superficie se imprimió en 3D con el sistema "Elevated printing" de Canon. Y el color se imprimió con la impresora plana de chorro de tinta diseñada por Factum. La piel con la información de la textura y el color se aplicó sobre un soporte fresado por CNC con las ondulaciones del original. El dorado con pan de oro y plata fue aplicado manualmente.

Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil:
www.factumfoundation.org/pag/juan-de-la-cosa-chart

EL PRIMER MAPA DE AMÉRICA

Esta carta náutica, firmada por Juan de la Cosa en El Puerto de Santa María en 1500, es la primera que representa América. Jay Levenson, director del Programa Internacional del Museum of Modern Art de Nueva York, la ha descrito como “uno de los más importantes registros cartográficos de la primera exploración europea de las Américas”. Su gran tamaño (dos pieles de becerro), su riqueza artística y su completa información geográfica sugieren que pudo ser un encargo del obispo Juan Rodríguez de Fonseca, a quien los Reyes Católicos encomendaron la responsabilidad de organizar los viajes al Nuevo Mundo.

Juan de la Cosa (c. 1450-1510) hizo la travesía a América siete veces y desempeñó un papel importante en tres de los viajes de Colón, entre ellos el primero al llamado “Nuevo Mundo” en 1492. En otros acompañó a Alonso de Ojeda y a Amerigo Vespucci. Fue uno de los primeros europeos en pisar América del Sur, y exploró Jamaica, La Española, Colombia y Panamá. Una flecha envenenada le mató en 1510, en una escaramuza entre indígenas y soldados españoles.

En el mapa se señalan en rojo el Trópico de Cáncer y el Ecuador. Es la primera vez en que aparecen en una carta de navegación, y su situación es aproximadamente la correcta. Se cree que el meridiano marcado en verde de norte a sur represente la línea de demarcación que pasa a 370 leguas al oeste de las islas de Cabo Verde, establecida por el Tratado de Tordesillas en 1494. Con ese acuerdo los imperios marítimos de España y Portugal se repartieron las tierras recién descubiertas fuera de Europa. Otros cartógrafos piensan que en el mapa coexisten dos o tres escalas diferentes, en cuyo caso la línea verde podría señalar el límite establecido a 50 leguas al oeste de Cabo Verde por el papa Alejandro VI en su bula de 1493, o la línea de declinación magnética nula descubierta por Colón en 1492.



Gog and Magog

El estilo cartográfico del mapa es similar a los de las cartas contemporáneas del Mediterráneo y el Atlántico Occidental, especialmente las realizadas en Mallorca. El Viejo Mundo está ricamente ilustrado con figuras humanas, ciudades, edificios, banderas, estandartes y escudos. La representación de las costas occidentales y meridionales de África está tomada de fuentes portuguesas, porque los exploradores españoles tenían prohibida la navegación por esas zonas.

“América”, proyectada a mayor escala que el Viejo Mundo de Europa, Asia y África, está pintada de color verde, con una sola figura de San Cristóbal caminando sobre las aguas en el Golfo de México. Están representadas las Antillas y la costa septentrional de América del Sur, Brasil, el cabo de Santa María de la Mar Dulce, descubierto por Vicente Yáñez Pinzón, y la costa de América del Norte que visitó Juan Caboto. En la carta aparecen también Gog y Magog, los Tres Magos y la reina de Saba.

VÉASE TAMBIÉN

Un podcast sobre descubrimientos del Nuevo Mundo llevados a España: ‘Food, art and recipes: 16th century musings with Adam Lowe and Charlotte Skene Catling’ at www.luxeat.com/blog/food-art-and-recipes-16th-century-musings-with-adam-lowe-and-charlotte-skene-catling/

BIBLIOGRAFÍA

A History of the World in Twelve Maps, 2012, Jerry Brotton, ISBN: 9780141034935
This Orient Isle, 2016, Jerry Brotton, ISBN: 9780241004029
The Catalogue of Shipwrecked Books: Christopher Columbus, His Son, and the Quest to Build the World's Greatest Library, 2019, Edward Wilson-Lee, ISBN: 9781982111410

ENLACES DE INTERÉS

Fundación Museo Naval: fundacionmuseonaval.com



El Buen Pastor

Artista desconocido, (posiblemente de finales del siglo IV d.C.)
Mármol, 32 x 35 x 84 cm
Casa de Pilatos, Sevilla

Digitalizado y reproducido con permiso de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.
Especial agradecimiento a: Ignacio de Medina y Fernández de Córdoba, Duque de Segorbe, (Presidente de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli) y a Juan Manuel Albendea Solís (Director General).

FACSIMIL FACTUM

La copia se realizó a partir de datos obtenidos con fotogrametría. Se imprimió en 3D mediante la técnica de estereolitografía (SLA) en Materialise (Bélgica). Se moldeó y realizó el vaciado en un mármol sintético idéntico al original.

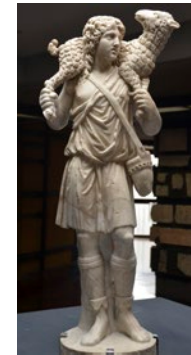
Para más información sobre la grabación del original y la producción del facsímil, visite:

www.factumfoundation.org/pag/casa-de-pilatos

Para más información sobre el papel pintado, visite:

www.factumfoundation.org/ind/spanish-gallery-bishop-auckland

EL BUEN PASTOR



Estatua mármorea de pastor "crióforo" llevando un cordero, c. 300-350, procedente de las Catacumbas de Domitila, Museos Vaticanos.
Fotografía de Carole Raddato

La figura de mármol del *Buen Pastor* fue parte de la colección que Pedro Afán de Ribera, primer duque de Alcalá de los Gazules (1509-1571), reunió siendo virrey de España en Nápoles. Para albergar sus esculturas antiguas y renacentistas mandó construir la Casa de Pilatos en Sevilla, y es probable que esta pieza fuera un obsequio del papa Pío V, famoso coleccionista de antigüedades clásicas. Es la única obra incluida aquí que no se hizo en la Península Ibérica, y demuestra la fluidez que existió entre las culturas y religiones de Europa en aquel tiempo.

La imagen del Buen Pastor se ha interpretado siempre como una de las principales de la iconografía cristiana. Pero en tradiciones precristianas el Hermes Crióforo transporta un carnero sacrificial, y su figura fue popular en el período tardorromano. Se cree esta escultura pudo salir de un taller romano en la época de Constantino. Su colocación al principio de la exposición enlaza creencias paganas y cristianas, y revela la complejidad de una Europa en la que España, el imperio otomano, el Sacro Imperio Germánico, el papado, los franceses y los ingleses se disputaban el poder y la influencia.

ENLACES DE INTERÉS

Fundación Casa Ducal de Medinaceli: www.fundacionmedinaceli.org

PAPEL PINTADO



El proceso de producción, desde la izquierda: fotografiado, aplicación de la textura, adición de marcas de pincel y fusión de todas las capas

El diseño del papel pintado se ideó como un compuesto de diversas influencias e ingredientes. Se basa en motivos utilizados por la Real Fábrica de Papeles de Madrid en el siglo XVIII y en los frescos que imitan paños colgados en la parte baja de las paredes de la Capilla Sixtina. La obra se desarrolló con fotografías de telas auténticas y detalles arquitectónicos reelaborados digitalmente. Las pilastras se inspiran en las del sepulcro de doña Catalina de Ribera (1521), obra encargada al escultor genovés Pace Gazini para el Monasterio de Santa María de las Cuevas (o Monasterio de la Cartuja) de Sevilla, donde puede verse hoy.

LA PRODUCCIÓN DEL PAPEL

Cada elemento de la composición está “sobrepintado” con marcas del pincel de Diego Velázquez, en particular de las pinturas siguientes, que ahora se encuentran en colecciones británicas: la *Vieja friendo huevos* (National Galleries of Scotland, Edimburgo) y *El aguador*



El proceso de producción, desde la izquierda: fotografiado, aplicación de la textura, adición de marcas de pincel y fusión de todas las capas



Sepulcro de doña Catalina de Ribera, Pace Gazini, 1521, Sevilla

de Sevilla y *Dos mozos comiendo en una mesa humilde* (Apsley House, Londres). Marcas del pincel de Velázquez que simulan piedra tallada y materia en descomposición forman asimismo el friso, la cornisa y el molduraje arquitectónico. El delicado borde de hilo de oro está tomado del bordado del Palio de Nuestra Señora del Valle en Sevilla, mientras que los escudos heráldicos son los de distintas cofradías religiosas que salen en procesión durante la Semana Santa.

VÉASE TAMBIÉN

www2.ual.es/ideimand/sepultura-de-dona-catalina-de-ribera-1520

www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A31a

theframeblog.com/2020/11/19/fruit-flowers-foilage-the-symbolism-of-renaissance-frames

BIBLIOGRAFÍA

Dictionary of subjects & symbols in art, 1974, James Hall

Christian symbology, 2001-20, Doug Gray, www.christiansymbols.net

COPIADO POR EL SOL LA IMPORTANCIA DE LAS IMÁGENES



Archivo fotográfico de la Universidad de Navarra

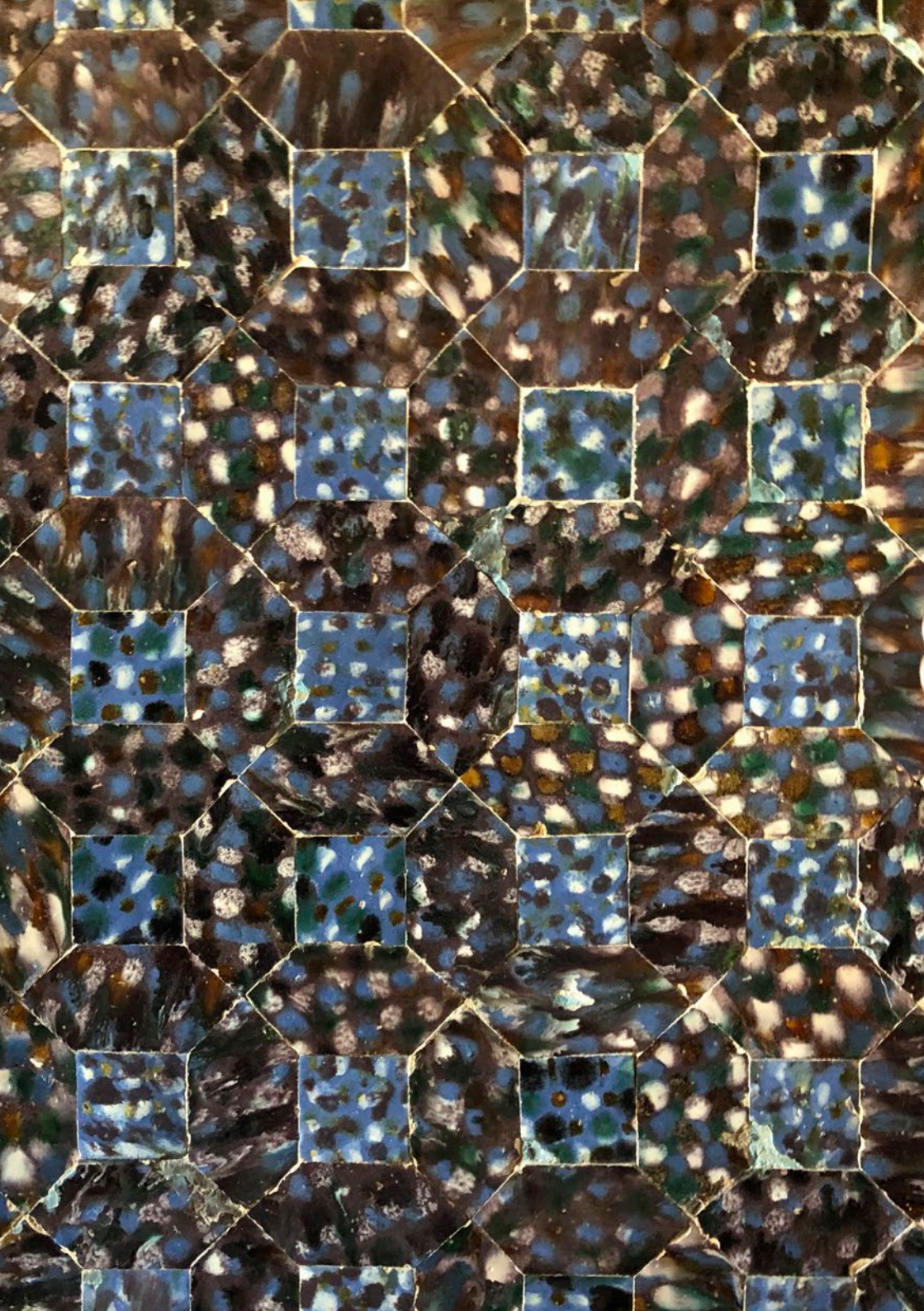
La fotografía del Sepulcro, tomada en 1847 por Nicolaas Henneman, es una de las primeras fotografías de una obra de arte. Se utilizó en un suplemento de la primera edición de *The Annals of the Artists of Spain*, de Sir William Stirling Maxwell, publicado en 1848. Este volumen de ilustraciones “copiadas por el sol”, impreso en una edición de 50 ejemplares, es el primer libro de arte del mundo ilustrado fotográficamente. Contiene impresiones “talbotipo” de esculturas, pinturas, dibujos y grabados. Las impresiones defectuosas podían cambiarse escribiendo al Sr. Henneman.

Inventado por William Henry Fox Talbot en la década de 1830, el “talbotipo” o “calotipo” (impresión bella) es el resultado de una hoja de papel fino recubierto de yoduro de plata expuesto a la luz en una cámara oscura; las zonas afectadas por la luz se oscurecen, lo que da lugar a una imagen negativa que posteriormente se imprime como positivo en papel.

VÉASE TAMBIÉN

Copied by the Sun. Talbotype Illustrations to the «Annals of the Artists of Spain», 2016, Sir William Stirling Maxwell, Centro de Estudios Europa Hispánica y Museo Nacional del Prado
talbot.bodleian.ox.ac.uk/2016/11/11/copied-by-the-sun-photography-invades-art-history/





Sala 2:
**TRANSFORMACIÓN
MATERIAL**



Azulejos de cerámica

Diego y Juan Pulido, Triana, Sevilla
1538, cerámica vidriada
Casa de Pilatos, Sevilla

Digitalizado y reproducido con permiso de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.
Especial agradecimiento a: Ignacio de Medina y Fernández de Córdoba, Duque de Segorbe (Presidente de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli) y a Juan Manuel Albendea Solís (Director General).

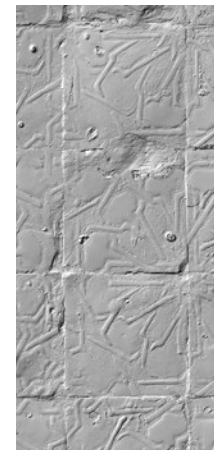
FACSIMIL FACTUM

Los facsímiles de los azulejos se produjeron a partir de datos obtenidos con el escáner 3D Lucida de Factum y con fotografía panorámica en alta resolución. El relieve de la superficie se imprimió en 3D con el sistema "Elevated printing" de Canon para recrear la superficie en relieve de la técnica de "cuenca". Esto se moldea y se vacía en resina acrílica, recubierto de yeso y el color se imprimió con la impresora plana de chorro de tinta diseñada por Factum. La capa final de barniz transparente fue aplicada manualmente.

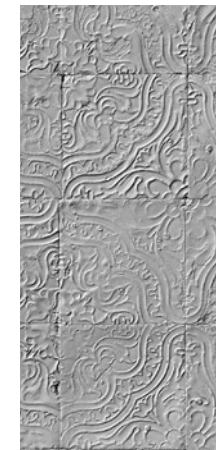
Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsimil:
www.factumfoundation.org/ind/spanish-gallery-bishop-auckland
www.factumfoundation.org/pag/casa-de-pilatos

AZULEJERÍAS

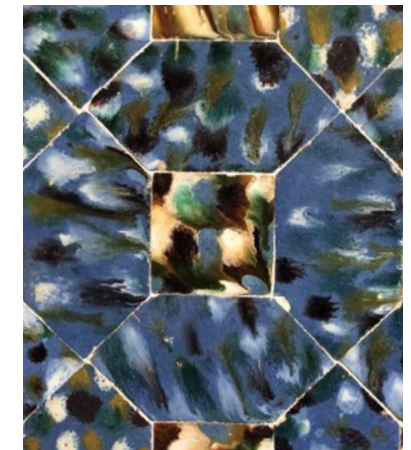
EL EQUIVALENTE DE LOS TAPICES EN VERANO



Visualización sombreada
3D de una azulejería
de cuerda seca



Visualización sombreada
3D de una azulejería
de cuenca



Azulejos vidriados de la Casa de Pilatos

Las extraordinarias azulejerías de cerámica vidriada que decoran las paredes de la Casa de Pilatos de Sevilla tienen en él una presencia definitoria, y representan una cima en la expresión formal del llamado azulejo de cuenca. Esta técnica, perfeccionada en Sevilla, se utilizó en edificios tanto religiosos como profanos durante todo el siglo XVI. Los azulejos que aparecen aquí se hicieron en el taller de Diego y Juan Pulido en el barrio sevillano de Triana, en 1538.

Las dos técnicas utilizadas para hacer azulejerías ornamentales en Sevilla fueron la de cuerda seca y la de cuenca. El método de cuerda seca, el más antiguo, es ideal para hacer motivos geométricos de líneas rectas como la lacería mudéjar. Se utiliza una cuerda para subdividir el azulejo en partes en las que a continuación se derraman diferentes barnices de color. Durante la cocción la cuerda se quema y desaparece, dejando una superficie relativamente uniforme de diferentes colores. Dentro de la Casa



Alfombra de Almirante,
c. 1429-1437, Museo de
Arte de Filadelfia, Colección
Memorial Joseph Lees
Williams, 1955, 1955-65-21



Azulejos vidriados de la Casa de Pilatos

de Pilatos se encuentran azulejos de cuerda seca en una de las estancias más antiguas del palacio, la Capilla de la Flagelación.

La técnica de cuenca, también llamada de arista o de labores, nació del deseo de hacer decoraciones menos rígidas y geométricas, más semejantes a una tela o un bordado. El molde llevaba una impresión hundida en negativo, de suerte que el azulejo de barro saliera con aristas elevadas en positivo para separar los vidriados de color. Los primeros moldes de cuenca se tallaban en madera; más tarde se hicieron en metal, que daba un detalle más limpio y nítido en los azulejos acabados. La mecanización del proceso es parte de su atractivo estético. En su contrato, Diego y Juan Pulido se comprometían a entregar 2.000 azulejos a la semana, lo que da idea de la escala de producción posible en aquella época.

El tercer tipo de azulejo aquí presente no tiene un relieve prescrito que defina un dibujo claro. Los vidriados líquidos permiten que los colores resbalen sobre la superficie irregular de los bordes del barro, creando abstracciones de atractiva espontaneidad. Los juegos cambiantes de figura y fondo y las sutiles variaciones en la combinación de los colores, todo contribuye a animar la superficie con la aparición de dinámicas relaciones espaciales. Eso sumado al brillo de los vidriados de color, el misterioso lenguaje axonométrico de los azulejos de los bordes y la resistencia natural de la cerámica al envejecimiento, genera un efecto global curiosamente moderno.

Juan Manuel Albendea Solís, director de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, ha descrito las paredes de azulejos de Casa de Pilatos como “el equivalente de los tapices en verano”. En palacios sevillanos como la Casa de Pilatos, las habitaciones de los pisos altos se usaban en invierno por ser las más calientes y secas, y sus paredes se recubrían de tapices para mayor riqueza y protección contra el frío. En verano la vida se trasladaba al piso bajo para escapar del calor con la frescura de las fuentes y jardines. Las paredes del piso bajo se cubren de azulejos agradablemente fríos al tacto, cuyos vidriados fluidos y chispeantes cambios caleidoscópicos de color armonizan con el suave murmullo de las fuentes. Los tapices del invierno eran la inspiración para las azulejerías del verano, con muy parecidos dibujos modulares e inserciones heráldicas. Un buen ejemplo se puede ver en el Philadelphia Museum of Art.

VÉASE TAMBIÉN

Escaneado 3D en Casa de Pilatos – Columbia y Factum:
www.factumfoundation.org/pag/casa-de-pilatos

ENLACES DE INTERÉS

Casa de Pilatos: es.fundacionmedinaceli.org/monumentos/pilatos/index.aspx
Columbia GSAPP: www.arch.columbia.edu

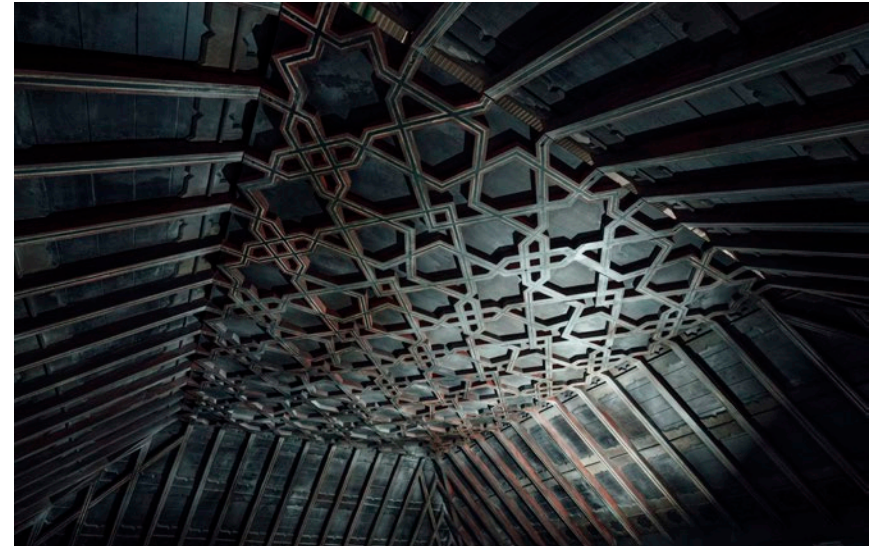


Baldosas

Producido por Factum Arte

El suelo se basa en los tradicionales pavimentos de baldosas de barro cocido o terracota que se encuentran comúnmente en los pavimentos del s.XVII en Sevilla y otras partes de España hasta el s.XIX

El suelo de barro de esta sala fue digitalizado en 3D con fotogrametría en la Casa de Pilatos, Sevilla, con el permiso de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli. Los datos se utilizaron para fresar, moldear y realizar un vaciado en terracota simulada para crear un auténtico suelo de barro.

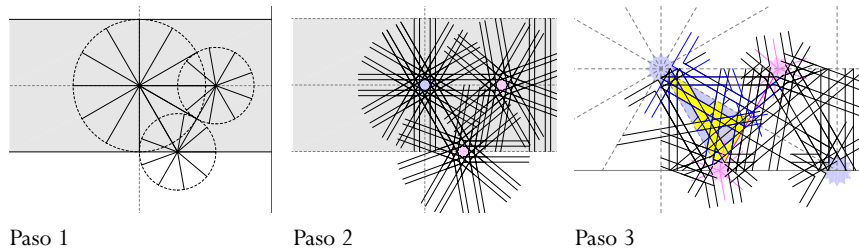


Techos de madera - Alfarjes

Producido en Factum Arte, tomando como referencia e inspiración techos de madera tradicionales del Mudéjar español de los siglos XV-XVII denominados “alfarjes”. La instalación se diseñó para incorporar los tirantes o “cerchas” de madera existentes en la estructura original del techo

El techo se compone de un lenguaje de patrones geométricos que parten de un módulo básico y se despliegan en una infinidad de formas. El elemento básico es el encaje de cintas que crea el patrón lineal a partir del cual se forma la decoración. La geometría repetitiva forma encuentros en forma de estrella. Según el arquitecto español y restaurador Enrique Nuere, los complejos patrones están hechos con sólo tres tipos de escuadras de diferentes ángulos.

TECHO



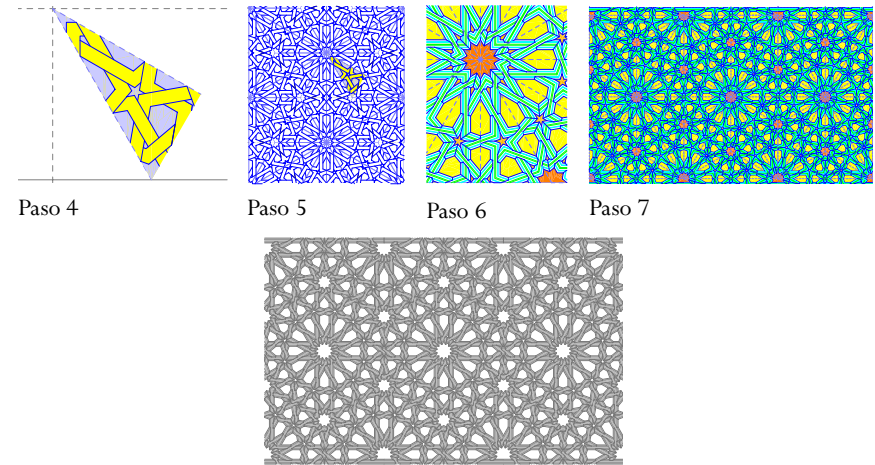
Este techo se encuentra en una estancia contigua al salón mudéjar de la Casa de Mesa en Toledo. El techo original es un diseño modular formado por cinco secciones repetidas. Los techos son resultado de un procedimiento de creación de figuras que se sirve de principios geométricos para generar motivos de gran complejidad y belleza, característicos de la decoración islámica y post-islámica en España. Las imágenes que siguen, preparadas por Carlos Bayod, revelan la estructura subyacente del techo, derivada por Factum de los principios del diseño mudéjar y realizada empleando tecnologías digitales.

Paso 1: El área total del techo original es aproximadamente 750 x 300 cm, dividida en cinco secciones similares.

El primer paso consiste en colocar una estrella de 12 puntas en el centro de una sección. Luego, en la intersección de uno de los 12 radios con el borde de la sección, se coloca una estrella de 9 puntas. La posición de las restantes estrellas viene dada por las intersecciones resultantes de las prolongaciones de determinados radios con los bordes de las secciones.

Paso 2: En atención a las dimensiones de la sala de The Spanish Gallery, sólo se reproducen las tres secciones centrales. Una vez situadas las estrellas principales, cada radio se convierte en un doble lazo, que será el motivo básico de la decoración.

Paso 3: Una observación atenta del diseño ornamental revela un sistema de intersecciones entre los lazos que será lo que defina el módulo básico del techo.



Paso 4: El módulo básico resultante luego de refinar el diseño, con los lazos intersecándose alternadamente por arriba y por abajo. Esta es la unidad mínima de ornamento que compondrá toda la superficie del techo.

Paso 5: Desarrollo pleno del techo por repetición y rotación del módulo triangular básico.

Paso 6: Tomando como base los datos fotogramétricos del techo original, se trazan las líneas interiores que marcan las divisiones dentro de los lazos, comprobando que las intersecciones funcionen correctamente en todos los casos. Las estrellas y polígonos resultantes entre los lazos se somborean por las escotillas, para convertirlas en áreas de futura extrusión y modelado. Se asigna a cada línea un grosor específico en preparación para el fresado CNC.

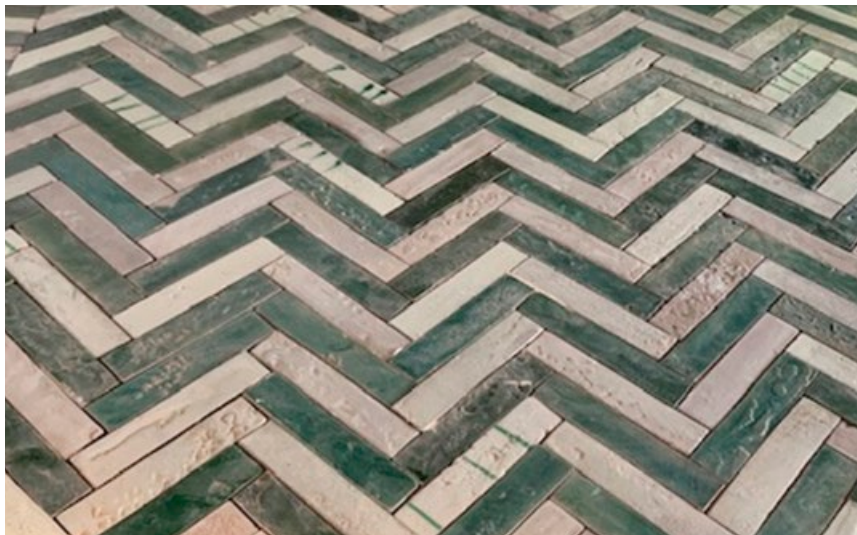
Paso 7: El sistema final de lazos, estrellas y polígonos interpuestos está completo, listo para el modelado 3D y la fabricación. Si es necesario habrá una adaptación final a las proporciones específicas de la estancia. El esquema resultante parece una abstracción geométrica de las estrellas del firmamento.

ENLACES DE INTERÉS

Casa de Mesa, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH): www.ceeh.es
Premio Rafael Manzano: www.premiorafaelmanzano.com
www.youtube.com/watch?v=cGctigAe2U4



Sala 3:
**LAPIDARIUM DE
YESERÍAS**



Baldosas

Producido por Cerámicas Fombella, Sevilla, 2020
Baldosas de cerámica tradicionalmente esmaltadas y realizadas manualmente

Reproducido con la aprobación de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.
Especial agradecimiento a: Lola Freire Fernández, Juan Antonio Gómez y Patricia Medina Abascal.

El diseño se basa en las baldosas rectangulares verdes y blancas dispuestas en espiga en la Capilla de la Flagelación de la Casa de Pilatos, Sevilla. El color, el esmalte y la superficie irregular, respetan el modelo original, realizados según las mismas técnicas artesanales del modelo original. Se ajustaron cuidadosamente mediante un largo proceso de pruebas y elaboración de muestras.



Techo - Armadura de lacería

Finales del siglo XV, madera tallada y policromada
Casa de Mesa, Toledo

Cortesía del Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH).

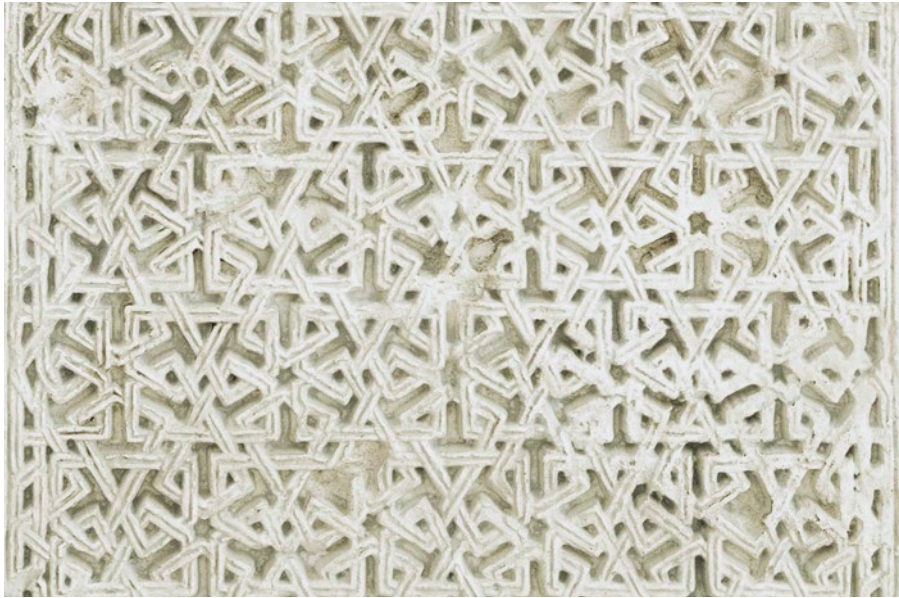
FACSIMIL FACTUM

El facsímil del techo se realizó a partir de datos obtenidos mediante fotografía compuesta y fotogrametría. Se generó un modelo 3D preciso de su forma, superficie y color.

Utilizando esta información como fuente, se redibujó el diseño siguiendo las mismas reglas geométricas que se utilizaron para crear el patrón original. Conociendo sólo dos dimensiones (el tamaño total del techo y la anchura de la cinta), fue posible generar el diseño completo en forma de dibujo vectorial, que se utilizó para fabricar las diferentes secciones. La madera se cortó con láser, se fresó con CNC, se recubrió con yeso y se imprimió en la impresora plana de chorro de tinta de Factum. Y se realizó la pintura y acabado a mano.

Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil: www.factumfoundation.org/ind/spanish-gallery-bishop-auckland

YESERÍAS



Yesería

Yesería (griego antiguo γύψος, latín gypsum y yeso en español) es un término que describe la yesería tallada o moldeada utilizada con fines decorativos. Las yeserías encarnan un estilo y una estética específica que surgió durante la convivencia de las comunidades musulmana, judía y cristianas en España. La fusión de varias identidades culturales en una forma de arte decorativo, es una característica crítica de la creatividad española que evolucionó para reflejar cambios políticos y religiosos.

Las yeserías expuestas aquí proceden de tres lugares de Toledo: el Convento de Santa Clara (talladas en la casa de un erudito islámico, Hamete Xarrafí durante el control árabe), de la Sinagoga del Tránsito (antes de la expulsión de la comunidad judía) y tallas mudéjares en la Casa de Mesa. Las restantes yeserías proceden del Palacio de Pedro I en el Alcázar y de la Casa de Pilatos en Sevilla.

En la producción de yeserías hay dos técnicas básicas, la talla *in situ* y el vaciado. La talla manual consiste en dibujar un diseño sobre una capa de estuco aplicada y recortarlo con herramientas de hierro; es la llamada técnica “*naqch hadida*”, típica del primer período del arte nazarí (1232-1314). El vaciado, por otra parte, hace posibles diseños más complicados y que pueden ser repetidos. Fue introducido en el reinado de Muhammad III (1302-1314), utilizando moldes de madera o de escayola.

Las yeserías empiezan a aparecer en España tras la conquista de la Península Ibérica por los omeyas en el siglo VIII. Mucho antes se encuentran ya restos de yeso tallado en la región mediterránea (Egipto, Grecia, Italia, etc.), pero sólo bajo el imperio sasánida en el siglo III se transforman los elementos decorativos de la yesería árabe en formas geométricas, florales y vegetales simétricas.

Con la presencia continuada del poder musulmán en la Península Ibérica, la talla ornamental del yeso es adoptada por las comunidades judías y cristianas. Sus muestras más notables surgen bajo la dinastía nazarí (1232-1492), en momentos de fuerte demanda y cuando la destreza técnica de los artífices raya en su nivel más alto. Las yeserías mudéjares que recubren el palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla revelan las complejas interconexiones que por entonces existían en todos los niveles de la sociedad. La palabra “mudéjar” significa literalmente sometido, y fue escogida en el siglo XIX por José Amador de los Ríos para designar el arte realizado por los musulmanes que permanecieron en Al-Ándalus después de la Reconquista.

Para más información sobre la digitalización y la realización de las yeserías:
www.factumfoundation.org/pag/yeserias

ENLACES DE INTERÉS

Museo Sefardí (Sinagoga del Tránsito): culturaydeporte.gob.es/msefardi/museo/museoenmonumento.html

Real Alcázar de Sevilla: www.alcazarsevilla.org

Casa de Mesa, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH): www.cceh.es

Casa de Pilatos: es.fundacionmedinaceli.org/monumentos/pilatos/index.aspx

YESERÍA 1



Yesería 1

Siglo XIV, yeso tallado, 100 x 135 x 3 cm
Casa de Mesa, Toledo

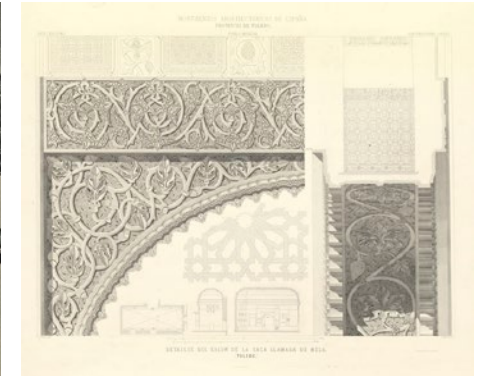
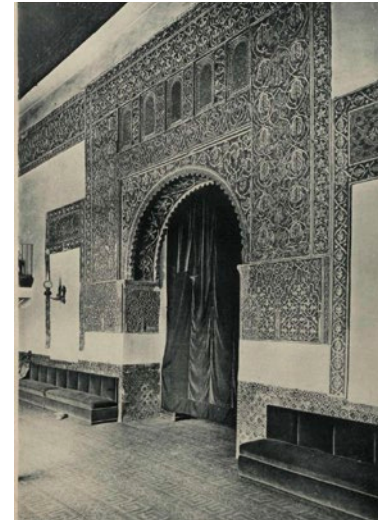
Cortesía del Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH).

FACSIMIL FACTUM

La copia se realizó a partir de datos fotogramétricos. Se ha fresado con CNC en poliuretano, moldeado y vaciado en yeso.

Para más información sobre la grabación del original y la producción del facsímil:

www.factumfoundation.org/pag/yeserias



Imágenes del blog *Toledo Olvidado*, de Eduardo Sánchez Butragueño:
toleoolvidado.blogspot.com

La edificación conocida como “Casa de Mesa” está situada en el centro histórico de Toledo, en la parte más alta de la ciudad, cerca de la iglesia de San Román (ahora Museo de los Concilios y la Cultura Visigoda). El mayor tesoro de la Casa de Mesa es su salón mudéjar del siglo XIV, con una sola entrada en arco decorado con yeserías aún bien conservadas. Propiedad de familias de la nobleza desde su origen, la casa ha hospedado a figuras históricas como Santa Teresa de Ávila, que se alojó en ella entre 1562 y 1569. El salón es lo único que queda de un suntuoso palacio mudéjar levantado pocos años después de 1357 (el año en que se construyó la Sinagoga del Tránsito). La decoración es característica del estilo mudéjar toledano, y consiste en un fondo de palmetas de donde parten hojas de roble y de vid de tipo gótico naturalista. Dentro del arco monumental coexisten diversos motivos ornamentales de distinto origen.

ENLACES DE INTERÉS

Casa de Mesa, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH): www.cceh.es



Yesería 2

Siglo XIV, yeso tallado, 47 x 35 x 3 cm
Casa de Mesa, Toledo

Cortesía del Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH).

FACSIMIL FACTUM

El facsímil se produjo a partir de datos fotogramétricos. Se ha fresado con CNC en poliuretano, moldeado y vaciado en yeso.
Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil:
www.factumfoundation.org/pag/yeserias



Yesería 3

Siglo XIV, yeso tallado, 90 x 90 x 2,5 cm
Casa de Mesa, Toledo

Cortesía del Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH).

FACSIMIL FACTUM

La copia se realizó a partir de datos fotogramétricos. Se ha fresado con CNC en poliuretano, moldeado y vaciado en yeso.
Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil:
www.factumfoundation.org/pag/yeserias



Yesería 4

Siglo XIV, yeso tallado, 244 x 60 x 8 cm
Museo Sefardí (Sinagoga del Tránsito), Toledo

Digitalizado y reproducido con permiso del Ministerio de Cultura y Deporte.
Especial agradecimiento a: Carmen Álvarez Nogales (Directora del Museo Sefardí) y José Redondo Cuesta (Universidad de Castilla-La Mancha)..

FACSIMIL FACTUM

El facsímil se realizó a partir de datos fotogramétricos. Se fresó con CNC en poliuretano, moldeado y vaciado en yeso.
Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil:
www.factumfoundation.org/pag/yeserias

YESERÍA 4



Detalle de la yesería de la Sinagoga del Tránsito, en el que las armas de Castilla y León se unen a una leyenda en hebreo

La Sinagoga de Samuel ha-Leví, o Sinagoga del Tránsito (ahora parte del Museo Sefardí), se encuentra en el antiguo barrio judío de Toledo y está considerada como la más bella y mejor conservada sinagoga medieval del mundo. Construida entre 1355 y 1357, lleva el nombre de Samuel ha-Leví Abulafia, personaje influyente de la España del siglo XIV y tesorero del rey Pedro I de Castilla (1350-1369). En aquel tiempo estaba prohibido erigir sinagogas, pero el rey quiso testimoniar así su gratitud por el apoyo de los judíos a la corona.

En el Tránsito se combinan motivos heráldicos y textos hebraicos. Un friso corrido de texto exalta las figuras del rey Pedro I, Samuel ha-Leví (descrito como hombre que luchó por la paz y gran constructor) y su arquitecto, rabí Don Mayr. El friso se asienta bajo las armas de Castilla y León, enmarcadas por una lujosa decoración de zarcillos y pámpanos sobre motivos geométricos. Las exaltaciones se alternan con salmos davídicos y alabanzas a Yahvé, en acción de gracias por la protección recibida. La pared norte, conocida como “*hejal este*”, está ricamente ornamentada con arabescos.

ENLACES DE INTERÉS

Museo Sefardí (Sinagoga del Tránsito): culturaydeporte.gob.es/msefardi/museo/museoenmonumento.html



Yesería 5

Siglo XIV, yeso tallado, 90 x 178 x 6 cm
Museo Sefardí (Sinagoga del Tránsito), Toledo

Digitalizado y reproducido con permiso del Ministerio de Cultura y Deporte.

Especial agradecimiento a: Carmen Álvarez Nogales (Directora del Museo Sefardí) y José Redondo Cuesta (Universidad Castilla La Mancha).

FACSIMIL FACTUM

El facsímil se realizó a partir de datos fotogramétricos. Se fresó con CNC en poliuretano, moldeado y vaciado en yeso.

Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil:
www.factumfoundation.org/pag/yeserias



Yesería 6

Siglo XIV, yeso tallado, 160 x 113 x 5 cm
Museo Sefardí (Sinagoga del Tránsito), Toledo

Digitalizado y reproducido con permiso del Ministerio de Cultura y Deporte.

Especial agradecimiento a: Carmen Álvarez Nogales (Directora del Museo Sefardí) y José Redondo Cuesta (Universidad Castilla La Mancha).

FACSIMIL FACTUM

El facsímil se realizó a partir de datos fotogramétricos. Se fresó con CNC en poliuretano, moldeado y vaciado en yeso.

Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil:
www.factumfoundation.org/pag/yeserias



Yesería 7

Siglo XIV, yeso tallado, 240 x 60 x 8 cm
Museo Sefardí (Sinagoga del Tránsito), Toledo

Digitalizado y reproducido con permiso del Ministerio de Cultura y Deporte.

Especial agradecimiento a: Carmen Álvarez Nogales (Directora del Museo Sefardí) y José Redondo Cuesta (Universidad de Castilla-La Mancha).

FACSIMIL FACTUM

El facsímil se realizó a partir de datos fotogramétricos. Se fresó con CNC en poliuretano, moldeado y vaciado en yeso.

Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil:

www.factumfoundation.org/pag/yeserias



Yesería 8

1356 -1366, yeso tallado, 115 x 131 x 5 cm
Palacio de Pedro I, Real Alcázar, Sevilla

Digitalizado y reproducido con permiso del Real Alcázar de Sevilla y del Ayuntamiento de Sevilla.

Especial agradecimiento a: Román Fernández-Baca (Alcaide del Real Alcázar de Sevilla) e Isabel Rodríguez Rodríguez (Directora del Real Alcázar de Sevilla).

FACSIMIL FACTUM

El facsímil se realizó a partir de datos fotogramétricos. Se ha fresado con CNC en poliuretano, moldeado y vaciado en yeso.

Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil:

www.factumfoundation.org/pag/yeserias

YESERÍA 8



Yesería del Palacio del Rey don Pedro en el Real Alcázar de Sevilla. *Izz li-mawlana al-sultan don birdu ayyadahu Allah* (Gloria a nuestro señor el sultán Don Pedro, a quien Dios ayude)

Aquí se repite la inscripción en árabe *izz li-mawlana al-sultan don birdu ayyadahu Allah* (Gloria a nuestro señor el sultán don Pedro, a quien Dios ayude), afirmando la legitimidad de Pedro I con inscripciones epigráficas e iconografía heráldica. Pedro I, un rey católico, utiliza el nombre de Alá, escrito en letra cúfica por artífices musulmanes, para consolidar su poder temporal.

El estilo caligráfico del árabe empleado en estas yeserías tuvo su origen en la ciudad iraquí de Kufa, y se extendió por Europa siguiendo la expansión del islam y la conquista de España por los omeyas en el año 711. La letra cúfica tiene carácter sacro por haber sido empleada para escribir textos del Corán en mezquitas y códices islámicos, y se la reconoce por el uso de líneas rectas y ángulos junto a formas esféricas muy marcadas, que subsumen el texto en el aparato decorativo.

El Palacio del Rey don Pedro en Sevilla, construido entre 1356 y 1366, es una obra maestra del arte mudéjar, a la vez que uno de los monumentos más significativos de la arquitectura medieval de España. Se articula en torno a dos patios, el patio de las Muñecas y el patio de las Doncellas, que diferencian las esferas privada y pública de la vida del monarca. Este edificio cristiano se alzó sobre los restos de construcciones almohades, demolidas y sustituidas como declaración política.

Hoy se recuerda a Pedro I como mecenas del estilo mudéjar, asociado a la cultura islámica de Al-Ándalus. Tuvo amistad con el sultán Muhammad V de Granada y en su corte hubo otros ministros judíos además de Samuel ha-Leví.

ENLACES DE INTERÉS

Real Alcázar de Sevilla: www.alcazarsevilla.org



Yesería 9

1356 -1366, yeso tallado, 55 x 178 x 5 cm
Palacio de Pedro I, Real Alcázar, Sevilla

Digitalizado y reproducido con permiso del Real Alcázar de Sevilla y del Ayuntamiento de Sevilla.

Especial agradecimiento a: Román Fernández-Baca (Alcaide del Real Alcázar de Sevilla) e Isabel Rodríguez Rodríguez (Directora del Real Alcázar de Sevilla).

FACSIMIL FACTUM

La copia se realizó a partir de datos fotogramétricos. Se ha fresado con CNC en poliuretano, moldeado y vaciado en yeso.

Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil: www.factumfoundation.org/pag/yeserias



Yesería 10

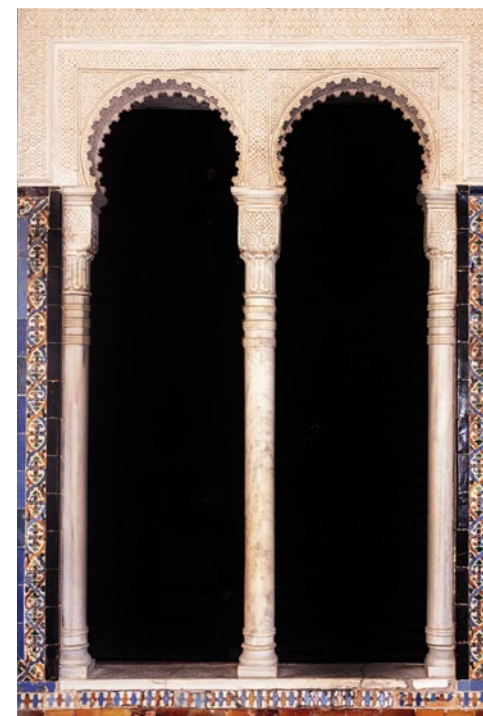
Antes de 1395, yeso tallado, 154 x 77 x 5 cm
Patio de los Naranjos, Convento de Santa Clara la Real, Toledo

Especial agradecimiento a: Hermanas Clarisas Franciscanas, que concedieron permiso para su grabación y reproducción.

FACSIMIL FACTUM

La copia se realizó a partir de datos fotogramétricos. Se ha fresado con CNC en poliuretano, moldeado y vaciado en yeso.

Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil:
www.factumfoundation.org/pag/yeserias



Yesería 11

Columnas ajimezadas con capiteles pseudo-Nazarí de la Casa de Pilatos, Sevilla.
Instaladas por la Duquesa de Denia en 1861, en el estilo “orientalista” de la época
Yeso tallado

Digitalizado y reproducido con permiso de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

Especial agradecimiento a: Ignacio de Medina y Fernández de Córdoba, Duque de Segorbe (Presidente de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli) y a Juan Manuel Albendea Solís (Director General).

FACSIMIL FACTUM

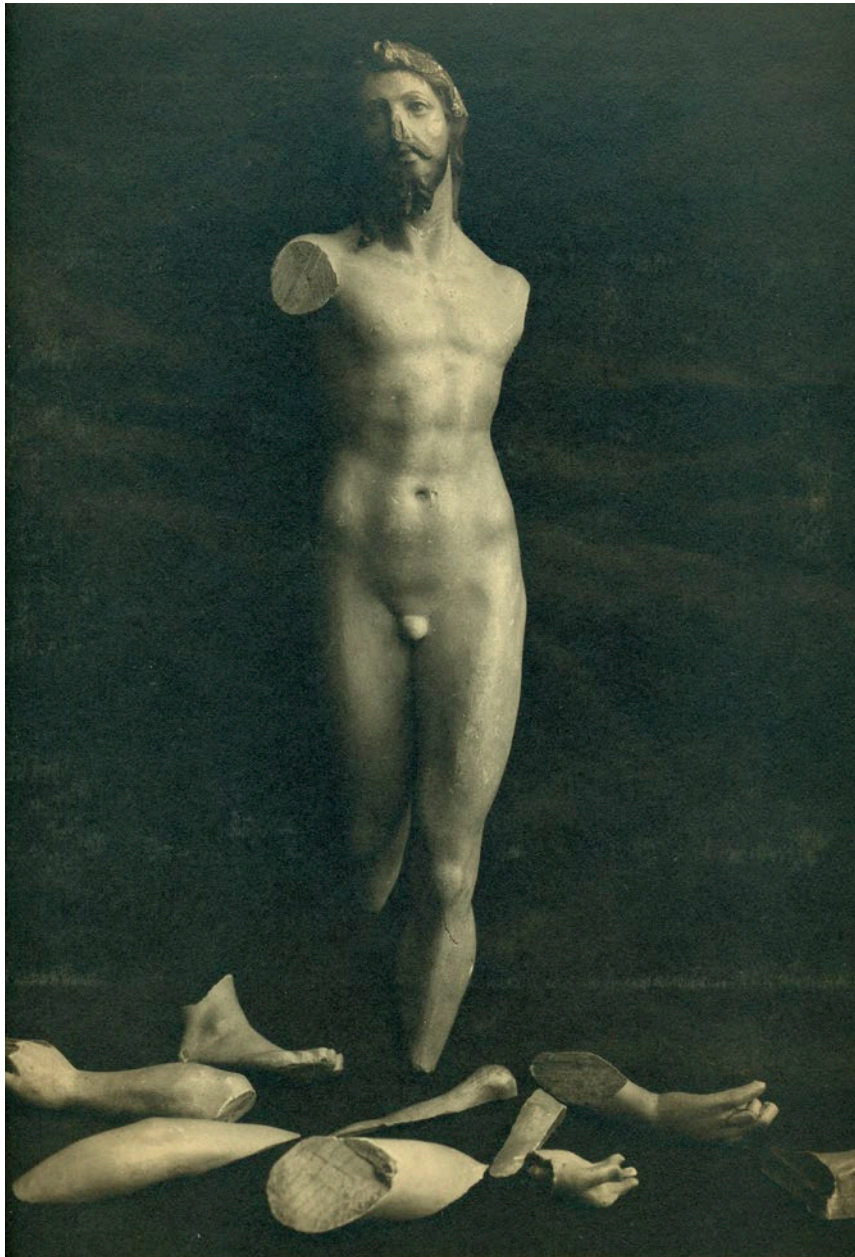
La copia se realizó a partir de datos fotogramétricos. Se procesó y fresó por secciones en poliuretano, se moldeó y se vació en yeso. El umbral es de alabastro. La capa de acabado de cera y pigmento se aplicó a mano.

Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil:
www.factumfoundation.org/pag/yeserias



Sala 4:

REPRESENTACIONES DE
LA REALIDAD SAGRADA



Fotografía de Pelayo Mas Castañeda. Imagen del blog *Toledo Olvidado*, de Eduardo Sánchez Butragueño: toleoolvidado.blogspot.com



Cristo Resucitado

Doménikos Theotokópoulos, conocido como El Greco (1541-1614)
1598, madera policromada, 47 x 13,5 x 23,5 cm
Hospital de San Juan Bautista (u Hospital de Tavera), Toledo

Digitalizado y reproducido con la autorización de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli. Especial agradecimiento a: Ignacio de Medina y Fernández de Córdoba, Duque de Segorbe (Presidente de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli) y a Juan Manuel Albendea Solís (Director General).

FACSIMIL FACTUM

La copia se realizó a partir de datos fotogramétricos. Se imprimió en 3D mediante SLA, moldeada y fundida en una resina sintética utilizada para la restauración de la madera. A continuación, se trabajó la policromía y acabado de forma.

Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil: www.factumfoundation.org/pag/el-greco-risen-christ

EL CRISTO RESUCITADO

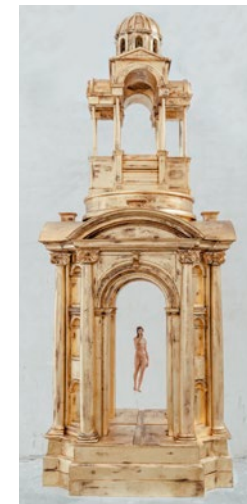
Según documentos de archivo, esta pequeña estatua de madera policromada es un Cristo Resucitado que El Greco acabó de hacer en 1598. Formaba parte de un tabernáculo arquitectónico dorado. La figura de Cristo está totalmente desnuda, a pesar de lo que dictaban las normas de decencia y decoro de la Contrarreforma, pero se mostraría con un paño de pureza. Esta escultura fue reencontrada en 1921 en el Hospital de Tavera, e inmediatamente reconocida como obra de El Greco. Dañada durante la Guerra Civil española, fue restaurada por el Museo del Prado en 2014. Se observó que en la coronilla tenía un gancho indicativo de que fuera parte de un autómata mecánico.

Las figuras policromadas construidas con maderas duras esculpidas parecen vivas: hacen bajar los santos a la tierra en deslumbrante tecnicolor, y transportan a los fieles más allá de lo mundanal en alas de la empatía y la fe apasionada. Las superficies se recubrían con cola animal y yeso antes de pintarlas. Las “encarnaciones” se pintaban sobre una base de greda y yeso con pigmentos disueltos en óleo; cada vena era trazada en azul apenas visible bajo la “piel”, en la que capas de pintura translúcida creaban mezclas ópticas de color naturalista, casi con un latir de sangre en las puntas de los dedos y en las palmas levemente rosáceas de las manos. Ojos y lágrimas de vidrio y dientes de marfil añadían un hiperrealismo espectral. En los crudos tormentos de Cristo hay una brutal visceralidad, que es como una “rematerialización” del fervor y el sufrimiento. Estas figuras revelan hasta qué punto dominaban los artistas la relación entre la luz y la forma, con la adición de sombras y realces tridimensionales para reforzar la presencia material de lo divino.

Para más información sobre la digitalización del original y la realización de la reconstrucción: www.factumfoundation.org/pag/el-greco-risen-christ

ENLACES DE INTERÉS

Fundación Casa Ducal de Medinaceli: es.fundacionmedinaceli.org



Tabernáculo

Doménikos Theotokópoulos, conocido como El Greco (1541-1614) con Jorge Manuel Theotokópuli (1578-1631)
c. 1595, madera dorada, 125 x 125 x 176 cm (325 cm con la parte superior añadida)
Hospital de San Juan Bautista (Hospital de Tavera), Toledo

Digitalizado y reproducido con permiso de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

Especial agradecimiento a: Ignacio de Medina y Fernández de Córdoba, Duque de Segorbe (Presidente de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli) y a Juan Manuel Albendea Solís (Director General).

FACSIMIL FACTUM

El facsímil se realizó a partir de datos fotogramétricos. Algunas partes se imprimieron en 3D mediante SLA, se moldearon y vaciaron en una resina sintética (con propiedades de la madera). Otras piezas se fresaron con CNC en poliuretano. Las piezas se unieron y se doraron a mano. La sección que faltaba fue reconstruida por Jordi Pons y se imprimió en 3D, se fresó con CNC antes de aplicar el esmerilado y el pan de oro. Durante la producción y estudio de la obra, se hizo evidente cómo se habría utilizado este tabernáculo en la época durante la Semana Santa y otras festividades religiosas, en las que se vería el Cristo resucitar, elevándose a través de la estructura mediante un cable fijado en la parte superior de la cabeza.

Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil: www.factumfoundation.org/pag/el-greco-risen-christ

EL TABERNÁCULO



Izquierda: Altar mayor del Hospital de Tavera, Toledo. Fototeca del Patrimonio Histórico. Derecha: Cortesía de Archivo Moreno. Imagen del blog *Toledo Olvidado*, de Eduardo Sánchez Butragueño: toledoolvidado.blogspot.com

Esta fotografía muestra el tabernáculo como estaba antes de la Guerra Civil española: Cristo, con un paño de pureza, es visible en la parte superior. No se sabe qué fue de esa parte, que ha sido reconstruida para The Auckland Project a partir de estas fotografías

En sus orígenes el tabernáculo no se reducía a la estructura arquitectónica de la que aún se conserva parte en la capilla, sino que incluía además cinco figuras esculpidas: eran un Cristo Resucitado y los cuatro Doctores de la Iglesia (San Jerónimo, San Gregorio, San Ambrosio y San Agustín), que se han perdido. Para las pequeñas hornacinas se encargaron doce figuras de los Apóstoles, pero no consta que se llegaran a hacer. El tabernáculo, con una arquitectura miguelangelesca basada en la de San Pedro de Roma, es un autómata en el que confluyen la arquitectura, la escultura, el teatro y la pintura. Probablemente sería sacado en procesión por las calles en la festividad del Corpus Christi, saliendo la figura de Cristo del sepulcro de abajo y elevándose hasta la cúpula de arriba.

Jorge Manuel Theotocópulos (1578-1631), hijo de El Greco, fue pintor y arquitecto. Se formó y trabajó en el taller paterno a la vez que atendía encargos de pinturas y obras bajo su propio nombre. Hoy su carrera arquitectónica eclipsa su labor como pintor. Es posible que el diseño arquitectónico del tabernáculo fuera hecho por él o con su colaboración.



Diagrama de los elementos para el tabernáculo reconstruido

Para más información sobre la digitalización del original y la realización de la reconstrucción: www.factumfoundation.org/pag/el-greco-risen-christ

ENLACES DE INTERÉS

Fundación Casa Ducal de Medinaceli: es.fundacionmedinaceli.org



El Bautismo de Cristo

Doménikos Theotokópoulos (El Greco) (1541-1614), Jorge Manuel Theotokópoulos y otros miembros del taller de El Greco
1608-1624, óleo sobre lienzo, 209 x 329 cm
Hospital de San Juan Bautista (u Hospital de Tavera), Toledo

Digitalizado y reproducido con permiso de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.
Especial agradecimiento a: Ignacio de Medina y Fernández de Córdoba, Duque de Segorbe (Presidente de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli) y a Juan Manuel Albendea Solís (Director General).

FACSIMIL FACTUM

El facsímil se realizó a partir de datos 3D escaneados/digitalizado con el escáner Lucida combinados con fotografía panorámica en alta resolución. Se digitalizó in situ en la iglesia. Los datos se imprimieron en 3D con la tecnología "Elevated Printing" de Canon, se moldearon, se imprimieron en color y se (realizó el último) acabado a mano.

Para más información sobre la grabación del original y la producción del facsímil: www.factumfoundation.org/pag/el-greco-baptism

EL BAUTISMO



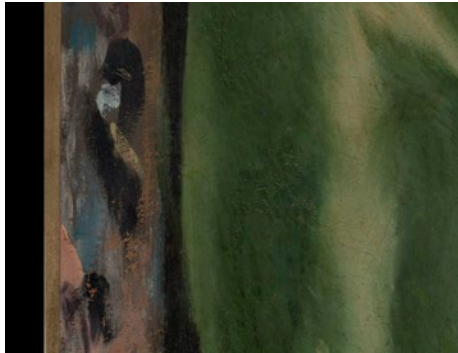
Detalle del Bautismo que ponen a la vista la rapidez con que fue pintado y la materialidad del pigmento

Esta tela formó parte de un gran encargo que comprendía la arquitectura, esculturas y pinturas del altar mayor y los altares laterales de la iglesia del Hospital de Tavera. Se considera que fue una de las comisiones más importantes que recibió El Greco, pero quedó inacabada a su muerte en 1614.

La magnífica composición es invención personal del cretense, completada en algunas zonas por su hijo Jorge Manuel. Aunque reconstruir el esquema iconográfico ideado para los tres lienzos de altar resulta hoy imposible por la ausencia de documentos, se supone que *El Bautismo de Cristo* iría destinado al altar mayor del templo, dedicado a San Juan Bautista, el santo patrón del Hospital. *La Anunciación* y *la Visión de San Juan* eran imágenes de tamaño similar, pensadas para los altares laterales. Pero las dos han sido reducidas respecto a su tamaño inicial. *La Anunciación* está en la colección del Banco Santander, pero la que fuera su parte alta con un coro de ángeles se conserva en la Pinacoteca Nacional de Atenas. *La Visión de San Juan* está en la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.



La Fundación Factum y la Case Western Reserve University colaboran en la aplicación del aprendizaje automático al análisis de los datos del relieve superficial de las pinturas



En el borde de la pintura hay una zona donde los artistas probaban los colores dejando marcas sin intención estética. Partiendo de esos datos se espera poder identificar distintas manos en la ejecución del lienzo

Explorar los medios de la visión y la representación en el Siglo de Oro español es el propósito esencial de la instalación de Bishop Auckland, como manera de revelar el pensamiento subyacente de aquella época. Por extensión, se pregunta también cómo vemos ahora, cómo representamos lo que vemos y que es lo que nos importa, revelando que lo que vemos se circunscribe a nuestra perspectiva.

Los cambios de enfoque y de énfasis, mezclados con el toque y el movimiento de la mano, muestran de qué modos fugaces y cambiantes se va construyendo nuestra percepción del mundo que habitamos. Las pinturas de El Greco, estudiadas en detalle, parecen gestuales e inacabadas; pero vistas desde una distancia normal se resuelven en una narración armónica que se deja “leer”.

Pintar lo que se ve era el verdadero reto. El objetivo era localizar la experiencia en el mundo que habitamos. Sólo Dios lo ve todo y lo sabe todo; los seres humanos están determinados por su punto de vista y su cognición es hija de su tiempo. A menudo las pinturas se dividen de forma que los dos planteamientos de la representación pintada existan en una misma pintura.

CONNOISSEURSHIP DIGITAL EL APRENDIZAJE AUTOMÁTICO Y EL FUTURO DEL ANÁLISIS HISTÓRICO-ARTÍSTICO



Arriba: *Concierto angélico*, Pinacoteca Nacional de Atenas.
Abajo: *Anunciación*, colección del Banco Santander, Madrid

La digitalización y el análisis digital de las pinturas de El Greco podrían mejorar nuestra comprensión de este artista, célebre por la fuerte personalidad e idiosincrasia de sus obras. El Greco es el paradigma del genio artístico individual. Sin embargo, regentó un próspero taller en Toledo desde 1577 hasta su muerte en 1614. La práctica artística en la España de finales del siglo XVI estaba sometida a estrictas normas profesionales. El Greco trabajaba con un equipo de pintores y ayudantes del que formó parte su hijo, Jorge Manuel Theotokópoulos, quien llevó adelante el taller durante algún tiempo tras la muerte del maestro.

El análisis de la superficie pintada, digitalizada mediante escaneo láser 3D de alta resolución y perfilometría confocal, proporcionará

material para una investigación conjunta entre la Case Western Reserve University y la Fundación Factum, bajo los auspicios de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli y The Auckland Project. Ese análisis prevé el empleo de técnicas de AI con aprendizaje automático mediante redes neuronales que reaccionan a las características tridimensionales del relieve superficial. El objetivo es identificar la actuación de distintas manos en la producción (y restauración) de pinturas de El Greco. La técnica individual de cada artista deja su huella en la superficie pintada. Esas huellas se pueden leer con claridad si están registradas con el suficiente detalle. En el caso de El Greco es frecuente que varias manos hayan trabajado juntas para producir un único estilo coherente y reconocible. En este momento el *software* de aprendizaje automático ha conseguido identificar las dos zonas que faltan en la pintura restaurada del *Cardenal Tavera*, y está “aprendiendo” a identificar las huellas características de la producción de marcas de El Greco.

Se han digitalizado *El Bautismo de Cristo* (en la capilla del Hospital de Tavera en Toledo) y *La Anunciación* (en la colección del Banco Santander). Está solicitada la autorización para digitalizar el *Concierto angélico* (Pinacoteca Nacional de Atenas) y *La apertura del Quinto Sello* (Metropolitan Museum de Nueva York). La *Crucifixión* atribuida a El Greco que se muestra en The Spanish Gallery y las pinturas similares del cretense pertenecientes al Cleveland Art Museum también se están escaneando y analizando. La estrecha similitud de estas dos pinturas invita a pensar que en su taller se empleara quizá algún sistema para mejorar la velocidad y exactitud de la copia. Cabe esperar que esta colaboración entre instituciones corrobore la importancia de digitalizar la superficie de las pinturas y revele nuevos datos sobre los usos de trabajo en el taller de El Greco.

VÉASE TAMBIÉN

The Aura in the Age of Digital Materiality, 2020, varios autores, ISBN 9788836645480
Ver páginas 193-195: www.factum-arte.com/resources/files/ff/project_related_materials/adam_lowe_el_greco.pdf



Semana Santa en Sevilla (c.1961)

Andelsa, Filmoteca de Andalucía, Córdoba
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía
Película original en blanco y negro de 16 mm

Digitalizado y reproducido con permiso de la Junta de Andalucía.

Especial agradecimiento a: Ramón Benítez (Dpto. Técnico, Filmoteca de Andalucía)

Editado y adaptado a formato digital para esta exposición. Digitalización y montaje realizado en 2021 por la Filmoteca de Andalucía de la serie de películas, *Paisajes de España - Recuerdos de viaje* (Itinerarios 13-15).



Sala 5:

**MUERTE
DESTRUCCIÓN
RENACER**



Sepulcro del Cardenal Tavera

Alonso de Berruguete (1490-1561)

1561, mármol de Carrara, 324 x 217 x 185 cm

Hospital de San Juan Bautista (u Hospital de Tavera), Toledo

Digitalizado y reproducido con permiso de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

Especial agradecimiento a: Ignacio de Medina y Fernández de Córdoba, Duque de Segorbe (Presidente de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli) y a Juan Manuel Albendea Solís (Director General).

FACSIMIL FACTUM

El sepulcro en el centro de esta sala demuestra el nivel de precisión posible con el escaneado y la impresión 3D, el fresado CNC, el moldeado y el vaciado. El escaneado LiDAR, la digitalización 3D en alta resolución, la fotogrametría de corto alcance y la fotografía de color se utilizaron en el escaneado digital sin contacto físico con la obra original.

Fresado CNC, varios tipos de impresión 3D, de moldeado y vaciado de piezas complejas y años de experiencia han sido necesarios para producir este facsímil.

Para más información sobre la grabación del original y la producción del facsímil:

www.factumfoundation.org/pag/sepulchre-cardinal-tavera

EL SEPULCRO



Cortesía de la Biblioteca Nacional de Madrid, digitalizado y catalogado por Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. Imágenes del blog *Toledo Olvidado*, de Eduardo Sánchez Butragueño: toledoolvidado.blogspot.com/

Alonso Berruguete pasa por ser el artista europeo más infravalorado del siglo XVI. Poco conocido fuera de España, fue amigo de Miguel Ángel y pintor, escultor y arquitecto. El sepulcro del cardenal Tavera es su última obra; encargado en 1552, siete años después del fallecimiento del cardenal, Berruguete no acabó de esculpirlo hasta 1561. A pocos meses de haberlo terminado murió también él. Ricardo de Orueta, en su monografía sobre el artista (1917), lo califica de “encarnación de la muerte”, y como “foto fija de la muerte” juega un papel importante en la película de Luis Buñuel *Tristana* (1970). Berruguete conoció en vida al cardenal Tavera, pero no cabe duda de que la expresión exánime del rostro refleja fielmente la máscara mortuoria que sirvió de modelo para su efigie en mármol de Carrara.

En el contrato se estipulaba que el modelo debía ser el sepulcro del cardenal Cisneros, hecho en 1518-1521 para la capilla del Colegio



Catherine Deneuve en *Tristana* (1970), dirigida por Luis Buñuel

Mayor de San Ildefonso en Alcalá de Henares. El gran retrato de la muerte tallado por Berruguete yace al pie de la cúpula, en el centro de la capilla del Hospital de Toledo. Tavera aparece revestido de pontifical, sobre un lecho rodeado por esculturas de grifos y las Virtudes Cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza) en las cuatro esquinas. A sus pies está su escudo de armas sostenido por dos ángeles, y en los costados sendas parejas de *putti* se postran ante una calavera, símbolo de la Muerte.

Sobre los lados largos de la base del sepulcro, dos relieves circulares o tondos representan a San Juan Bautista, patrón del Hospital, y el apóstol Santiago, en referencia al tiempo en que Tavera fue obispo de Santiago de Compostela. Les acompañan escenas de sus vidas y martirio. En los tondos de los lados cortos están representados San Ildefonso y la Caridad.

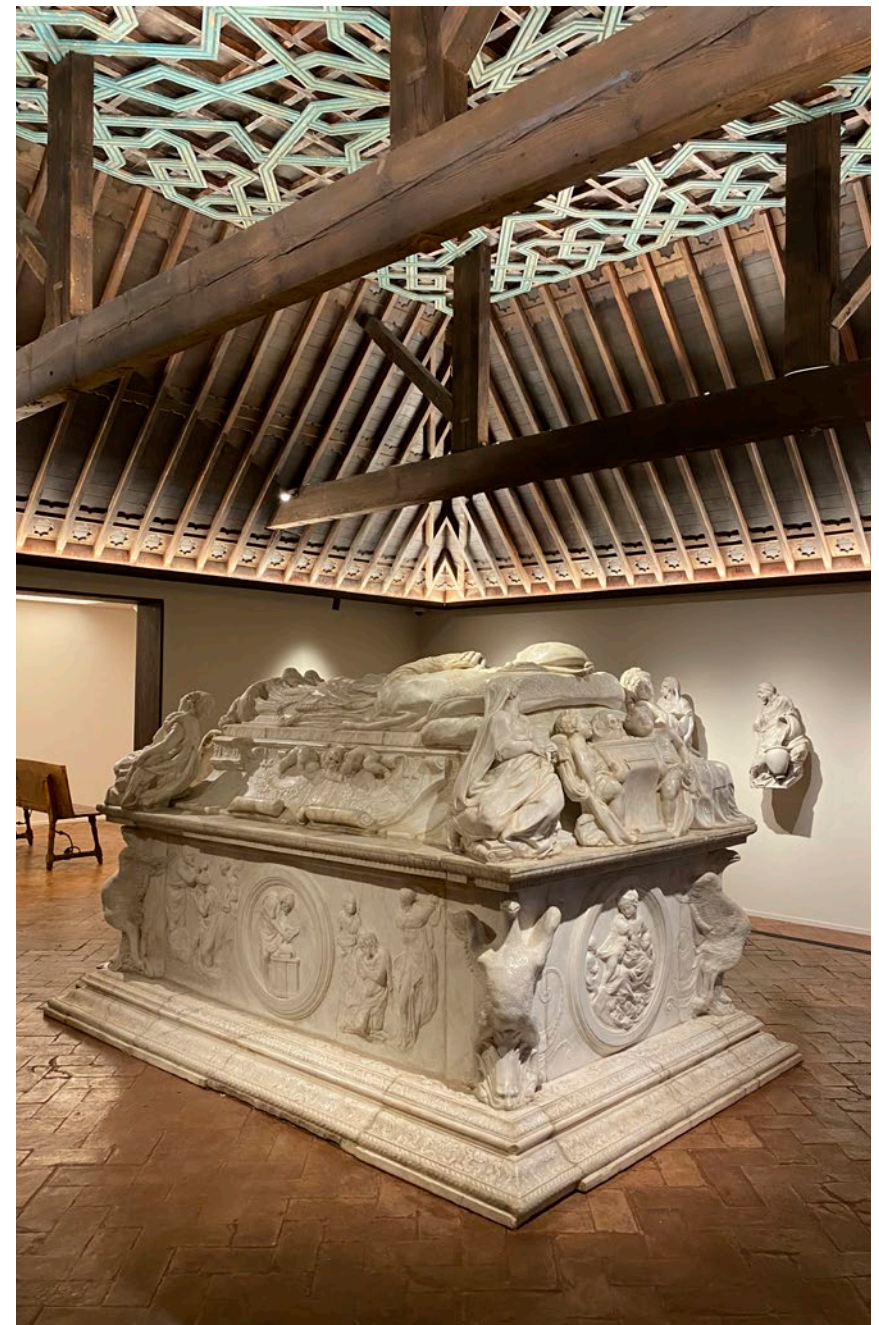
Para más información sobre la digitalización del original y la realización del facsímil: www.factumfoundation.org/pag/sepulchre-cardinal-tavera

ENLACES DE INTERÉS

Fundación Casa Ducal de Medinaceli: es.fundacionmedinaceli.org

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Berruguete: First Sculptor of Renaissance Spain, 2019. National Gallery of Art, Meadows Museum, SMU, CEEH y Yale University Press



CARDENAL TAVERA

El cardenal Juan Pardo de Tavera (1472-1545) fue una de las principales figuras clave del humanismo y de la vida social en la España cristiana del Renacimiento. Fundó el Hospital de San Juan Bautista (también conocido como *Hospital de Tavera*) en Toledo para atender a los pobres de la comunidad.

La disposición y el diseño del Hospital revelan mucho sobre los conocimientos médicos de la época, sus libros y diarios permitieron el registro exhaustivo y documentación de los tratamientos con gran detalle. El hospital alberga una de las pocas farmacias intactas de la época, lo que nos da una idea de cómo el Nuevo Mundo se transformó muchos aspectos de la vida del viejo mundo.

Durante su vida, el Cardenal se negó a que le hicieran un retrato. Por ello, todas las imágenes se basan en la máscara de su muerte. Fue esta imagen que utilizó Alonso Berruguete (c. 1488-1561) en 1552, cuando se le encarga la realización del Sepulcro para inmortalizar al gran Cardenal.

Berruguete fue el primer escultor del Renacimiento en España. Testigo directo del Renacimiento Italiano, convive con Miguel Ángel, entre otros artistas y se contagia de los ideales de la Antigüedad. El Sepulcro del Cardenal Tavera, es la última obra de Berruguete, ha sido descrita como imagen de la muerte, pero también es una afirmación sobre el renacimiento y el renacer.



Máscara mortuoria del Cardenal Tavera

Posiblemente una copia realizada por Alonso Berruguete hacia 1560 a partir de una máscara mortuoria realizada en 1545

Yeso, aprox. 25 x 15 x 10 cm

Hospital de San Juan Bautista (u Hospital de Tavera), Toledo

Digitalizado y reproducido con permiso de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli. Especial agradecimiento a: Ignacio de Medina y Fernández de Córdoba, Duque de Segorbe (Presidentede la Fundación Casa Ducal de Medinaceli) y a Juan Manuel Albendea Solís (Director General).

FACSIMIL FACTUM

La copia se realizó a partir de datos fotogramétricos. Se imprimió en 3D mediante SLA, moldeado y fundido en yeso. El color se aplicó a mano.

La máscara mortuoria del cardenal Tavera (1475-1545) sirvió de modelo para el sepulcro de mármol de Carrara que Alonso Berruguete realizó en honor del Cardenal, fundador del Hospital de San Juan Bautista de Toledo. Décadas después, El Greco utilizó la máscara mortuoria como referencia para pintar el retrato del Cardenal. Pedro Salazar de Mendoza, administrador del Hospital del Cardenal Tavera entre 1587 y 1614 escribió: *“por su gran modestia no permitía que nadie le hiciera su retrato, aunque se lo pidieran algunos de los más grandes pintores y escultores, cómo así hizo Alonso de Berruguete, uno de los más notables artistas de la época. El retrato en la iglesia y otros encargos del Cardenal en el edificio fueron realizados después de su muerte...”*.

Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil: www.factumfoundation.org/pag/death-mask-of-cardinal-tavera



Retrato del Cardenal Tavera

Atribuido a Alonso Berruguete (1490-1561)

c. 1560, óleo sobre mármol, 81 x 51 cm

Hospital de San Juan Bautista (u Hospital de Tavera), Toledo

Digitalizado y reproducido con permiso de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

Especial agradecimiento a: Ignacio de Medina y Fernández de Córdoba, Duque de Segorbe (Presidente de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli) y a Juan Manuel Albendea Solís (Director General).

FACSIMIL FACTUM

La copia se ha realizado a partir de datos obtenidos con el escáner 3D Lucida de Factum y con fotografía panorámica en alta resolución. El relieve de la superficie se imprimió en 3D con el sistema "Elevated printing" de Canon se moldeó, se hizo el vaciado y se imprimió en color y se terminó a mano.

Poco se sabe de este retrato pintado sobre mármol. Es uno de los tres retratos del Hospital de Tavera, todos realizados a partir de la máscara mortuoria. El cuadro se atribuye a Alonso Berruguete y podría haber sido realizado como boceto preparatorio para el Sepulcro. El Artista pudo haber realizado este cuadro para conocer la fisonomía del Cardenal antes de trasladar los rasgos al mármol tallado.

Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil:

www.factumfoundation.org/pag/berruguete-portrait-cardinal-tavera



Retrato del Cardenal Tavera

Doménikos Theotokópoulos, conocido como El Greco (1541-1614)

c. 1610, óleo sobre lienzo, 102 x 81 cm

Hospital de San Juan Bautista (u Hospital de Tavera), Toledo

Digitalizado y reproducido con permiso de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

Especial agradecimiento a: Ignacio de Medina y Fernández de Córdoba, Duque de Segorbe (Presidente de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli) y a Juan Manuel Albendea Solís (Director General).

FACSIMIL FACTUM

El facsímil se ha realizado a partir de datos obtenidos con el escáner 3D Lucida de Factum y con fotografía panorámica en alta resolución. El relieve de la superficie se imprimió en 3D con el sistema "Elevated printing" de Canon se moldeó, se hizo el vaciado y se imprimió en color y se termina a mano.

Para obtener más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil, visite:

www.factumfoundation.org/pag/el-greco-portrait-cardinal-tavera

LA PINTURA DE EL GRECO



Cortesía de Archivo Rodríguez. Imágenes del blog *Toledo Olvidado*, de Eduardo Sánchez Butragueño: toledoolvidado.blogspot.com

Entre 1608 y 1614 el administrador del Hospital de Tavera, Pedro Salazar de Mendoza, encargó a El Greco pintar este retrato del cardenal Tavera, cuando había pasado más de medio siglo desde su muerte. Las referencias de El Greco fueron la escultura marmórea de Berruguete y la máscara mortuoria que todavía se puede ver en la sacristía al lado del cuadro. Se explicaría así la expresión ausente y fantasmal del retrato. El cuerpo es genérico, semejante al de otras pinturas del cretense, como el *San Jerónimo erudito* (1610, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

Esta pintura quedó literalmente decapitada al ser despedazada a hachazos durante la Guerra Civil española. Afortunadamente sólo se perdieron dos fragmentos, y Fernando Labrada la restauró en Sevilla entre 1938 y 1940. Las cicatrices del daño todavía se aprecian como un ligero relieve en la superficie.

Existe un nexo tangencial con la pintura inglesa. Francis Bacon, que falleció en Madrid, tenía la vista puesta en Velázquez y la pintura española mientras hacía los Papas *gritando* y otros lienzos inspirados en Velázquez a lo largo de treinta años, desde mediados de la década de 1940. Percy Wyndham Lewis fue un gran defensor de esos lienzos de Bacon. En sus conversaciones publicadas con David Sylvester, Bacon comenta que sus cuadros de papas no tienen nada que ver con la religión, sino que su origen es “una obsesión con fotografías que conozco del Inocencio X de Velázquez. Porque pienso que es uno de los mayores retratos que se hayan hecho jamás”.

Bacon conocía imágenes de los horrores de la Guerra Civil española. Tenía clavado en la pared el famoso fotograma del *Acorazado Potemkin* de Eisenstein, al lado de las fotos de John Deakin arrugadas y rotas. La máscara mortuoria de William Blake le dio tema para una serie de pinturas. Es fácil imaginarle mirando las imágenes del *Retrato del cardenal Tavera* de El Greco, pintado a partir de otra máscara y cortado en pedazos, como fuente de inspiración. Gilles Deleuze comenta que el objetivo de Bacon era “desarmar el rostro a base de frotarlo hasta que pierde la forma”. Velázquez construía con un toque seguro que transformaba la pintura al óleo en algo *Tropo vero*, “demasiado veraz”.



Para más información sobre la digitalización del original y la realización del facsímil: www.factumfoundation.org/pag/el-greco-portrait-cardinal-tavera



Durante la Guerra Civil española (1936-39), el Hospital de Tavera fue ocupado, primero por las milicias republicanas y luego por las tropas de Francisco Franco. Se produjeron daños importantes en el Sepulcro y el *Retrato del Cardenal Tavera* de El Greco fue acuchillado y hecho pedazos. La escultura de mármol del joven Juan Bautista, de Miguel Ángel fue destrozada en Úbeda y el Sepulcro del Cardenal Cisneros fue gravemente dañado por los bombardeos en Alcalá de Henares.

Cortesía de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Cortesía del blog Toledo Olvidado de Eduardo Sánchez Butragueño: toledoolvidado.blogspot.com

GUERRA Y DESTRUCCIÓN

Durante la Guerra Civil española (1936-39) el Sepulcro del Cardenal Tavera fue objeto de vandalismo por parte de los bandos nacionalistas y republicanos. Las cabezas y las extremidades de las virtudes y los grifos fueron destrozadas. Afortunadamente, habían sido moldeados y fundidos a principios del siglo XX. Los moldes de escayola se expusieron en el Museo de Reproducciones de Madrid hasta su cierre a mediados de los años 90, cuya colección fue transferida al Museo Nacional de Escultura en Valladolid.

En la actualidad, los moldes se encuentran almacenados en un depósito subterráneo del Museo, a pesar de su mal estado, nos ha sido posible conocer el aspecto del sepulcro antes de su vandalismo.

El Sepulcro del Cardenal Cisneros (modelo para el nuevo sepulcro de Berruguete en Toledo) fue también muy dañado. *El Joven San Juan Bautista* de Miguel Ángel fue destrozado y quemado en Úbeda. El *Retrato del Cardenal Tavera* fue cortado en pedazos. Muchas otras obras de arte sufrieron el mismo destino. Los iconoclastas siempre acompañan a estos conflictos, pero las tornas cambian en las condiciones de post-conflicto cuando los daños llaman nuestra atención y pueden inspirar nuevos compromisos y reflexiones.



Las Virtudes de la Prudencia, el Valor y la Templanza del sepulcro del Cardenal Tavera

Realizadas a principios del siglo XX, por artesanos anónimos que documentan el patrimonio escultórico de España. Vaciados en yeso, varias dimensiones
Museo Nacional de Escultura, Valladolid
Guardado en el Museo del Traje, Madrid

Digitalizado y reproducido con la autorización del Ministerio de Cultura y Deporte.
Especial agradecimiento a: María Bolaños Atienza (Directora del Museo Nacional de Escultura), Alberto Campano Lorenzo (Subdirector) y Manuel Arias Martínez (antiguo Subdirector).

FACSIMILES FACTUM

Las copias se han realizado a partir de datos obtenidos con escáner de luz blanca y fusionados con fotogrametría de alta resolución. Se imprimieron en 3D mediante SLA, se moldearon y vaciaron en una resina acrílica. Las partes blancas indican las piezas perdidas durante la Guerra Civil española.

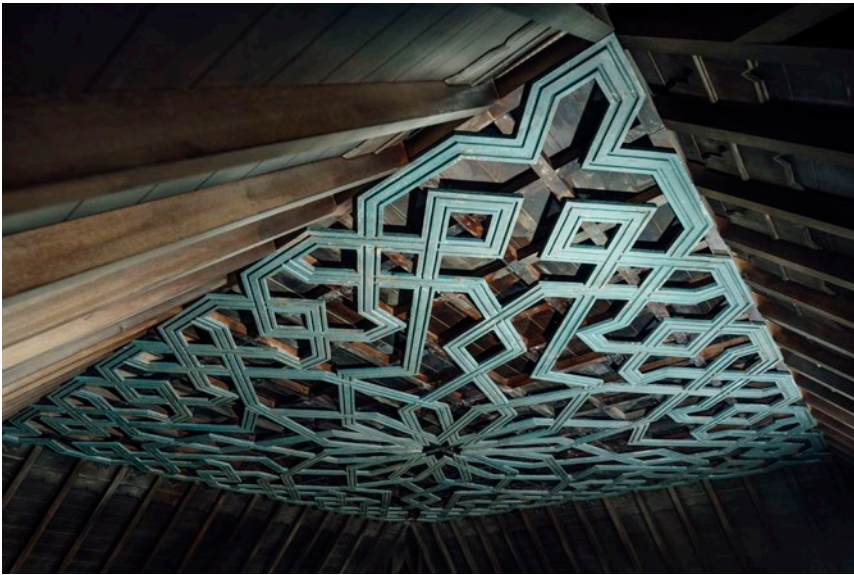
VACIADO EN YESO

Los moldes de escayola fueron la tecnología de grabación y copia del siglo XIX. Henry Cole, primer director del Victoria and Albert Museum y una de las figuras impulsoras de la Gran Exposición de 1851, lanzó la Convención para la Reproducciones Universales de Obras de Arte en 1867. El objetivo era poner las obras de arte a disposición de todos y en todas partes. Convenció a las colecciones nacionales y reales para que compartieran su contenido en forma de moldes de yeso. El resultado fue la creación de importantes colecciones de escayola en museos e instituciones de Londres a Nueva York.

En aquella época, Londres era la capital de un extenso imperio colonial. Ahora, las presiones para replantear la propiedad y el uso compartido son cada vez mayores. Las tecnologías digitales de entrada y salida coexisten con el acceso en línea y fuera de línea. El acceso puede adoptar muchas formas, desde pantallas a cascos y auriculares, gafas, mezclas híbridas, pero también puede ser físico.

La visión de Henry Coles sobre el acceso cultural compartido cayó en desgracia en el siglo XX. Muchas de las colecciones de copias fueron destruidas en la década de 1980, ya que el valor material y estético de objetos sustituyó a su potencial narrativo como temas complejos.

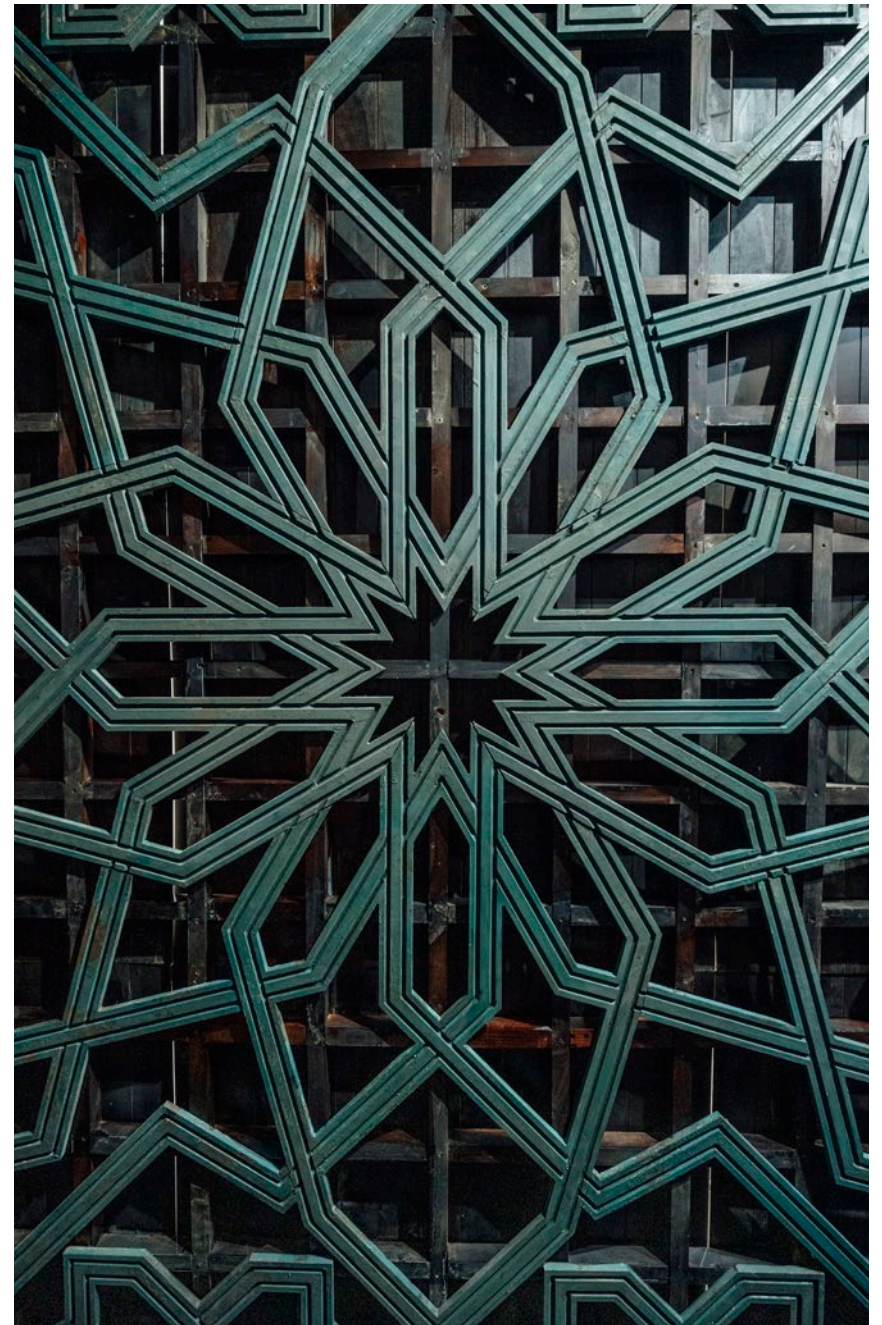
En la nueva era de la materialidad digital, se están reformulando las nuevas formas de poseer, compartir, preservar, exponer, archivar y valorar obras de arte.



Techo - Armadura de lacería

Nuevo diseño basado en los techos de armaduras mudéjares de lacería españoles de los siglos XV-XVII
Madera policromada

Para más información sobre la grabación del original y la producción de los techos:
www.factumfoundation.org/ind/spanish-gallery-bishop-auckland





Sala 6:

**JEROGLÍFICOS DE
LA MUERTE**



In Ictu Oculi

Juan de Valdés Leal (1622-1690)
1672, óleo sobre lienzo, 228 x 237 cm
Iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad, Sevilla

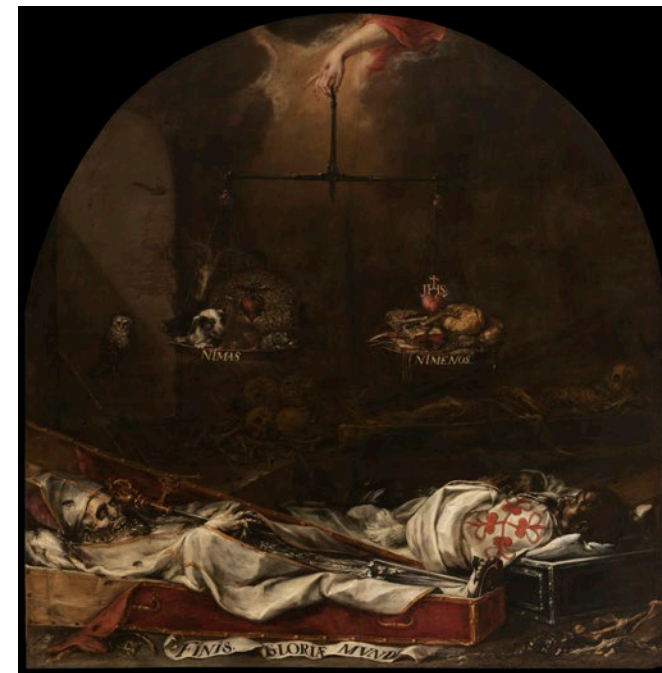
Digitalizado y reproducido con el permiso de la Hermandad de la Santa Caridad.

FACSIMIL FACTUM

El facsímil se ha realizado a partir de datos obtenidos con el escáner 3D Lucida de Factum y con fotografía en mosaico en alta resolución. El relieve de la superficie se imprimió en 3D con el sistema "Elevated printing" de Canon se moldeó, se hizo el vaciado y se imprimió en color y se terminó a mano.

In Ictu Oculi habla de la transitoriedad de la vida – ese destello momentáneo entre el nacimiento y la muerte –, pero también de la transformación y el cambio. La eternidad sólo puede verse en un abrir y cerrar de ojos.

Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil:
www.factumfoundation.org/pag/valdes-leal



Finis Gloriarum Mundi

Juan de Valdés Leal (1622-1690)
1672, óleo sobre lienzo, 230 x 234 cm
Iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad, Sevilla

Digitalizado y reproducido con el permiso de la Hermandad de la Santa Caridad.

FACSIMIL FACTUM

Un obispo y un caballero de la Orden de Calatrava se encuentran en avanzado estado de descomposición. Al fondo se ven otros esqueletos. Un búho, portador de mensajes del más allá de esta vida, observa en silencio, en la parte superior del cuadro, la mano de Cristo, sostiene la balanza que juzga todas las vidas: "Nada más y nada menos" que medir el peso de las Siete Obras de Misericordia frente a los Siete Pecados Capitales. En los textos faraónicos, el alma se medía con el peso de una pluma.

Para más información sobre la digitalización del original y la producción del facsímil:
www.factumfoundation.org/pag/valdes-leal

JEROGLÍFICOS DE LA MUERTE

Según una anotación en el libro de actas de la Hermandad de la Santa Caridad, del 28 de diciembre de 1672, fueron pintados en ese año las dos Vanitas de Juan de Valdés Leal para el Hospital de la Caridad, conocidas como Jeroglíficos de las Postrimerías.

Existe un consenso generalizado entre los historiadores del arte, que la serie fue concebida con varias capas de significado en términos de alegoría. Que solo podía ser entendida por Miguel Mañara, mecenas del Hospital de la Caridad, y su círculo íntimo, ellos podían leer los jeroglíficos, entender su significado y complejidad y ver el mundo a través de los ojos de los demás.

Valdés Leal ya había realizado otras obras de temática similar: *Mors imperat* (*El imperio de la muerte*); *La alegoría de la vanidad*, *La alegoría de la salvación*, *La alegoría de los últimos días*, *La alegoría de la muerte*.

Los dos cuadros del Hospital de la Caridad van mucho más allá... disuelven las fronteras entre la vida y la muerte. Son pinturas de carácter profundo que trascienden sus creencias fundamentales. ¿Son estas pinturas un himno de desilusión durante una grave plaga o es una declaración afirmativa, a la vez de su tiempo y atemporal, local y universal?

Desde el mapa de Juan de la Cosa en la primera sala hasta las vanitas de Valdés Leal en la última, el objetivo de esta instalación en Bishop Auckland es dar acceso a un mundo diferente. *In Ictu Oculi*, *In the Blink of an Eye*, es un recordatorio de que las fronteras nacionales cambian, las identidades se alteran, los poderes religiosos van y vienen, la riqueza se acumula y se evapora... pero la gente siempre necesita compartir y comunicar tanto las similitudes como las diferencias.



Techo de yeserías

Juan de Valdés Leal (1622-1690)
1669-1670, yeso moldeado y tallado
Iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad, Sevilla

Escaneado y reproducido con el permiso de la Hermandad de la Santa Caridad.

FACSIMIL FACTUM

La decoración barroca del techo de yeso del soto-coro de la Iglesia de San Jorge en el Hospital de la Caridad también se atribuye a Juan de Valdés Leal. Valdés Leal, como muchos de los pintores que trabajaban en Sevilla era también escultor decorador y arquitecto. El texto que aparece en el perímetro del techo, está inspirado en el original que se encuentra en el soto-coro del Hospital de la Caridad, pero no es el mismo texto, se ha utilizado para poner de manifiesto los temas principales que trata esta exposición: la fugacidad y la eternidad.

La tradición no es el culto a las cenizas sino la conservación del fuego. Atribuido a Sir Thomas More y Gustav Mahler.



MOBILIARIO

Mientras que todos los objetos, cuadros, esculturas, suelos y techos son fieles recreaciones de piezas originales, todo el mobiliario que encontraremos en las salas es original.

La mesa de la *Sala 1* es una mesa de juegos de la segunda mitad del siglo XVII. La talla de la marquetería es española, aunque muestra la influencia del gusto italiano, hecha de madera con incrustaciones de marfil.

Los sillones Fraileros de la *Sala 5* son un ejemplo del estilo y el uso del cuero en el siglo XVIII.

Los bancos abatibles de la *Sala 6* son bancos españoles del siglo XVII. Hay uno fechado y blasonado, con las tapas originales de nogal, pero las patas son posteriores. El otro banco tiene las patas y los herrajes originales pero el banco de madera es seguramente reutilizado de una puerta.

El espejo de la *Sala 6*, es un espejo español de madera finamente tallado y dorado. El cristal del espejo es posterior.

FACTUM FOUNDATION Y FACTUM ARTE

ADAM LOWE
CARLOS BAYOD LUCINI
VICTORIA MATATAGUI
CASILDA YBARRA

SKENE CATLING DE LA PEÑA ARCHITECTS

CHARLOTTE SKENE CATLING
ANTJE WEIHEN
PABLO WHELDON

FUNDACIÓN CASA DUCAL DE MEDINACELI

DUKE OF SEGORBE, IGNACIO DE MEDINA Y FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA
JUAN MANUEL ALBENDEA SOLÍS
JAVIER BARBASÁN
ANTONIO FERNÁNDEZ LÓPEZ

HERMANDAD DE LA SANTA CARIDAD

EDUARDO YBARRA MENCOS
ANTONIO JIMÉNEZ-FILPO
MARISA CABALLERO

CENTRO DE ESTUDIOS EUROPA HISPÁNICA

JOSÉ LUIS COLOMER

MUSEO NAVAL DE MADRID

MARCIAL GAMBOA PÉREZ-PARDO
MARÍA DEL CARMEN LÓPEZ CALDERÓN
JOSÉ MARÍA MORENO MARTÍN

DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES

MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO

MUSEO SEFARDÍ - SINAGOGA DEL TRÁNSITO

CARMEN ÁLVAREZ NOGALES
JOSÉ REDONDO CUESTA

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA

MARÍA BOLAÑOS ATIENZA
ALBERTO CAMPANO LORENZO
MANUEL ARIAS MARTÍNEZ

MUSEO DEL TRAJE

LUIS PÉREZ ARMIÑO

INSTITUTO ANDALUZ DE PATRIMONIO HISTÓRICO

JUAN JOSÉ PRIMO JURADO
ROMÁN FERNÁNDEZ-BACA CASARES
ARACELI MONTERO MORENO

REAL ALCÁZAR DE SEVILLA

ROMÁN FERNÁNDEZ-BACA CASARES
ISABEL RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

EQUIPO DE FACTUM PARTICIPANTE EN EL PROYECTO

JUAN CARLOS ARIAS, CARMEN GARCIA FIGUERAS, DAMIÁN LÓPEZ ROJO, RAFA RACHEWSKY, PEDRO MIRÓ, AMANDA ROJO, JAVIER BARRENO, OTTO LOWE, GABRIEL SCARPA, ÁNGEL JORQUERA, JOSÉ MENÉNDEZ, FRANCESCO CIGOGNETTI, CARLOS ALONSO, SALOMÉ PRADA POTTECHER, MANUEL FRANQUELO GINER, CHARLIE WESTGARTH, JORDI GARCÍA PONS, NATALIA P. BUESA, VOULA PARASKEVI NATSI, JACINTO DE MANUEL, ISABEL FERNÁNDEZ, SILVIA ÁLVAREZ, OAK TAYLOR-SMITH, IVÁN ALLENDE, IRENE GAUMÉ, MIGUEL HERNANDO, JORGE CANO, MARÍA DEL CARMEN PASCUAL, ESPERANZA GONZÁLEZ, EDUARDO L. RODRÍGUEZ, ANIUSKA MARTÍN, TERESA CASADO, RENÉ SERVI, OSAMA DAWOD, MATT MARSHALL, LARISSA VAN MOORSEL, FLORENCIO MARTÍNEZ, GUENDALINA DAMONE

ESCÁNER 3D LUCIDA

MANUEL FRANQUELO
CARLOS BAYOD Y EL EQUIPO DE INGENIERÍA EN FACTUM ARTE

COMUNICACIÓN EN FACTUM

NICOLAS BELIARD
GIULIA FORNAIARI

DISEÑO DE LUCES DE SPECTRON SOLUTIONS

NEAL TAYLOR

DISEÑO GRÁFICO EN FACTUM ARTE

BLANCA NIETO

DISEÑO DEL PAPEL PINTADO

CHARLOTTE SKENE CATLING, ADAM LOWE & BLANCA NIETO

LIBRERÍA

JAMES BOWYER FURNITURE

SUELO DE MADERA RESTAURADO

ANTIQUÉ WOODEN FLOORS
DECLAN MOLLOY

AZULEJERÍA CERÁMICA

CERÁMICA FOMBELLA
JOSÉ ANTONIO GÓMEZ FOMBELLA
LOLA FREIRE FERNÁNDEZ
PATRICIA MEDINA ABASCAL

CONSTRUCCIÓN E INSTALACIÓN POR UNIQUE INTERIORS (NORTH EAST)

MARK VICKERS
ADAM HILL
JOE HAMILTON
MARK HUME
Y GARY SPENCE DESDE THE AUCKLAND PROJECT

MUEBLES ANTIGUOS

LAS PIEZAS ORIGINALES DE MOBILIARIO ESPAÑOL DEL S.XVII Y PRINCIPIOS DEL S.XVIII PROVIENEN DE ESPAÑA O HAN SIDO CEDIDAS POR ADAM LOWE.

PELÍCULA - SEMANA SANTA EN SEVILLA (1961)

FILMOTECA DE ANDALUCÍA, CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO
PABLO GARCÍA CASADO
RAMÓN BENÍTEZ

ORGANIZACIONES EDUCATIVAS

COLUMBIA UNIVERSITY - GSAPP - MS HISTORIC PRESERVATION - TECHNOLOGY
STUDIO III - CLASS OF 2018
GABRIELA FIGUERO, RYAN ZEEK, QIANYE YU, ROBERT ALAN KESACK, MAURA CAREY WHANG, VICTORIA ANN-FOLGER PARDO, NINA LANG, ZHIYUE ZHANG, SUNNY ZHANG

CIMS - CARLETON UNIVERSITY

ABHIJIT DHANDA
ADAM WEIGERT

OTRAS PERSONAS QUE HAN CONTRIBUÍDO**A LA CONSECUCCIÓN DEL PROYECTO**

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ
IGNACIO CANO RIVERO
LAURA SALCINES
SANDRA SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ
CLEMENS WEIJKAMP