

# EL GRAN SILENCIO

En el arte contemporáneo se han sucedido dos factores decisivos que fueron señalados en su momento por Susan Sontag y por Paul Virilio. Por un lado, como escribió la ensayista norteamericana en *La estética del silencio*, “los diversos públicos han experimentado la mayor parte del arte valioso de nuestro tiempo como un paso hacia el silencio (o hacia la ininteligibilidad, la invisibilidad o la inaudibilidad)”. Por otro, el ensayista francés apuntó en *El procedimiento silencio* que “lo audiovisual apunta a suprimir la integridad del silencio de la vista”.

Esta exposición, cuyo título está tomado de la película del cineasta alemán Philip Gröning, versa sobre la actualización de algunos conceptos asociados a la vida cartuja, puesto que el edificio del CAAC fue creado originalmente como sede de esta orden monástica. Aún hoy la soledad y el aislamiento, el silencio y la contemplación, pueden ser apreciados y sentidos en el lugar, pese a las transformaciones de la historia y su destino actual como museo.

El filme de Gröning sobre la cotidianidad de los monjes en la Grande Chartreuse, fundada en 1084 por San Bruno cerca de los Alpes franceses, sirve de introducción a uno de los cinco apartados en los que se subdivide la exposición. Junto a la película, la obra sonora de Susan Philipsz parte también de otra cartuja, en este caso la de Valldemossa en Mallorca. Además, en otra sala, se ha reunido una selección de piezas de varios autores (Velázquez, Zurbarán, Alonso Cano, Montañés, Valdés Leal) que en su momento fueron coleccionadas por los monjes en Sevilla y que tras la Desamortización salieron de estos muros para regresar ahora temporalmente, casi dos siglos después.

Los otros cuatro apartados tratan sobre algunas de las derivas del silencio y el vacío en el arte desde los años 60 (John Cage, Hiroshi Sugimoto, Tino Sehgal), las ideas de aislamiento social o político (Pepe Espaliú y Chto Delat), la contemplación como decisión y sus dispositivos (Susan Hiller y Tacita Dean), para terminar el recorrido con la muerte, entendida como el gran silencio, a partir de la escultura de Doris Salcedo y de un cuadro de Lucas Valdés sobre los enterramientos de los patronos del monasterio.

John Cage

Chto Delat

Tacita Dean

Pepe Espaliú

Philip Gröning

Susan Hiller

Susan Philipsz

Doris Salcedo

Tino Sehgal

Hiroshi Sugimoto

---

Alonso Cano

Juan Martínez Montañés

Juan de Mesa

Vasco Pereira

Lucas Valdés

Juan de Valdés Leal

Diego Velázquez

Francisco de Zurbarán

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

# INTO GREAT SILENCIO

Susan Sontag and Paul Virilio drew our attention to two decisive factors in the recent history of contemporary art. In “The Aesthetics of Silence”, the American essayist wrote that “most valuable art of our time has been experienced by audiences as a move into silence (or unintelligibility or invisibility or inaudibility)”. The French author, for his part, noted in “Silence on Trial” that “the audio-visual [is] aiming to put paid to the silence of vision in its entirety”.

This exhibition, whose title is borrowed from the well-known film by German director Philip Gröning, offers a modern take on different concepts associated with the Carthusian way of life, as the CAAC’s home was originally built to house a community of that monastic order. Even today, one can still sense an atmosphere of solitude and isolation, silence and contemplation, in this place, despite the transformations wrought by history and its current use as a museum.

Gröning’s film about the daily lives of monks at the Grande Chartreuse, founded in 1084 by St. Bruno near the French Alps, serves as an introduction to one of the five segments into which the show is divided. The audio piece by Susan Philipsz is also inspired by another Carthusian establishment, that of Valldemossa on the island of Mallorca. Furthermore, another gallery contains selected works by old masters (Velázquez, Zurbarán, Alonso Cano, Martínez Montañés, Valdés Leal, etc.) that were collected by the monks in Seville, removed from the monastery during the Ecclesiastical Confiscations, and have now returned, nearly two centuries later, for a brief visit to their former home.

The other four sections of the exhibition explore some of the variations on silence and the void that have emerged in art since the 1960s (John Cage, Hiroshi Sugimoto, Tino Sehgal), the idea of social or political isolation (Pepe Espaliú and Chto Delat), and contemplation as decision and its devices (Susan Hiller and Tacita Dean). The itinerary ends with a reflection on death as the great silence, facilitated by Doris Salcedo’s sculpture and a painting by Lucas Valdés about the interment of the monastery’s patrons.

John Cage

Chto Delat

Tacita Dean

Pepe Espaliú

Philip Gröning

Susan Hiller

Susan Philipsz

Doris Salcedo

Tino Sehgal

Hiroshi Sugimoto

---

Alonso Cano

Juan Martínez Montañés

Juan de Mesa

Vasco Pereira

Lucas Valdés

Juan de Valdés Leal

Diego Velázquez

Francisco de Zurbarán

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



**JOHN CAGE** (Los Ángeles, EEUU, 1912 - Nueva York, EEUU, 1992)

**4' 33"**, 1952 - 1982

Interpretado por David Tudor

Vídeo, color, sonido, 5'

CORTESÍA DE JOHN CAGE TRUST

Esta exposición, *El gran silencio*, se inicia con 4' 33" de John Cage, la "pieza insonora" que es con toda probabilidad la creación más célebre de este artista y por la cual ha sido denominado como "el hombre que compuso el silencio", pues en esta obra musical no suena nota alguna. Compuesta en 1952, ya había pensado en ella en 1948, pues la menciona como "la oración silenciosa" en su artículo "Confesiones de un compositor". La primera versión contenía tres movimientos que duraban 33 segundos, dos minutos 40 segundos y un minuto 20 segundos.

Mucho se ha escrito acerca de 4' 33" y sobre lo que Cage plantea detrás de su silencio. Dos de las ideas más extendidas son, por una parte, que el silencio no existe, sino que simplemente hay que escuchar y mantener los oídos abiertos, y por otra, que el silencio es un medio para separar tonos y acordes con el fin de evitar interpretaciones melódicas sobre las relaciones entre dos o más sonidos. Sin embargo, según expuso David Tudor, pianista y compositor que trabajó con Cage e interpretó varias de sus piezas, en la entrevista recogida en *Cage Talk* de Peter Dickinson (2006), esta pieza fue para Cage una simple extensión natural de sus composiciones creadas de forma aleatoria con sonidos y silencios, utilizando en este caso sólo el silencio.

Interpretada por primera vez por David Tudor en el Maverick Concert Hall el 29 de agosto de 1952, este vídeo fue filmado posteriormente, en 1982, en el "Wall to Wall" Cage Festival, Symphony Space en Nueva York. Mientras el público espera que comience la obra, Tudor camina hacia el piano, se sienta, coloca la partitura, cierra la tapa del piano y pone en marcha un cronómetro para después de unos segundos parar el cronómetro, abrir la tapa del piano, volverla a cerrar y comenzar de nuevo. Todo en silencio. Tras haber repetido la acción tres veces y haber pasado cuatro minutos y 33 segundos, Tudor abre la tapa del piano y se levanta. La obra ha terminado, música en silencio.

---

The exhibition *Into Great Silence* opens with John Cage's *4' 33"*, probably the artist's most notorious creation, which earned him the title of "the man who composed silence" as not one note is heard in the entire piece. Although composed in 1952, he had already thought about it as early as 1948, when he mentioned it as "Silent Prayer" in his article "A Composer's Confessions". The first version contained three movements lasting 33 seconds, two minutes 40 seconds, and one minute 20 seconds.

Much has been written about *4' 33"* and about Cage's ideas behind its silence. Two of the most prevalent theories are that: 1) silence does not exist, and we must simply listen and open our ears; and 2) silence is a means of separating tones and chords to avoid melodic interpretations of the relationships between and among sounds. However, according to David Tudor, pianist and composer who worked with Cage and performed some of his pieces, as quoted in an interview published in Peter Dickinson's *Cage Talk* (2006), for Cage this piece was a simple and natural extension of his use of chance operations applied to sounds and silences in composition, in this case using only silence.

The score of this masterpiece was first performed by David Tudor at the Maverick Concert Hall on August 29, 1952. The video shown was filmed later in 1982 at the "Wall to Wall" Cage Festival, Symphony Space in New York. While the audience waited for the performance to begin, Tudor walked to the piano, sat down, placed the score on the instrument, closed the lid and started a timer; after a few seconds he stopped the timer, opened the keyboard lid, closed it and started all over again—all in utter silence. After repeating the action three times, and once the prescribed 4 minutes and 33 seconds had passed, Tudor raised the lid and stood up. The piece had ended: music in silence.

**HIROSHI SUGIMOTO** (Tokio, Japón, 1948)

***Rialto, Pasadena***, 1993

Fotografía a las sales de plata, 42 x 54 cm

COLECCIÓN MACBA. FUNDACIÓN MACBA. DEPÓSITO COLECCIÓN PRIVADA

Nacido en Japón en 1948 y establecido en los Estados Unidos desde 1970 (primero en Los Ángeles y desde 1974 en Nueva York), Hiroshi Sugimoto abandonó los estudios de economía y política para adentrarse en la fotografía, con una formación marcada por el arte conceptual y el minimalismo. Sus imágenes, sobrias en apariencia pero de elaboración compleja, se interesan por el uso de la luz como material artístico. Sugimoto acostumbra a trabajar con series de fotografías en blanco y negro valiéndose del recurso técnico de la exposición prolongada en cámaras de gran formato. Con una gran calidad técnica, muestra la invariabilidad de la imagen. En lugar del movimiento, resalta la permanencia y el tiempo extendido. Eliminando la noción del instante mágico, convierte la fotografía en un ejercicio pictórico.

Al igual que otras obras fotográficas (de retratos de figuras de museos de cera, de imágenes del horizonte marino, de arquitecturas o figuras matemáticas), *Rialto, Pasadena* forma parte de la serie *Teatros*, iniciada en 1976. En ella, Sugimoto busca viejos teatros art déco de los años 20 y 30 del siglo XX que ya en su día, y antes de desaparecer, abandonaron la programación teatral para convertirse en salas de cine. Así, retrata entre otros el teatro Arcadia de Milán, el Rivoli de Nueva York, el State Theater de Sidney, el Cinema Rise de Tokio, el Saint James de Nueva Zelanda o el Rialto de Pasadena, cerca de Los Ángeles, en California. Edificado en 1925 por Lewis A. Smith, este teatro fue declarado hace años edificio histórico. Sugimoto instala su cámara delante de la pantalla con un encuadre que abarca también detalles del techo, muros y las primeras butacas, siempre vacías. La exposición de la imagen dura tanto como la proyección de la película capturando toda la luz que la película emana. El resultado no muestra ninguna imagen concreta sino una pura exposición de luz: los límites de la luz son a la vez los límites del vacío. La pantalla resplandeciente que captura la cámara de Sugimoto condensa el acto mismo de proyectar en forma de pura luz. Es así como el sujeto o el tema de la fotografía se concentra en el proceso de percepción humana: el intenso haz de luz en forma de pantalla rectangular evoca la sensación de los ojos ajustándose en una habitación vacía y con ellos, la experiencia de la mirada.

---

Born in Japan in 1948 and a resident of the United States since 1970 (initially in Los Angeles and, after 1974, in New York), Hiroshi Sugimoto studied economics and political science but later switched to photography, where his education was heavily influenced by conceptual and minimal art. Though his images may seem understated, the process behind them is complex, focusing on the use of light as an artistic material. Sugimoto creates series of black-and-white photographs, using large-format cameras to achieve prolonged exposure times. With great technical mastery, he reveals the invariable nature of the image, and instead of movement he underscores permanence and protracted time. Eliminating the notion of the “magic moment”, he turns photography into a pictorial exercise.

Like his other photographic works (portraits of wax museum figures, images of the sea’s horizon, architectural structures and mathematical figures), *Rialto, Pasadena* is part of a series. In *Theaters*, begun in 1976, Sugimoto’s subjects are the old Art Deco theatres of the 1920s and 30s that were converted from performance halls to cinemas before disappearing. Over the years, he has portrayed the Arcadia in Milan, the Rivoli in New York, the Sidney State Theatre, Cinema Rise in Tokyo, the Saint James in New Zealand, and the Rialto in Pasadena, a California town near Los Angeles. Built in 1925 by Lewis A. Smith, the Rialto was declared a historic landmark many years ago. Sugimoto placed his camera before the screen and framed a shot that also took in details of the ceiling, walls and the first rows of seats, which are always empty in his photos. The shutter was left open for the entire length of the movie, capturing all the light emanating from the screen. The result, instead of a concrete image, is pure light: the limits of light are also the limits of the void. The glowing screen captured by Sugimoto’s camera condenses the very act of projection in the form of pure light. This mirrors how the photographic subject or theme is condensed in the process of human perception: the intense luminous field of the rectangular screen reminds us of how our eyes adjust to an empty room, thereby adjusting the experience of seeing.

**TINO SEHGAL** (Londres, Reino Unido, 1976)

***Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things, 2000***

Obra coreográfica, 150'

CORTESÍA DEL ARTISTA

Formado como coreógrafo y economista político, sus obras se debaten entre lo conceptual y lo performativo. Utilizando como espacio de trabajo las salas del museo para desafiar las convenciones de la práctica museística, elabora como él mismo denomina “situaciones construidas”, que cuestionan las relaciones habituales entre la obra y el espectador.

Esta pieza, una de las primeras del artista y uno de los proyectos más destacados de Manifesta 4, muestra a un único bailarín, que en la soledad y frialdad de una sala vacía, se mueve por el suelo quedando atrapado en una esquina del espacio. Los movimientos se basan en las posiciones del cuerpo que pueden verse en las primeras películas de Bruce Nauman (*Wall / Floor Positions*, 1968, *Tony Sinking into the Floor*, *Face Up and Face Down* y *Elke Allowing the Floor to Rise Up Over Her*, *Face Up*, ambas de 1973) y Dan Graham (*Roll*, 1970).

En palabras del propio Sehgal, “Actualmente, el concepto de ‘arte político’ parece estar adquiriendo una importancia cada vez mayor, un hecho que en mi opinión es tan obsoleto como tautológico. No cabe duda de que hay artistas que tienen motivaciones políticas explícitas y otros que no las tienen. Pero en ninguno de los dos casos cambia el hecho de que la producción artística, como cualquier tipo de acto, es siempre política y crítica, así como afirmativa hacia algo, en tanto en cuanto es una reafirmación *performativa* de, o una desviación de, determinadas circunstancias. Frente a esto, lo que yo más bien me pregunto es qué es ese ‘algo’ específico hacia lo cual es crítica una obra de arte; qué estructuras afirma y qué implica políticamente esta postura. En mi opinión, (la mayoría) de obras relacionadas con los objetos afirman a priori estructuras ante las que soy escéptico, puesto que esas obras reflejan, tienen que ver y por lo tanto promueven, el modelo históricamente dominante de producción económica, como es la transformación del material. En este sentido, creo que el comunismo y el capitalismo son dos versiones del mismo modelo económico, que sólo difiere en sus ideas sobre la distribución. Este modelo sería la transformación del material o, por decirlo con otra palabra, la transformación de la ‘naturaleza’ en productos de abastecimiento con el fin de reducir la falta de suministros y de minimizar las amenazas de la naturaleza, para en ambos casos por supuesto mejorar la calidad de vida. Tanto el exceso de suministros y productos en las sociedades occidentales del siglo XX como

el poner en peligro la disposición de la ‘naturaleza’ en la que parece posible la vida humana, cuestionan la hegemonía de este modo de producción en el que está muy involucrado el arte visual. Mi hipótesis es que la danza, igual que el canto, como medios artísticos tradicionales, podrían convertirse en paradigmas de otro modo de producción que pusiera énfasis en la transformación de los actos en vez de en la transformación del material, así como en la evolución continua del presente y el pasado para crear otros presentes en vez de una orientación hacia la eternidad, y la simultaneidad de la producción y la reproducción en vez de una economía del crecimiento”.

Tino Sehgal

---

Trained as a choreographer and political economist, Sehgal’s works hover between the conceptual and the performative. Using museum galleries as his work space to defy the conventions of standard exhibition protocol, the artist creates what he calls “constructed situations” that question the traditional artwork-spectator relationship.

This piece, one of Sehgal’s earliest works which made quite an impression at Manifesta 4, features a single dancer in the cold solitude of an empty room, who moves across the floor and becomes trapped in a corner. His movements are inspired by the positions seen in early films by Bruce Nauman (*Wall/Floor Positions*, 1968, *Tony Sinking into the Floor*, *Face Up and Face Down*, and *Elke Allowing the Floor to Rise Up Over Her*, *Face Up*, both from 1973) and Dan Graham (*Roll*, 1970).

In Sehgal’s own words, “At the moment the notion of ‘political art’ seems to be experiencing increasing relevance, a notion, which in my view is as obsolete as it is tautological. Of course there are artists who are explicitly politically motivated and others who are not. But neither intention changes the fact that artistic production—like all acts—is always political and critical as well as affirmative towards something in being a performative re-affirmation of, or deviation from, certain existing circumstances. My question would rather be what is the specific ‘something’ a certain work of art is critical towards, what structures is it affirming and what does this position imply politically. Considering my personal point of view, (most) object-related work *a priori* affirms structures that I am politically sceptical of, since it mirrors, is involved in and thus promotes the historically prevalent mode of economic production, the transformation of material. In this respect I consider communism and capitalism as two versions of the same model of economy, which only differ in their ideas about distribution. This model would be: the transformation of material or—to use another word—the transformation of ‘nature’ into supply goods in order to decrease supply shortage and to diminish the threats of nature, both of course in order to enhance the quality of life. Both the appearance of excess supply in Western societies in the 20th century, as well as of mankind’s endangering of the specific disposition of ‘nature’ in which human life seems possible, question the hegemony of this mode of production, in which the objecthood of visual art is profoundly inclined. My point is that dance as well as singing—as traditional artistic media—could be a paradigm for another mode of production which stresses transformation of acts instead of transformation of material, continuous involvement of the present with the past in creating further presents instead of an orientation towards eternity, and simultaneity of production and deproduction instead of economics of growth.”

Tino Sehgal



## PEPE ESPALIÚ (Córdoba, 1955 - 1993)

De izquierda a derecha:

### ***Sin título (Tres jaulas)*, 1992**

*Untitled (Three Cages)*

Alambre de hierro esmaltado en negro, medidas variables

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID

### ***Rumi*, 1993**

Hierro, 122 x 86 x 38 cm

COLECCIÓN PARTICULAR

### ***El evangelio según San Mateo*, 1992**

*The Gospel According to St. Matthew*

Hierro, 230 x 110 x 25 cm

COLECCIÓN PARTICULAR

Escultor, pintor, dibujante y escritor, Pepe Espaliú fue autor de una obra caracterizada por la coherencia e intensidad, que abordó los contenidos centrales del final del siglo XX, como fueron la identidad, la sexualidad y la acción en el marco de la sociedad.

Comenzó su trayectoria artística a mediados de los años 80 en el entorno de la revista *Figura* de Sevilla, junto a otros pintores figurativos que se ligaron a la galería La Máquina Española. Con formación filosófica, literaria y psicoanalítica, Espaliú basó su obra en la referencia autobiográfica, estableciendo un catálogo de metáforas que pasaron de la pintura a la escultura y el dibujo, a través de un proceso de depuración, clasicismo y sobriedad formal.

A partir de descubrirse enfermo de VIH, el artista intensificó su actividad con acciones públicas destinadas a combatir el señalamiento social que entonces marcaba a la enfermedad. Realizó esculturas, dibujos y acciones cargadas de emoción y sobriedad como *Carrying* (1992) y *El nido* (1993), aludiendo a los diferentes aspectos de la pandemia, desde sus vínculos con la sexualidad y la droga, hasta la necesidad de apoyo y soporte a los enfermos, o sus consecuencias más íntimas como la debilidad física o la certeza de una muerte próxima.

*Sin título (Tres jaulas)* es uno de sus últimos proyectos escultóricos y está repleta de significación. Fue instalada por vez primera en un espacio sagrado: el Hospital de la Venerable Orden III de Madrid, dentro del festival *Edge 92*, lo que reforzaba una clara

alusión a los tres cuerpos crucificados de la tradición católica, y por tanto a las ideas de sufrimiento, dolor, muerte, redención, culpa e inocencia. En esta obra, al igual que en *Rumi*, el concepto de jaula hace referencia al cuerpo como envoltorio que aprisiona y a la falta de libertad, visualizando el juego lingüístico entre la transparencia de la forma abierta y la opacidad de su significado. Frente a esculturas como la titulada *El evangelio según San Mateo*, en la que dos jaulas se unen por la prolongación inferior de las varillas de su estructura, en *Sin título (Tres jaulas)* el armazón de alambre se expande bajo las tres jaulas como un elemento desatado que alude a las ideas de esperanza y libertad, además de a la relación con el otro.

Carmen Fernández Aparicio

---

A sculptor, painter, draughtsman and writer, Pepe Espaliú produced a coherent, intense body of work that tackled the pivotal issues of the late 20th century, such as identity, sexuality and social action.

He began his artistic career in the mid-1980s as one of several figurative painters united by an interest in the Seville-based art journal *Figura* and the gallery La Máquina Española. With a background in philosophy, literature and psychoanalysis, Espaliú based his work on autobiographical references, creating a repertoire of metaphors that he translated from painting to sculpture and drawing in a process of refinement, classicism and formal understatement.

After being diagnosed with HIV, the artist stepped up his activity by organizing public actions to fight the social stigma attached to the disease at that time. He created sculptures, drawings and performances of sobering emotional intensity, such as *Carrying* (1992) and *El nido* (The Nest, 1993), which alluded to different aspects of the epidemic, from its link to sexual practices and drug use and the patients' need for care and support to its most personal consequences, such as physical weakness and the certainty of impending death.

*Sin título (Tres jaulas)* (Untitled [Three Cages]), one of his last sculpture projects, is charged with meaning. It was first displayed on "holy ground", at the Hospital of the Venerable Order III in Madrid, in the context of the Edge 92 Festival, thereby reinforcing its obvious reference to the three crucified bodies borrowed from Catholic tradition and to the related notions of suffering, pain, death, redemption, guilt and innocence. In this work, as in *Rumi*, the cage is a metaphor for the body as a prison and the lack of freedom, materializing the linguistic interplay between the transparency of the open form and the opacity of its meaning. Unlike other sculptures such as *El evangelio según San Mateo* (The Gospel According to St. Matthew), where the two cages are joined by rods running along the bottom, in *Sin título (Tres jaulas)* (Untitled [Three Cages]) the wire structure spreads out beneath the three cages like something that has been released, alluding to the concepts of hope, freedom and relationship with others.

Carmen Fernández Aparicio

## PEPE ESPALIÚ (Córdoba, 1955 – 1993)

### *El nido*, 1993

#### *The Nest*

Vídeo, color, sonido, 15'

CENTRO DE ARTE PEPE ESPALIÚ, CÓRDOBA

La acción *El nido* fue presentada por Pepe Espaliú en el festival Sonsbeek 93, un proyecto de intervenciones específicas en el entorno natural y urbano de la ciudad holandesa de Arnhem. El encuentro fue comisariado por Valerie Smith con un innovador, por entonces, método de trabajo que consistía en un constante diálogo entre artistas, comisaria y lugar, tratando de incidir en la implicación social de muchas de las intervenciones. La cita reunió a muchos de los artistas más interesantes del momento, entre los que se encontraban Michael Asher, Annette Messager, Juan Muñoz o Mike Kelley, quien presentó allí su afamado proyecto *The Uncanny*.

Para su participación en el proyecto, Espaliú realizó una *performance*, entre el 29 de mayo y el 5 de junio de 1993, en el parque adyacente al Gemeentemuseum de Arnhem. En el tronco de uno de sus imponentes árboles, construyó una plataforma octogonal a la que subía cada día, durante ocho jornadas. Mientras recorría aquella estructura, en un circular sin destino, se iba despojando de su vestimenta hasta quedar completamente desnudo. Al final, en una suerte de lógica inversa, la acumulación de ropa de la que Espaliú se iba desprendiendo, su total despojamiento, acabó transformando la fría plataforma en un nido.

La circularidad de la acción entroncaba muy bien con ese sentido tautológico que Espaliú defendía para lo artístico, en tanto juego que se perpetúa a sí mismo sin ambicionar una resolución satisfactoria. Stuart Morgan, en su crónica para *Frieze*, ponderaba también la dimensión ritual de tal acción, ya que ese movimiento espiral y elevado obedecía a un proyecto de cambio y de transformación, que distaba del tipo de pronunciamientos políticos sobre el SIDA, habituales en aquel momento. Consciente del peligro de estetizar la enfermedad, escribe Morgan, Espaliú decidió producir una pieza ceremonial, más próxima a la idea de lo sagrado de Bataille, que a la literalidad del arte de denuncia. A modo de proclama, clave hermenéutica, pero también como epitafio, el artista desplegó el último día un rollo de papel, en torno al tronco del árbol, con el texto "*AIDS is around*".

*El nido* no es una pieza participativa, ni apta para ser experimentada desde el paisaje. Como bien advierte Juan Vicente Aliaga en el catálogo de la exposición *Pepe Espaliú, 1986-1993*, el árbol elegido sólo era accesible a través de un ventanal del museo anexo,

de manera que el vidrio de dicha ventana adquiriría la función de pantalla y, a la vez, de barrera. Esta operación, que generaba un interesante juego de interrelaciones interior/exterior del museo, sugería además una falsa proximidad que, más bien, podría interpretarse como metáfora de esos marcos asépticos que la cultura y la sociedad interponen frente a toda forma de diferencia radical, como es la enfermedad.

Óscar Fernández López

---

Pepe Espaliú presented his performance *El nido* at Sonsbeek 93, a festival of site-specific interventions held in the Dutch city of Arnhem and the surrounding countryside. The event was curated by Valerie Smith, who adopted an approach that was quite innovative at the time: she established a continuous dialogue between artists, curator and location, attempting to intensify the social engagement of the interventions. The festival drew many of the most interesting artists of the early 1990s, including Michael Asher, Annette Messager, Juan Muñoz and Mike Kelley, who unveiled his famous project *The Uncanny* there.

Espaliú's contribution was a performance given between May 29 and June 5, 1993, in the garden of the Arnhem Gemeentemuseum. He built an octagonal platform high up in one of the park's impressive trees, onto which he climbed every day for eight consecutive days. As he paced the structure, walking in endless circles, he removed his garments one by one until he was completely naked. Oddly enough, the clothes that Espaliú had stripped off in a process of total divestment ultimately turned the cold, rigid platform into a cosy nest.

His circular motion tied in very well with Espaliú's defence of the tautological significance of art, as a self-perpetuating game with no ambitions of satisfactory closure. In an article for *Frieze* magazine, Stuart Morgan also pondered the ritual dimension of this action, as that elevated circular motion represented a desire for change and transformation that bore little resemblance to the typical political messages about AIDS found in most art at the time. Aware of the dangers of aestheticizing sickness, Espaliú decided to produce a ceremonial piece, closer to Bataille's idea of the sacred than to the literalness of protest art. In what amounted to a hermeneutic statement as well as an epitaph, on the last day the artist unfurled a roll of paper bearing the words "AIDS is around" and wrapped it round the tree trunk.

*El nido* is not a participative piece, nor is it meant to be experienced by random passers-by. As Juan Vicente Aliaga rightly observed in the exhibition catalogue *Pepe Espaliú, 1986-1993*, the tree he chose could only be observed from a window in the adjacent museum, and the glass of that window therefore functioned as both a viewing screen and a barrier. In addition to creating an interesting interplay between the museum's interior and exterior, this also suggested a false proximity which might be interpreted as a metaphor for the aseptic barriers that our culture and society throw up to separate us from anything radically different, such as severe illness.

Óscar Fernández López

**CHTO DELAT** (San Petersburgo, Rusia, 2003)

***The Excluded: In a Moment of Danger***, 2014

*Los excluidos. En un momento de peligro*

Videoinstalación en cuatro canales, color, sonido, 57'

CORTESÍA DE CHTO DELAT

El colectivo Chto Delat (¿Qué hacer?), fundado en 2003 en San Petersburgo, reúne artistas, críticos, filósofos y escritores de San Petersburgo, Moscú y Nizhny Novgorod, cuyo objetivo es fusionar la teoría política, el arte y el activismo.

Esta pieza, una de las más recientes del colectivo, es una videoinstalación en cuatro canales y 12 episodios que presenta un relato complejo y difícil de varios asuntos actuales de Rusia a través de diferentes testigos. Estos son “los excluidos” del título, que en ocasiones terminan involuntariamente en la clausura y la soledad de la cárcel, al margen de la sociedad. Pero incluso desde ese aislamiento, influyen en la colectividad y se convierten en “guías espirituales”, en héroes de los movimientos disidentes, mientras que para la inmensa mayoría siguen siendo desconocidos. La intención es escuchar y escucharse unos a otros, en una puesta en común colectiva.

Como ellos mismos afirman, “en esta videoinstalación estamos buscando un nuevo lenguaje adecuado, al menos en parte, a la nueva situación política (y de la vida en general), en la que de repente nos encontramos. Cuando empezamos a trabajar, la situación en Rusia era mala, pero sabíamos qué esperar y cómo actuar. Ahora nos encontramos en el umbral de una guerra sin sentido; lo que queda de espacio público está desapareciendo ante nuestros ojos; y no tenemos ninguna influencia política. Prácticamente no hay fuerzas capaces siquiera de reflexionar sobre este peligro, por no hablar de resistirse a él. Para construir un discurso requeriríamos al menos de una comprensión aproximada de la lógica de lo que está ocurriendo, pero esta lógica es tan absurda que resiste todo análisis. Es por ello que hemos decidido tomar un camino diferente. Hemos invitado a nuestros amigos y estudiantes de nuestra School of Engaged Art a participar en nuestro proyecto para tratar de describir juntos la situación en la que nos encontramos. A primera vista podría parecer que estamos tratando de utilizar la colectividad como una herramienta poderosa para la creación de arte. Pero, por desgracia, este no es el caso. Solíamos pensar que la colectividad era necesaria para ser fuertes, pero ahora nos damos cuenta de que es necesaria simplemente para mantener la cordura”.

---

The collective Chto Delat (What is to be done?) was founded in St. Petersburg in 2003 by a group of artists, critics, philosophers and writers from St. Petersburg, Moscow and Nizhny Novgorod with the goal of merging political theory, art and activism.

This piece, one of their latest productions, is a four-channel installation in 12 episodes that explores some of the complex, difficult issues in modern-day Russia through eyewitness accounts. The work analyses dissident voices, repression and struggle at the point of origin—in other words, with an awareness of the reality we are living (in this case the situation in Russia and the Ukraine)—and the indignation that inspired the decision to join forces in order to fight or confront situations of social and political injustice. These are “the excluded” mentioned in the title, individuals who sometimes end up in the solitary confinement of prison, removed from society against their will. Yet even in their isolation, they influence the collective spirit and become “spiritual guides”, heroes of the dissident movements, although many are not even aware of their existence. The goal is to listen to the world and to one another, claiming a collective common ground.

As the group explains, “In this video installation we are looking for a new language, adequate at least in part to the new situation in politics (and life in general) in which we suddenly find ourselves. When we began to work on this project, the situation in Russia was bad, but we knew what to expect from it and how to act. Now we stand on the threshold of a senseless and despicable war; what remains of public space is disappearing before our eyes; and we have no levers of political influence. There are practically no forces capable of even reflecting upon this danger, let alone resisting it. To construct a statement would require at least an approximate understanding of the logic of what is taking place, but this logic is so absurd that it resists all analysis. And so we have taken a different path. We invited our friends and graduates from our School of Engaged Art to participate in our project and try to describe the situation in which we find ourselves together. At first glance it could seem like we are trying to use collectivity as a powerful tool in the creation of art. But, unfortunately, this is not the case. We used to think that collectivity is necessary in order to be strong, but now we realize it is necessary simply to maintain one’s sanity.”

Chto Delat

**PHILIP GRÖNING** (Düsseldorf, Alemania, 1959)

***Into Great Silence*, 2005**

*El gran silencio*

Vídeo, color, sonido, 162'

CORTESÍA DE KARMA FILMS

*El gran silencio*, que da título a esta exposición, resume perfectamente el espíritu de la misma. Es una película austera, cercana a la meditación, al silencio, a la vida en estado puro. Sin música, excepto los cantos de los monjes, sin entrevistas, sin comentarios, sin material adicional. Cambian las estaciones, mientras los elementos cotidianos se repiten. Se trata de una obra sobre la presencia absoluta, sobre unos hombres que han entregado su vida a Dios en su forma más pura: la contemplación.

Este film, que recibió el Premio Especial del Jurado en el Festival de Sundance en 2005, muestra por primera vez el día a día dentro de la “Grande Chartreuse”, el monasterio de referencia en los Alpes franceses de la Orden Cartuja, ofreciendo la oportunidad de imaginar cómo sería la vida en la Cartuja de Santa María de las Cuevas. La Orden de los Cartujos es una de las hermandades más estrictas de la iglesia Católica y aún hoy día viven apartados y su vida cotidiana sigue las antiguas normas de la orden.

Por primera vez en la historia y 16 años después de su primer encuentro con el Padre Prior de la orden, el director Philip Gröning obtuvo permiso para rodar dentro del monasterio sobre la vida de los monjes, para lo cual, él sólo y sin ningún equipo adicional, vivió en el monasterio y siguió a los monjes con su cámara. Se convirtió en parte del ritual, en parte de su vida cotidiana y así pudo conseguir experimentar esta forma de vida como si fuera un monje más, viviendo a caballo entre los antiguos ritos que ellos practican y su vida moderna habitual. “He tenido la oportunidad de rodar cuatro meses dentro del monasterio, vivir en una celda y compartir mi vida con los monjes. Hacía lo mismo que ellos, es decir, trabajaba en lo mismo que ellos trabajaban, pero además hacía una película”.

Gröning buscaba, según palabras del propio cineasta, “elaborar un estudio profundo del tiempo, y a la vez, la experiencia de una vida dominada por la pureza y la sencillez”, ya que “no quería rodar una película sobre un monasterio, sino sobre el hecho de ser monje”, por eso eligió una de las órdenes más estrictas por su silencio, pobreza, aislamiento, contemplación y oración. Las premisas de esta película son las que sirven de referencia e hilo argumental a las obras que componen la exposición: silencio, repetición, ritmo, soledad, porque, en palabras de Gröning, “sólo en completo silencio se empieza a escuchar”, “sólo cuando se prescinde del lenguaje se comienza a ver”.

---

In addition to inspiring the title of this exhibition, *Into Great Silence* perfectly sums up its essence. It is an austere film about meditation, silence and life at its purest: there is no soundtrack except the monks' chants, no interviews and no commentaries or bonus material. The seasons change, but the repetition of everyday elements is unaltered. It is a work about absolute presence, about men who have devoted their lives to God in the purest possible way: through contemplation.

The film, which won the Special Jury Prize at the Sundance Festival in 2005, was the first to document the daily routine of those living inside the Grand Chartreuse, the titular monastery of the Carthusian order located in the French Alps, and it gives us an idea of what life might have been like at the Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas. The Carthusian order is one of the strictest in the Catholic Church, and even today its monks live cloistered lives and follow the order's ancient rules.

Sixteen years after his first meeting with the order's prior, Philip Gröning became the first person in history to receive permission to film the monks inside the monastery. To do this, he actually lived at the monastery and followed the monks about with his camera, unaided by any additional equipment or assistants. Gröning thus partook of the monastery's rituals and was able to experience the monks' way of life as if he were one of them, straddling the divide between their ancient rites and his usual modern lifestyle. "I've had the opportunity of filming for four months inside the monastery, living in a cell and sharing my life with the monks. I did the same things they did; I mean, I did the same work as them, but at the same time I was also making a movie."

According to Gröning, he sought to "conduct an exhaustive study of time and, at the same time, experience a life dominated by purity and simplicity [...] I didn't want to make a film about a monastery but about what it means to be a monk," which is why he chose one of the strictest orders, known for their devotion to silence, poverty, seclusion, contemplation and prayer. The premises of this film are the foundation and narrative thread of the works that comprise the exhibition: silence, repetition, rhythm and solitude, for, as Gröning noted, "Only in complete silence does one begin to hear, and only in the absence of language does one begin to see".

Karma Films  
Yolanda Torrubia



**HIROSHI SUGIMOTO** (Tokio, Japón, 1948)

1. **Lake Michigan, Gills Rock**, 1995

*Lago Michigan, Gills Rock*

42 x 54,5 cm

2. **North Pacific Ocean, Mount Tamalpais**, 1994

*Océano Pacífico del Norte, Monte Tamalpais*

42 x 54,2 cm

3. **Sea of Japan**, 1987

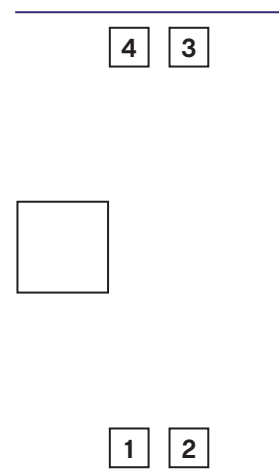
*Mar de Japón*

45 x 54,2 cm

4. **English Channel, Weston Cliff**, 1994

*Canal de la Mancha, Acantilado de Weston*

42 x 54,2 cm



Fotografías en blanco y negro

COLECCIÓN "LA CAIXA". ARTE CONTEMPORÁNEO

La obra fotográfica de Sugimoto se ha desarrollado durante más de dos décadas a partir de un número muy limitado de series. Las principales son sólo tres: *Dioramas*, *Salas de cine* y *Paisajes marinos*. La primera está constituida por imágenes tomadas en museos de ciencias naturales (notablemente en el American Museum of Natural History de Nueva York) y en museos de cera (en especial en el Madame Tussaud's de Londres). La segunda incluye un repertorio de salas de cine y autocines de Estados Unidos, y la tercera, a la que pertenecen las obras aquí presentadas, abarca paisajes marinos de distintos lugares del mundo.

Sugimoto inició su serie *Paisajes marinos* en Jamaica, en 1980. A primera vista estas imágenes sugieren dos lecturas, una lejana y otra cercana. La primera lectura consiste en ver las fotografías como superficies abstractas, compuestas por dos franjas horizontales que corresponden al mar y al cielo respectivamente. El conjunto de imágenes, la serie, aparece así como una repetición del mismo esquema compositivo, de tal manera que todas parecen iguales o que los cambios son puramente de tonalidades o matices de grises. La segunda lectura revela las diferencias y enlaza estos paisajes marinos con la tradición romántica del paisaje sublime. Los encuadres de las fotografías abarcan un campo muy amplio, con lo que refuerzan la sensación de lejanía e inconmensurabilidad del mar. Estas dos lecturas simultáneas son posibles

debido a la gran similitud compositiva de las imágenes y a la riqueza de detalle del registro fotográfico. Las imágenes son casi idénticas, pero los títulos nos revelan que corresponden a lugares distintos y distantes. Con esta serie, Sugimoto se convierte en un turista que recorre el mundo para encontrar siempre la misma imagen. De este modo, sus fotografías parecen tan atentas al estereotipo como a la singularidad de las cosas y reflejan, por tanto, la distancia entre la imagen y la realidad. En las obras más recientes de esta serie aparecen la niebla y la borrosidad, de manera que la precisión del detalle se sacrifica por una imprecisión evocadora y atmosférica<sup>1</sup>.

Jorge Ribalta

1. Publicado en VVAA. *Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa"*. Catálogo razonado. Barcelona, Fundación La Caixa, 2002

---

Sugimoto's photographic work has evolved over more than two decades from a very limited number of series. In fact, much of his output is condensed into three series: *Dioramas*, *Theaters* and *Seascapes*. The first consists of images taken in natural science museums (especially the American Museum of Natural History in New York) and waxworks (notably Madame Tussaud's in London). The second includes a repertoire of cinemas and drive-ins in the United States, and the third, to which the works featured here belong, covers seascapes in different parts of the world.

Sugimoto began his *Seascapes* series in Jamaica in 1980. At first glance these images suggest two readings, one from a distance and one up close. The first interpretation is that the photographs should be seen as abstract surfaces made up of two horizontal bands corresponding to the sea and sky. From this perspective, all the images in the series seem to repeat the same compositional pattern, giving them a virtually identical appearance with minor differences in colour tones or shades of grey. A second reading reveals more profound differences and links these seascapes to the Romantic tradition of the sublime landscape. The extremely wide angle of the photographs heightens the sense of distance and the boundlessness of the sea. These two interpretations can coexist simultaneously thanks to the great compositional similarity of the images and the wealth of detail captured by Sugimoto's camera. The images are almost identical, but their titles tell us that they were taken in different and distant places. In this series, Sugimoto becomes a tourist who travels the world but always ends up encountering the same image. With their ability to capture both the stereotypical and singular qualities of things, his photographs remind us of the distance between image and reality. In the most recent additions to this series, fog and blurred outlines appear, and the precision of sharp detail is sacrificed to achieve a suggestive, atmospheric vagueness.<sup>1</sup>

Jorge Ribalta

1. Published in VVAA. *Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa"*. Reasoned catalogue. Barcelona, Fundación La Caixa, 2002

**SUSAN HILLER** (Tallahassee, Florida, EEUU, 1940)

***Resounding (Ultraviolet)*, 2014**

*Resonando (Ultravioleta)*

Vídeo, color, sonido, 30'

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y LISSON GALLERY

Muchas de las obras de Susan Hiller ponen en un brete la preeminencia de nuestra comprensión “racional” del mundo. Desde principios de la década de los 70 del siglo XX, esta artista ha centrado su trabajo en obligarnos a fijarnos en todo aquello que la cultura pasa por alto. En obras que integran formas de pensamiento “irracionales” o no científicas, desarrolla estrategias que evitan y subvierten las construcciones teóricas bien asentadas que establecen los límites de lo inteligible.

Hiller es una de las pioneras del arte audiovisual. Su última obra en vídeo, *Resounding (Ultraviolet)*, presenta un paisaje sonoro cósmico con un despliegue de modelos visuales recuperados de los rescoldos del Big Bang. Se escuchan voces terrenales de nuestra propia era que describen experiencias de fenómenos extraterrestres y un humano dormido que envía un mensaje en morse: “Estoy soñando, estoy soñando”. *Resounding (Ultraviolet)* abre una zona de inestabilidad en la que los significados fijos se disuelven y donde se implica directamente al público en el surgimiento de diversos significados que sólo salen a la luz mediante la obra y nuestra experiencia de ella. Ha sido descrita como una “narración cósmica”, aunque no tiene estructura narrativa. Sus elementos visuales se presentan como un flujo de modelos abstractos acompañados por una banda sonora orquestada que incluye lo siguiente, en orden de aparición: el sonido del Big Bang calculado a partir de la radiación cósmica y reconstruido por el doctor John Cramer, de la Universidad de Washington; las emisiones radiactivas de Pulsar BO 838-45 recibidas por radiotelescopios en forma de ondas de radio en Jodrell Bank; sonidos de la tierra que se originan como ondas de radiación de plasma en Van Allen Belts, recibidos como ondas sonoras a través de antenas de radios en la Universidad de Iowa; transmisión en código morse de “Estoy soñando, estoy soñando” por un sujeto dormido durante un experimento con sueños realizado en la BBC Radio 4; grabaciones de radio en onda corta de transmisiones inexplicables y repetitivas recogidas por el Conet Project; emisiones de radio y televisión que contenían un pequeño porcentaje de interferencias causadas por radiaciones cósmicas procedentes del Big Bang; informes de OVNI procedentes de The Witness Archive, 1989 - 2011.

En *Resounding (Ultraviolet)*, Susan Hiller reflexiona sobre los aspectos internos y externos de nuestro compromiso con el cosmos, uniendo lo astral con lo científico para crear una obra comprometida al mismo tiempo con el espacio, la política, la fantasía y la tecnología.

---

Many of Susan Hiller's works question the pre-eminence of our culturally defined "rational" understanding of the world. Since the early 1970s, she has consistently worked to draw our attention to what is overlooked or out of sight in our culture. In works that integrate "irrational" or unscientific modes of thought, she develops strategies that bypass and subvert entrenched theoretical constructions that set limits on the intelligible.

Hiller is one of the pioneers of audiovisual art. Her most recent video work, *Resounding (Ultraviolet)*, presents a cosmic soundscape with an unfolding panorama of visual patterns retrieved from the afterglow of the Big Bang. Earthly voices from our own era describe experiences of extraterrestrial phenomena, and a sleeping human taps a message in Morse code: "I am dreaming, I am dreaming." *Resounding (Ultraviolet)* opens up an area of instability, where fixed meanings are dissolved and where the audience is directly implicated in the emergence of different meanings which become apparent only through the work and our experience of it. It has been described as "cosmic storytelling" although it does not have a narrative structure. Its visuals present themselves as a flow of abstract patterns accompanied by an orchestrated soundtrack that includes the following, in order of appearance: the sound of the Big Bang calculated from cosmic background radiation and reconstructed by Dr. John Cramer at the University of Washington; the radiation emissions of Pulsar BO 838-45 received by radio telescopes in the form of radio waves at Jodrell Bank; Earth sounds originating as plasma waves of radiation in the Van Allen Belts, received as sound waves by radio antennae at the University of Iowa; the Morse code transmission of "I am dreaming, I am dreaming" by a sleeping subject during a lucid dreaming experiment conducted by BBC Radio 4; shortwave radio recordings of unexplained and repetitive patterned transmissions collected by the Conet Project; static from radio and television broadcasts containing a small percentage of interference caused by cosmic background radiation from the Big Bang; and UFO reports from The Witness Archive, 1989-2011.

In *Resounding (Ultraviolet)* Susan Hiller reflects on the inner and outer aspects of our engagement with the cosmos, bringing together the astral and the scientific to produce a work of imagination that simultaneously engages with space, politics, fantasy and technology.

Susan Hiller

## Sonidos por orden de aparición:

- El sonido del **Big Bang** reproducido a partir de datos sobre la radiación cósmica y reconstruido por el Dr. John Cramer, de la Universidad de Washington.
- Las emisiones de radiaciones **Pulsar BO 838-45** recibidas por radiotelescopios en forma de ondas de radio; grabación de audio de Jodrell Bank.
- **Sonidos terrestres** originados como ondas de plasma en los cinturones de radiación de Van Allen, recibidos como ondas sonoras por antenas de radio; grabación de audio, Universidad de Iowa.
- Transmisión en **código morse** “Estoy soñando, estoy soñando” por un sujeto dormido durante un experimento lúcido del sueño; grabación, BBC Radio 4.
- Grabaciones de radio de **onda corta** de transmisiones inexplicables y repetitivas recogidas por el Conet Project.
- **Interferencia** procedente de emisiones de radio y televisión que contienen un pequeño porcentaje de interferencias procedentes de la radiación cósmica del Big Bang.
- **Informes sobre OVNI**s procedentes del Witness Archive, 1989 - 2011.

## Sounds in order of appearance:

- The sound of the **Big Bang** calculated from cosmic background radiation and reconstructed by Dr. John Cramer, University of Washington.
- The radiation emissions of **Pulsar BO 838-45** received by radio telescopes in the form of radio waves; audio recording, Jodrell Bank.
- **Earth sounds** originating as plasma waves of radiation in the Van Allen Belts, received as sound waves by radio antennae; audio recording, University of Iowa.
- **Morse code** transmission “I am dreaming, I am dreaming” by a sleeping subject during a lucid dreaming experiment; recording, BBC Radio 4.
- **Shortwave** radio recordings of unexplained and repetitive patterned transmissions collected by the Conet Project.
- **Static** from radio and television broadcasts containing a small percentage of interference by cosmic background radiation from the Big Bang.
- **UFO reports** from the Witness Archive, 1989 - 2011.

**TACITA DEAN** (Canterbury, Reino Unido, 1965)

***Sound Mirrors***, 1999

*Espejos acústicos*

Película 16 mm b/n, sonido óptico, 7'

CORTESÍA DE LA ARTISTA; FRITH STREET GALLERY, LONDRES Y MARIAN GOODMAN GALLERY, NUEVA YORK/PARIS

Los espejos de sonido yacen como enormes orejas en el paisaje de Denge, en Dungeness (condado de Kent, Inglaterra). Cuando fueron construidos, entre 1928 y 1930, no había nada entre ellos y el mar (ni entre ellos y Francia). Actualmente el terreno en el que se encuentran ha sido inundado y se ha convertido en una gravera. Los espejos han empezado a erosionarse y a hundirse en el lodo, por lo que su desaparición ahora es inevitable. Un camping los separa del mar y una cerca de alambre de espino los protege de los turistas y excursionistas de fin de semana. Para acercarnos al lugar donde están, en Denge, tenemos que entrar sin permiso.

El plan de los espejos de sonido fue concebido durante la Primera Guerra Mundial, cuando la posibilidad de un ataque aéreo se convirtió en el nuevo peligro para la seguridad nacional. El desarrollo de un sistema de alerta anticipada se convirtió en un asunto de máxima urgencia y la detección mediante métodos acústicos pareció ser una posible solución. Se construyeron varias estaciones de escucha en la costa sur usando distintos métodos para captar el sonido. Se erigieron seis espejos de distintos tamaños en tres lugares diferentes. Los oyentes tenían que apostarse en cámaras situadas bajo las estructuras de hormigón y, con la ayuda de estetoscopios, controlar la dirección y la potencia del sonido. La idea consistía en captar las vibraciones de los aviones que despegaban en Francia y determinar su trayectoria hacia Gran Bretaña, tras haber alertado a Londres.

Los espejos, sin embargo, no permitían discriminar suficientemente bien los sonidos. Aunque captaban correctamente el sonido, también recogían otros ruidos, como los del viento, el tráfico y la hélice de un barco de pasajeros que pasara por allí, de modo que cualquier alerta eficaz acabó resultando imposible. Durante un tiempo las autoridades perseveraron con los espejos, pero pronto los abandonaron a favor del radar: un nuevo y apasionante invento que funcionaba con ondas de radio. La orden de destruir los espejos se perdió con el estallido de la guerra, por lo que estos monolitos oyentes se salvaron y permanecieron en pie, en silencio, escuchando solemnemente —y a escondidas— los sonidos de Dungeness hasta el siglo siguiente<sup>1</sup>.

Tacita Dean

1. Publicado en el catálogo de la exposición *Tacita Dean*. Barcelona, MACBA, 2000

---

Sound mirrors dot the landscape like enormous ears at Denge, near Dungeness in Kent, England. When they were built between 1928 and 1930, nothing stood between them and the sea (or between them and France). Today, however, the ground they stand on has been flooded and turned into a gravel pit. The mirrors have begun to erode and sink into the mud, and their demise now seems inevitable. A caravan park separates them from the sea, and a barbed-wire fence divides the mirrors from holidaymakers and weekend ramblers. In order to approach them at Denge, you have to trespass.

The sound mirror scheme was conceived during World War I, when air raids posed a new threat to national security. Developing an early warning system became a matter of great urgency, and detection by acoustic means seemed to be a feasible solution. A series of listening stations were built along the southern coast of England, using a variety of methods to capture sound waves. Six acoustic mirrors of varying sizes were installed at three different locations. Listeners sat in chambers beneath the concrete structures, using stethoscopes to monitor the direction and strength of the signal. The idea was to detect the vibrations of aeroplanes taking off in France and, after alerting London, plot their course towards Britain.

The mirrors had one major problem, however: they were not discriminating enough. Although they caught the sound of aircraft well, they also picked up countless other noises, such as wind, traffic or the propeller of a passing ocean liner, making effective warning impossible. The mirrors continued to be used for a time, but they were soon abandoned in favour of radar, an exciting new technology based on radio waves. The order to destroy the mirrors was lost when war broke out, and these listening monoliths were spared and left to stand in silence, solemnly eavesdropping on the sounds of Dungeness well into the next century.<sup>1</sup>

Tacita Dean

1. Published in the exhibition catalogue *Tacita Dean*. Barcelona: MACBA, 2000

**SUSAN PHILIPSZ** (Glasgow, Escocia, 1965)

***More Than This***, 2010

*Más que esto*

Instalación sonora, piezas interpretadas por la artista:

- *More Than This*, de Bryan Ferry, 2' 25''

(situada en el Claustro Norte)

- *Preludio* de Chopin, 4' 29''

(situada en Patio de Pérgolas)

FUNDACIÓ PILAR I JOAN MIRÓ, MALLORCA

Susan Philipsz elabora su obra a partir de recuerdos, referencias y emociones que los sonidos nos pueden producir. El visitante encontrará una sala vacía cuando se adentre en su pieza *More Than This*, ya que sin música y sólo con su voz que se propaga por el espacio, la artista muestra el poder evocador de la música y su capacidad de modificación del lugar y el estado anímico de las personas.

La capacidad de la artista escocesa en la construcción de ambientes le hizo idear esta instalación sonora en los jardines de la Fundación Joan Miró en Palma de Mallorca, por la que en 2007 recibió el Premio Pilar Juncosa y Sotheby's que otorga dicha Fundación. Esta pieza se inspira en el idílico viaje que realizaron el compositor y músico Frédéric Chopin y la escritora George Sand a Mallorca, durante el cual se alojaron en una de las celdas de la Cartuja de Valldemossa. De historia paralela a la de Sevilla, ambas se fundaron en el mismo año, 1399, y funcionaron como monasterios hasta la Desamortización de 1835.

En concreto, el "canto" de Philipsz se inspira en el preludio de una de las obras que Chopin compuso durante su estancia en la isla, en una carta escrita por George Sand y en la canción de Brian Ferry "More Than This", que es la que da título a la pieza, que se centra en las propiedades espaciales del sonido y el lugar que ocupan en un lugar concreto.

La artista siempre ha estado interesada en la implicación psicológica del sonido en su formato expositivo, así como en la forma en que puede alterar la conciencia individual del espectador introduciéndole en un viaje hacia su propia memoria.



---

Susan Philipsz defines her creations from the memories, references and emotions that sound can elicit. Visitors will find an empty room when they step into *More Than This*: using nothing but the sound of her own voice as it spreads throughout the space, the artist demonstrates the evocative power of music and its ability to alter places and moods.

The Scottish artist's interest creating atmospheres led her to devise this sound installation for the grounds of Fundació Joan Miró in Palma de Mallorca, for which she received the Pilar Juncosa & Sotheby's Award from that foundation in 2007. The piece was inspired by the idyllic sojourn of the composer and musician Frédéric Chopin and the writer George Sand on the island of Mallorca, where they lodged in the cells of the Carthusian Monastery of Valldemossa. The history of this institution runs parallel to that of Seville, for both were founded in 1399 and functioned as monasteries until the Ecclesiastical Confiscations of 1835.

Philipsz's personal "chant" is based on a prelude that Chopin composed during his stay on the island, a letter written by George Sand and the Brian Ferry song "More Than This" that inspired the title of this piece, which focuses on the spatial properties of sound and the place they occupy in a given space.

The artist has always been fascinated by sound as a psychological component of her displays and by its power to alter the individual consciousness of spectators, taking them on a journey to their own memories.

## MORE THAN THIS

de Bryan Ferry

interpretada por Susan Philipsz

I could feel at the time  
There was no way of knowing  
Fallen leaves in the night  
Who can say where they're blowing?

As free as the wind  
Hopefully learning  
Why the sea on the tide  
Has no way of turning?

More than this, there is nothing  
More than this, tell me one thing  
More than this, there is nothing

It was fun for a while  
There was no way of knowing  
Like a dream in the night  
Who can say where we're going?

No care in the world  
Maybe I'm learning  
Why the sea on the tide  
Has no way of turning?

More than this, there is nothing  
More than this, tell me one thing  
More than this, there is nothing

Sentía en ese momento,  
Que no había forma de saber  
Las hojas caídas durante la noche  
¿Quién puede decir adónde vuelan?

Libres como el viento  
con la esperanza de conocer  
por qué el mar con la marea,  
no tiene forma de volver.

Más que esto, no hay nada  
Más que esto, dime una cosa  
Más que esto, no hay nada

Fue divertido durante un tiempo  
No había forma de saber,  
Como un sueño por la noche,  
¿quién puede decir hacia dónde vamos?

No hay preocupación en el mundo  
Tal vez estoy aprendiendo  
por qué el mar con la marea,  
no tiene forma de volver

Más que esto, no hay nada  
Más que esto, dime una cosa  
Más que esto, no hay nada

**DORIS SALCEDO** (Bogotá, Colombia, 1958)

***Sin título***, 1995

*Untitled*

Madera, cemento, acero, cristal y algodón, 117 x 134,5 x 46 cm

COLECCIÓN "LA CAIXA". ARTE CONTEMPORÁNEO

En su intento de acercarse a la experiencia cotidiana de las masacres y otros actos violentos, Doris Salcedo elige lo doméstico como campo de batalla. Así, su obra se compone de objetos como armarios, sillas, camas, telas o zapatos, que muestran las huellas de una experiencia vivida. "Cada vez que visito un sitio hay vestigios de un acontecimiento violento. Incluso dos años después de la masacre, en el mismo lugar, persiste un sentimiento muy especial. En mi trabajo quiero provocar ese espíritu, usando objetos que tienen un aura de dolor impresa en sus superficies". Salcedo explota el aura inherente a las cosas usadas, para recuperar la memoria del acto violento que sufrieron los que una vez fueron sus propietarios. De esta manera denuncia cómo la memoria es encubierta por los regímenes totalitarios. *Sin título* está formada por un armario pequeño y una vitrina, rellenos de cemento, de los que sobresalen detalles de lo que había dentro, como trozos de tela, cristales, etc. La artista deja visible la huella de aspectos específicos de una presencia humana y construye de esta forma imágenes que apelan a la memoria de una existencia dramáticamente borrada. Así, Salcedo acerca la experiencia del dolor a la conciencia del espectador, como un gesto de lucha contra la indiferencia ante la tragedia de otros. En este proceso, los muebles se convierten en metáforas del cuerpo humano y el cemento es signo de la represión a la que estos hombres, mujeres y niños están sometidos. La autora, con la acción de vertido, quiere mostrar la naturaleza parlante de las cosas, conmemorando a aquellos que han sido brutalmente callados.

*Sin título* formaba parte de un grupo de más de 20 muebles rellenos de cemento que Salcedo realizó para una instalación en la Carnegie International de 1995. Su emplazamiento en una nave industrial y su disposición desordenada en el espacio contribuyeron a crear una atmósfera impactante, misteriosa y polvorienta, en la que el silencio y la ausencia devenían protagonistas, creando en el espectador una sensación claustrofóbica. De esta forma, busca recoger el sentimiento que persiste después de una masacre, una memoria que a veces es encubierta, un silencio que quiere poner de manifiesto para que sea escuchado.

---

In an attempt to explore the quotidian experience of massacres and other violent acts, Doris Salcedo has chosen to make the domestic realm her battlefield. Her work consists of objects like wardrobes, chairs, beds, fabric and shoes that bear the traces of human experience. “Every time I visit a place, there are traces of a violent event. Even two years after a massacre, there’s a special feeling in the place where it happened. In my work I want to use objects that have an aura of pain imprinted on their surfaces to evoke this spirit.” Salcedo exploits the aura that clings to used things in order to retrieve the memory of the violence inflicted on their one-time owners. In so doing, she denounces the way such memories are silenced by totalitarian regimes. *Sin título* consists of a small wardrobe and a display cabinet, both filled with cement, with traces of their former contents—bits of cloth, pieces of glass—protruding from the furniture. She ensures that the traces of specific aspects of a human presence remain visible, constructing images that evoke the memory of a life which has been dramatically erased. Salcedo thus forces her audience to confront the experience of pain, attempting to shatter our indifference to the plight of others. In this process, the furniture becomes a metaphor for the human body, and the cement inside signifies the repression experienced by those men, women and children. By pouring cement into the furniture, Salcedo shows us that objects can also speak, commemorating those who have been brutally silenced.

*Sin título* (untitled) was one of more than 20 cement-filled pieces of furniture Salcedo created for an installation at the Carnegie International in 1995. The decision to display the works in an industrial warehouse and their haphazard arrangement created a striking, mysterious, dust-choked atmosphere where silence and absence became the protagonists, making visitors feel uncomfortably claustrophobic. Her goal is to recreate the feeling that remains after a massacre: a memory that is often buried, a silence she wants to retrieve and broadcast for all the world to hear.

Rosario Peiró

## ***Protocolo del Monasterio de Nuestra Señora Santa María de las Cuevas,***

1744 - 1745

*Chronicles of the Monastery of Our Lady of Santa María de las Cuevas*

Libro manuscrito en papel encuadernado en piel, 43 x 31 x 10 cm

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

Esta joya del patrimonio bibliográfico procedente del Monasterio de la Cartuja y cuyo autor fue el padre José Martín Rincón, monje del mismo, se conserva desde el siglo XVIII en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, donde fue restaurado en 1995.

Según se indica al principio del mismo, el Protocolo recoge los “Anales de los tres primeros siglos de su fundación. Contiene sus principios y progresos y la sucesión de sus Prelados desde el año de 1400” en que se fundó por el arzobispo de Sevilla Gonzalo de Mena. Contiene además información también de la Cartuja de Cazalla, filial de la de Sevilla. Este Tomo I aparece fechado entre 1744 y 1745 y es el único que se conserva, si bien en el proemio, en la página 2, su autor manifiesta haber dividido el Protocolo en diez tomos.

Se trata de un manuscrito en papel encuadernado en tabla forrada de cuero negro y dos cierres del mismo cuero y metal dorado. Fue escrito a dos columnas, enmarcadas en líneas, con letra típica del siglo XVIII. Los dibujos a pluma y a la aguada en negro que contiene con la iconografía de todos los rectores del Monasterio de las Cuevas están atribuidos a Pedro Duque Cornejo (1677 - 1757). Nieto del escultor e imaginero Pedro Roldán y sobrino de La Roldana, de quienes recibió su formación, trabajó durante muchos años para la Orden Cartuja en varios de sus monasterios y es autor de algunas de las esculturas que se conservan en la colección del CAAC.

Entre las páginas 704 y 705 del libro se muestra una ilustración de gran valor documental, pues refleja la primitiva ubicación de los sepulcros de la familia Ribera en el centro del presbiterio de la iglesia del Monasterio de la Cartuja, antes de ser trasladados a los lados de la epístola y el evangelio en 1714, tal como se muestra en el lienzo de Lucas Valdés.

---

This priceless piece of bibliographical heritage from the Carthusian Monastery of Seville, written by one of its monks, Fr. José Martín Rincón, has been kept since the 18th century in the Library of the Royal Academy of History, where it was restored in 1995.

According to the opening remarks, these *Chronicles* comprise the “annals of the first three centuries since its founding, containing its principles and histories and the succession of its prelates since the year 1400”, when it was established by Gonzalo de Mena, Archbishop of Seville. It also provides information on the Carthusian Monastery of Cazalla, an offshoot of the Seville institution. This first volume is dated between 1744 and 1745 and is the only extant copy, although in the preface on page 2 the author mentions that he divided the *Chronicles* into ten volumes.

The handwritten pages were bound between boards covered with black leather and secured by two clasps made of the same leather and gilded metal. The text is arranged in outlined double columns and written in a script characteristic of the 18th century. The illustrations in ink and black wash of the symbols of every rector of the Monastery of Las Cuevas are attributed to Pedro Duque Cornejo (1677 - 1757). Grandson of the famous sculptor and carver Pedro Roldán and nephew of La Roldana, who oversaw his education, Duque Cornejo worked for the Carthusians for many years at several of their monasteries and created some of the sculptures now found in the CAAC Collection.

Pages 704 and 705 of the book contain an illustration of great documentary value, as it shows the original location of the tombs of the Ribera family in the middle of the presbytery in the monastery church, before they were moved to the Epistle and Gospel sides in 1714, as shown in the canvas by Lucas Valdés.

**LUCAS VALDÉS** (Sevilla, 1661 - Cádiz, 1724)

(izquierda)

***Representación de los sepulcros de los Ribera en la Cartuja de Sevilla, 1714***  
*Depiction of the Ribera family tombs in the Carthusian Monastery of Seville*

Óleo sobre lienzo, 173,5 x 103,5 cm

COLECCIÓN CAAC. JUNTA DE ANDALUCÍA. DONACIÓN DE LOS DUQUES DE ALBA

(derecha)

***Antigua disposición de los sepulcros de la familia Ribera, duques de Alcalá, en la Capilla Mayor de la Iglesia de la Cartuja de Sevilla, primer tercio del siglo XIX***

*Former arrangement of the tombs of the Ribera family, Dukes of Alcalá, in the main chapel of the church of La Cartuja in Seville*

Acuarela, tinta y lápiz sobre sobre papel, 60,7 x 57,8 cm

ARCHIVO DUCAL DE MEDINACELI. FUNDACIÓN CASA DUCAL DE MEDINACELI

Hijo de Juan de Valdés Leal, Lucas Valdés se formó en el taller de su padre y continuó algunas de sus obras en la ciudad de Sevilla, como la iglesia del Hospital de los Venerables o el Monasterio de San Clemente, donde terminó las pinturas murales comenzadas por su progenitor. Su obra más conocida quizá sea la decoración mural de la iglesia de la Magdalena, realizada entre 1709 y 1715, y también participó en la decoración de la iglesia de San Luis junto a otros artistas de la época.

Esta pintura, encargada por la Casa de Medinaceli al artista, perteneció posteriormente a la colección de los duques de Alba de Sevilla hasta que fue donada en 1992. Realizada en 1714, representa el lateral derecho del presbiterio de la iglesia principal del Monasterio de la Cartuja, es decir el lado de la epístola, por lo que además del gran valor artístico de la misma, destaca sobre todo por su valor documental, ya que gracias a ella se conoce con precisión la disposición de este lado de la iglesia contiguo al retablo mayor. En concreto, fue realizada justo en el mismo año del cambio de ubicación de los sepulcros, que se encontraban anteriormente en el centro del presbiterio<sup>1</sup>, y que tras un pleito entre el X Duque de Medinaceli Nicolás de Córdoba Figueroa y el prior Juan de Allona, que en 1712 había decidido cambiarlos de lugar, fueron finalmente colocados en este muro.

A la izquierda del cuadro se distingue parte del retablo mayor, en concreto la figura de San Juan, que se conserva hoy en el CAAC, y a continuación la silla prioral, obra de Agustín de Perea y Juan de Valencia, hoy en la Catedral de Cádiz, al igual que la sillería del coro de los Padres que se aprecia parcialmente en la parte derecha de la pintura. Centradas en el lienzo aparecen las tumbas de los Ribera: en la parte inferior la de Per Afán de Ribera el Viejo y sus mujeres, María Rodríguez de Mariño y Aldonza de Ayala, obra realizada en 1529 por Antonio Maria Aprile da Carona, al igual que la de la parte superior, de Ruy López de Ribera e Inés de Sotomayor. Conociendo este lado, se presupone que el muro contrario tendría una disposición similar, y en éste se encontrarían en el nivel inferior la de Per Afán de Ribera II y sus esposas, Teresa de Córdoba y María de Mendoza, y en el segundo nivel la de Diego Gómez de Ribera y Beatriz de Portocarrero, todas del mismo artista y que pueden verse actualmente en la sala capitular del antiguo monasterio. Esta disposición de las tumbas a los lados del presbiterio, donde fueron trasladadas definitivamente en 1714, se confirma también por la acuarela del archivo de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, de principios del siglo XIX, realizada con intención de documentar la ubicación de estos sepulcros, pues el autor optó por no representar el retablo mayor ni ninguno de los otros elementos que decoraban la iglesia. Solo presenta las tumbas y parte de la sillería del coro de Padres, cuya referencia le serviría para marcar la ubicación exacta de los sepulcros. Tras la Desamortización, en 1838, se decidió trasladar los sepulcros a la iglesia de la Anunciación, para volver al Monasterio de la Cartuja en 1992.

Volviendo al cuadro de Valdés, encima de las tumbas se situaba un gran reloj, aún existente, al igual que el tondo que estaría enfrentado a éste y que representa una alegoría de la Orden Cartuja. A los lados del reloj, el autor representa dos lienzos con santos cartujos, localizados recientemente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, y sobre la cornisa se ven dos esculturas que se corresponden con las de los profetas Isaías y Elías atribuidas tradicionalmente a Duque Cornejo y que se conservan también en el CAAC. La decoración de la iglesia se completaba con pinturas murales con motivos de roleos y hojarasca barroca, jarrones y cabezas de querubines, pintura al temple de la que se conservan algunos restos in situ.

El *gran silencio* se cierra con esta pintura de Lucas Valdés que une el presente y el pasado del Monasterio de la Cartuja, pues es documento de su esplendor artístico en el siglo XVIII y muestra el patrimonio que hoy se custodia en el CAAC. Un recinto en el que el silencio formaba parte de la vida, y en el que, ayer como hoy, la muerte era entendida como el gran silencio.

Yolanda Torrubia

1. La disposición original de los sepulcros en el centro del presbiterio se conoce gracias al dibujo del *Protocolo del Monasterio de Nuestra Señora Santa María de las Cuevas* conservado en la Real Academia de la Historia y presente también en esta exposición.



---

The son of Juan de Valdés Leal, Lucas de Valdés was trained in his father's workshop and completed some of his illustrious sire's commissions in the city of Seville, such as the church of the Hospital of Los Venerables and the Monastery of San Clemente, where he finished the murals that Valdés Leal had begun. Perhaps his best-known work is the mural for the Church of La Magdalena, painted between 1709 and 1715, although he also worked alongside other artists on the decorations for the Church of San Luis.

This painting, commissioned by the Ducal House of Medinaceli, later entered the collection of the Duke and Duchess of Alba in Seville, where it remained until it was donated to the museum in 1992. Created in 1714, it depicts the right or Epistle side of the presbytery in the main church of the Seville monastery, making it not only a noteworthy work of art but also an invaluable historical document as it tells us precisely how this side of church adjacent to the main altarpiece was laid out at the time. It was painted the very same year that the tombs were moved to this wall from their original location in the middle of the presbytery,<sup>1</sup> after the 10th Duke of Medinaceli, Nicolás de Córdoba Figueroa, brought a lawsuit against the prior Juan de Allona for deciding to relocate the sepulchres in 1711.

On the left side of the painting we can make out part of the main altarpiece, specifically the statue of St. John now held at the CAAC, and behind it the prior's seat made by Agustín de Perea and Juan de Valencia, now in the Cathedral of Cádiz. The monks' choir stalls, carved by the same artisans, are also partially visible on the right-hand side. In the centre of the composition we see the Ribera family tombs: below are those of Per Afán de Ribera the Elder and his wives, María Rodríguez de Mariño and Aldonza de Ayala, made in 1529 by Antonio Maria Aprile da Carona along with the tombs of Ruy López de Ribera and Inés de Sotomayor located above. Knowing how this side was arranged, we can assume that the opposite wall had a similar layout and probably held the tombs of Per Afán de Ribera the Younger and his two wives, Teresa de Córdoba and María de Mendoza, below and those of Diego Gómez de Ribera and Beatriz de Portocarrero above, all made by the same artist and currently on display in what was once the monastery's chapterhouse. The location of the tombs on either side of the presbytery, where they were moved for the last time in 1714, is also confirmed by a watercolour in the archives of Fundación Casa Ducal de Medinaceli painted in the early 19th century for the purpose of documenting their position. This is obvious from the fact that the artist deliberately did not depict the main altarpiece or any of the church's other decorative elements, focusing solely on the tombs and part of the brothers' choir stall, no doubt included as a marker to indicate their exact location. In 1838, after the Ecclesiastical Confiscations, the decision was made to move the tombs to the Church of La Anunciación, and they did not return to the Carthusian monastery until 1992.

Returning to Valdés's canvas, above the tombs was a large clock that still exists today, as does the tondo with an allegory of the Carthusian order that would have faced the timepiece. The clock was flanked by two canvases of Carthusians saints painted by the same artist, recently found at the Museo de Bellas Artes of Seville, and above the cornice we can see the sculptures of the prophets Isaiah and Elijah traditionally attributed to Duque Cornejo and also held at the CAAC. The rest of the church's decorative programme consisted of murals featuring Baroque plant motifs and scrollwork, vases and cherub heads, and some of the original tempera paint can still be seen in situ.

Into *Great Silence* closes with this painting by Lucas Valdés because it links the present and past of the Carthusian monastery, as a reminder of its artistic splendour in the 18th century and an example of the heritage preserved at the CAAC today: a place where silence was once part of daily life and where death was, and still is, understood as the great silence.

Yolanda Torrubia

1. We know of the tombs' original arrangement in the middle of the presbytery thanks to a drawing in the *Chronicles of the Monastery of Our Lady Santa María de las Cuevas*, held at the Royal Academy of History and also featured in this exhibition.

## EL PATRIMONIO PROCEDENTE DEL MONASTERIO DE LA CARTUJA

El Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla fue fundado en 1399 por Gonzalo de Mena, Arzobispo de la ciudad de Sevilla. En sus seis siglos de existencia tuvo momentos de gran esplendor y otros de grave crisis, pero se conoce que contó con importantes obras de Alejo Fernández, Pedro Campaña, Luis de Morales, Van der Weyden, Pace Gazini, Aprile da Carona, Alonso Vázquez, Martínez Montañés, Juan de Mesa, Velázquez, Murillo, Alonso Cano, Zurbarán, Pedro Roldán y Duque Cornejo, entre otros.

La Desamortización de 1836 llevó a que sus principales obras de arte salieran de los muros de la Cartuja y sólo algunas de ellas permanecieron, se recuperaron o volvieron con el tiempo. En esta sala se presentan de nuevo, tras casi dos siglos de ausencia, algunas de las piezas que formaron parte de este importante conjunto artístico y que hoy se conservan en otras colecciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Museo del Prado o el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

De algunas de ellas se conoce su ubicación original, como la de las cuatro esculturas que formaban parte de dos retablos situados en el ámbito del coro de legos, en la iglesia y que representan las cuatro *Virtudes cardinales*, *La Prudencia*, *La Fortaleza*, *La Justicia* y *La Templanza*, realizadas hacia 1617 - 1618 por Martínez Montañés y Juan de Mesa (atribuidas tradicionalmente a Juan de Solís). También de Martínez Montañés se presenta la escultura de *San Bruno* (1634), que fue realizada para la Capilla de San Bruno, aunque posteriormente también estuvo ubicada en la sacristía de la iglesia. En el gran espacio del refectorio se reunieron obras como la serie de ocho pinturas de Alonso Cano de las que sólo algunas están localizadas, como *Jesús y la Samaritana* (1650 - 1652). En la celda prioral hubo gran cantidad de obras que no han sido identificadas, pero sí ha podido comprobarse que fuera del oratorio de la celda prioral se ubicaba un Apostolado realizado por Velázquez en su primera época del que se han localizado algunos y al que pertenece la *Cabeza de apóstol* (hacia 1619 - 1620). Para la biblioteca del monasterio, Vasco Pereira realizó una tabla de *San Pedro Mártir de Verona* (hacia 1580 - 1585). No se conoce la ubicación original de los *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría* (1680 - 1685) de Valdés Leal y del *Niño de la espina* (1625 - 1630) de Zurbarán, pero sí está documentada su procedencia de este monasterio.

---

## THE CARTHUSIAN MONASTERY'S HISTORIC HERITAGE

The Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas was founded in 1399 by Gonzalo de Mena, archbishop of the city of Seville. In its six centuries of history, it experienced moments of great splendour and terrible crisis, but reliable sources tell us that the monastery contained important works by Alejo Fernández, Pedro Campaña, Luis de Morales, Van der Weyden, Pace Gazini, Aprile da Carona, Alonso Vázquez, Martínez Montañés, Juan de Mesa, Velázquez, Murillo, Alonso Cano, Zurbarán, Pedro Roldán and Duque Cornejo, among others.

Many of the most important artistic treasures were removed from the monastery during the Ecclesiastical Confiscations of 1836, and only some were left undisturbed, recovered or returned in time. Today, nearly two centuries later, this room has finally reunited some of the pieces that once comprised this important repository of art and are now held at other institutions, such as the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, the Prado and the Museo de Bellas Artes of Seville.

We know where some of the works were originally located; for instance, the four sculptures that represent the four cardinal virtues—*Prudence*, *Fortitude*, *Justice* and *Temperance*—made circa 1617 - 1618 by Martínez Montañés and Juan de Mesa (though formerly attributed to Juan de Solís) once graced the two altarpieces in the vicinity of the lay choir, inside the church. Another piece by Martínez Montañés, the sculpture of *Saint Bruno* (1634), was originally made for the Chapel of San Bruno but later moved to the church sacristy. In the past the large refectory held an impressive collection of artworks, including a series of eight paintings by Alonso Cano; his *Jesus and the Samaritan Woman* (1650 - 1652) is one of the several pieces from that series that have been located to date. The prior's quarters contained a large number of works that have not been identified, but we were able to confirm that a series depicting Christ and the Apostles, painted by Velázquez during his early period, once hung outside the prior's private oratory. Some of the canvases from this series have resurfaced, including the *Head of an Apostle* (circa 1619 - 1620) displayed here. Vasco Pereira created a panel of *St. Peter Martyr (St. Peter of Verona)* circa 1580 - 1585 for the monastery's library. We do not know the original locations of *The Mystic Marriage of St. Catherine of Alexandria* (1680 - 1685) by Valdés Leal or *The Christ Child Pricking Himself with the Crown of Thorns* (1625 - 1630) by Zurbarán, but records confirm that they both came from this monastery.

***Protocolo del Monasterio de Nuestra Señora Santa María de las Cuevas, 1744 - 1745***

*Chronicles of the Monastery of Our Lady of Santa María de las Cuevas*

Reproducción digital

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

**TINO SEHGAL** (Londres, Reino Unido, 1976)

***Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing  
bruce and dan and other things, 2000***

**VASCO PEREIRA** (Lisboa, Portugal, 1535 - Sevilla, 1609)

***San Pedro Mártir de Verona***, hacia 1580 - 1585

*St. Peter Martyr (St. Peter of Verona)*

Óleo sobre tabla, 89 x 66 cm

MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

Vasco Pereira, artista portugués nacido en Lisboa en 1535 y ligado a Évora por razones familiares, se traslada a Sevilla en 1560 permaneciendo en esta ciudad hasta su muerte, acaecida en 1609. Entró en el taller de Luis de Vargas, donde se formó y en el que trabajó ininterrumpidamente, destinando parte de su producción al Nuevo Mundo y a las islas Azores y dejando casi todas sus obras firmadas. Aunque era un pintor extranjero, llegó a integrarse en el ambiente artístico de la ciudad siendo considerado una de las tres figuras más destacadas de la escuela sevillana del último tercio del siglo XVI, junto a Alonso Vázquez y Francisco Pacheco, hasta la llegada a Sevilla de Juan de Roelas en 1603. En su estilo se advierte por tanto una iniciación artística imbuida en el manierismo de corte romanista, influencia de su maestro Vargas, llegando a derivar hacia un incipiente naturalismo barroco introducido en la ciudad por Roelas. Por lo tanto queda marcado su carácter de artista de transición en el marco de una pintura sevillana que caminaba hacia el pleno barroco del siglo XVII. Utilizó siempre un dibujo duro y contundente, propicio para esquematizar perfiles y pliegues que traducen en pintura aspectos que le eran familiares a través de su dedicación a la policromía de esculturas.

En esta tabla el autor representa el retrato de busto de San Pedro Mártir de Verona (1206 - 1252), dominico, inquisidor, predicador y taumaturgo. Combatió la herejía de los cátaros en la región de Lombardía y fue asesinado por sus adversarios en 1252 en un bosque a medio camino entre Como y Milán. En recuerdo de su martirio, el santo suele mostrar un machete clavado en la cabeza, que en ocasiones se elimina dejando al descubierto la herida sangrante, y un puñal hendido o bien en el pecho, o bien en la espalda. Aparece siempre representado con el hábito blanquinegro de la Orden de Frailes Predicadores y una amplia tonsura, llevando en ocasiones barba, como sucede en este caso, atributo que comparte con santo Domingo de Guzmán. Otro motivo iconográfico que suele acompañar al santo es la corona o aureola como reconocimiento a sus méritos como predicador. Fue canonizado por Inocencio IV el 9 de marzo de 1253.

Esta pintura, junto a un Santo Tomás hoy desaparecido, la realizó el pintor para el Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla, con anterioridad a 1585. El profesor Serrera identificó en 1987 esta tabla con la publicada por Martínez Ripoll en el *Catálogo de las pinturas de la antigua colección D' Estoup, de Murcia*. Se trata de una obra menor dentro de la producción de Vasco Pereira, aunque realizada con un admirable dibujo a través del cual realza el expresivo rostro del santo aportando a la figura una fuerte espiritualidad. No se trata de una obra que facilite el estudio evolutivo de su autor, ya que, como se especifica en la leyenda que figura en la base, en ella lo que se representa es la *Vera efigie* del santo. Teniendo en cuenta este detalle, Pereira al pintarla no hizo sino repetir un modelo ya preestablecido, lo que le resta originalidad al menos a nivel compositivo. No obstante, y dada la carencia de un auténtico retrato del Santo, la fisonomía de éste no difiere mucho de las que presentan otras figuras realizadas por el artista.

Rocío Izquierdo Moreno

---

Vasco Pereira, a Portuguese artist born in Lisbon in 1535 but with family ties in Évora, moved to Seville in 1560 and remained there until his death in 1609. He entered the workshop of Luis de Vargas as an apprentice and worked there throughout his life. He signed almost all of his works, some of which were bound for the New World and the Azores. Although a foreigner, Vasco Pereira became a full-fledged member of the city's art scene and is considered one of the three leading exponents of the Seville school in the final third of the 16th century, along with Alonso Vázquez and Francisco Pacheco, until Juan de Roelas arrived in Seville in 1603. His work evolved from an early style steeped in Roman Mannerism, under the influence of his master Vargas, to compositions that tentatively embraced the Baroque naturalism imported by Roelas. He can therefore be classified as an artist who embodied the transition of Seville painting towards the high Baroque of the 17th century. Vasco Pereira always used a hard, bold drawing style suitable for sketching profiles and folds that translated aspects familiar to him from his work on polychrome sculptures into the language of painting.

In this panel the artist depicted a bust of St. Peter Martyr, also known as St. Peter of Verona (1206 - 1252), a Dominican inquisitor, preacher and miracle worker. He fought the Cathar heresy in the region of Lombardy, and in 1252 he was murdered by his adversaries in a wood halfway between Como and Milan. As a reminder of his martyrdom, the saint is often depicted with a hatchet buried in his head—sometimes removed to expose the bleeding wound—and a dagger plunged into either his chest or his back. He is always shown wearing the black and white habit of the Friars Preachers and a broad tonsure, and occasionally—as in this case—he wears a beard, an attribute shared with St. Dominic de Guzmán. Another iconographic motif that often accompanies the saint is a crown or halo, acknowledging his merits as a preacher. He was canonized on March 9, 1253, by Pope Innocent IV.

Vasco Pereira made this painting, along with a rendering of St. Thomas that has since disappeared, for the Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas in Seville before 1585. In 1987 Professor Serrera identified this panel as the one published by Martínez Ripoll in a catalogue of paintings in the former D'Estoup Collection of Murcia. It is considered a minor work in Vasco Pereira's oeuvre, although it features admirable draughtsmanship used to emphasize the saint's expressive face, lending the figure an intense spirituality. The painting does not shed light on the artist's stylistic evolution for, as the legend on the bottom indicates, it is merely a *vera efigie* of the saint. Knowing this, we can assume that in this work Pereira was merely repeating a pre-existing model, making it an unoriginal work in terms of composition. However, due to the lack of a genuine portrait of the saint, his physical features closely resemble those of other figures painted by the artist.

Rocío Izquierdo Moreno

**JUAN DE VALDÉS LEAL** (Sevilla, 1622 – 1690)

***Los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría***, 1680 - 1685

*The Mystic Marriage of St. Catherine of Alexandria*

Óleo sobre lienzo, 127,5 x 99 cm

MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

Este lienzo de Valdés Leal, cuya autoría se ha dudado casi inexplicablemente hasta fechas relativamente recientes, pero que condensa mucho de la genialidad de la pintura del sevillano, narra el episodio más representado de la vida de santa Catalina de Alejandría: el sueño que la introduce en la fe cristiana. A la santa se le aparecen en sueños la Virgen, sentada en un trono, y el Niño Jesús, que coloca a Catalina un anillo en el dedo como símbolo de su matrimonio místico. Este tema se inspira en las fuentes de la narrativa devocional y el misticismo germánicos, que se expanden por Europa gracias a la labor de traducción al latín que realizan los cartujos de Colonia<sup>1</sup> y a la imprenta, así como al impulso contrarreformista. Entre esos textos traducidos se encontraba la edición de *Los esponsales espirituales*, de Ruysbroeck, que promovió la búsqueda de la virtud a través de la virginidad, y propició la enorme devoción a las santas vírgenes mártires.

Santa Catalina de Alejandría aparece en esta obra acompañada de los atributos iconográficos que la identifican y detallan su historia<sup>2</sup>, como el vestido de princesa, por su estirpe noble; la espada que acabó con su vida; la corona a sus pies, que simboliza su victoria dialéctica y moral sobre el emperador de Roma; un libro que alude a su sabiduría; la rueda dentada, con que pretendieron martirizarla en uno de varios intentos, que resultó infructífero; la palma martirial; y finalmente una vara de azucenas en la mano de la Virgen, símbolo de la pureza y virginidad de ambas.

Valdés hace una vez más en esta tela alarde de su sagacidad compositiva desmarcándose de las fuentes grabadas que manejaron y siguieron con bastante fidelidad otros artistas de la escuela sevillana como Zurbarán, en el lienzo del mismo tema de reciente reaparición en una colección privada<sup>3</sup>, o Murillo, en la tela *Los desposorios de Santa Catalina*, hoy en el Museo de Cádiz. Ambos pintores disponen las figuras principales del mismo modo que lo hace Antonius Wierix III en un grabado de este tema, de una serie de 20 aparecida en Amberes con anterioridad a 1624. Sin embargo, Valdés Leal crea una composición compleja y original, tomando del grabado de Wierix apenas algunos aspectos que personaliza, como el graderío en que se asienta el trono de la Virgen, o el dosel que teatraliza el espacio, y mezclándolos ágilmente con otras fuentes<sup>4</sup>. Incluso incorpora al sueño a otros santos, como San Juan Bautista niño, San Joaquín y Santa Ana.

Esta obra aparece asociada por primera vez a la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla en el inventario manuscrito de las obras del Museo de Bellas Artes de Sevilla de 1845. Aunque no hay documentos que ratifiquen esta procedencia, pudo ocupar un lugar en la Capilla de Santa Catalina del claustro grande del monasterio.

Lourdes Páez Morales

1. Eire, C. M. N.: "Traducciones y devoción católica a principios de la Edad Moderna", en *La traducción cultural en la Europa moderna*. Madrid, Akal, 2010, pp. 97-119.

2. La historia de los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría es contada en el *Flos Sanctorum*, de Ribadeneyra, la obra hagiográfica más utilizada por los artistas del XVII.
3. Delenda, O.: “Los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría, reaparición de un lienzo de temática inédita en la obra de Zurbarán”, en *Archivo Español de Arte*, LXXXIV nº 336. Madrid, CSIC, 2011, pp. 379-394.
4. Los personajes principales repiten la composición en diagonal de *Los desposorios de Santa Inés* que Francisco Pacheco realizó para el Colegio de San Buenaventura de Sevilla, basada en grabados de Cornelis Cort y composiciones italianas.

---

This canvas by Valdés Leal, whose attribution has been almost inexplicably questioned until quite recently even though the Seville-born artist's pictorial genius is evident in countless details, narrates the most frequently depicted episode in the life of St. Catherine of Alexandria: the dream that brought her into the Christian fold. While sleeping, the saint had a vision of the Virgin Mary seated on a throne and the Christ Child, who placed a ring on Catherine's finger as a symbol of their mystic marriage. This theme was inspired by the devout legends and German mysticism that spread across Europe thanks to the Latin translations made by the Carthusians at Cologne,<sup>1</sup> the printing press and Counter-Reformation zeal. One of those translated texts was Ruysbroeck's *The Adornment of the Spiritual Marriage*, which exhorted believers to seek virtue through chastity and fuelled the fervent devotion to martyred virgin saints.

In this work St. Catherine of Alexandria is depicted with the identifying attributes that tell her story:<sup>2</sup> the rich robes of a princess, signifying her noble birth; the sword with which she was slain; the crown at her feet, symbolizing her dialectical and moral victory over the Roman emperor; a book that alludes to her wisdom; the spiked wheel that broke in one of several failed attempts to kill her; the martyr's palm; and, finally, a bunch of lilies in Mary's hand, a symbol of both women's purity and virginity.

In this canvas Valdés offers us further proof of his compositional wisdom by refusing to imitate the prints that were used and copied fairly closely by other artists of the Seville school like Zurbarán, as we see in a canvas on the same theme which recently surfaced in a private collection,<sup>3</sup> and Murillo, whose *Marriage of St. Catherine*, now at the Museo de Cádiz, exhibits the same tendency. Both painters arranged the main figures just as Antonius Wierix III did in an engraving of this theme, one of a series of 20 that appeared in Antwerp before 1624. However, Valdés Leal created a complex, original composition; he borrowed only a few elements from Wierix's print, such as the steps on which the Virgin Mary's throne rests or the canopy that lends the scene a theatrical air, which he personalized and skilfully combined with other sources.<sup>4</sup> He even included other saints in the dream, such as St. John the Baptist as a child, St. Joachim and St. Anne.

The first mention of this work in connection with the Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas in Seville is found in the handwritten inventory of works at the Museo de Bellas Artes of Seville drawn up in 1845. Although there are no documents to confirm this provenance, it may have occupied a place in the Chapel of St. Catherine in the monastery's great cloister.

Lourdes Páez Morales

1. Eire, C. M. N., “Early modern Catholic piety in translation”, in P. Burke and Po-Chia Hsia R., *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 83-100.

2. The story of the mystic marriage of St. Catherine of Alexandria is told in the *Flos Sanctorum* by Ribadeneyra, the hagiography most widely used by artists in the 17th century.

3. Delenda, O., “Los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría, reaparición de un lienzo de temática inédita en la obra de Zurbarán”, in *Archivo Español de Arte*, LXXXIV no. 336, Madrid: CSIC, 2011, pp. 379-394.

4. The same diagonal composition is used for the main characters in *The Mystic Marriage of St. Agnes* that Francisco Pacheco painted for the Colegio de San Buenaventura in Seville, based on engravings by Cornelis Cort and Italian compositions.



**FRANCISCO DE ZURBARÁN** (Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 - Madrid, 1664)

***El Niño de la espina***, hacia 1625 - 1630

*The Christ Child Pricking Himself with the Crown of Thorns*

Óleo sobre tabla, 69,5 x 42,5 cm

MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

La iconografía infantil sobre Cristo y la Virgen fue propiciada por la Iglesia Católica después del Concilio de Trento (1545-1563), y más en concreto a partir de principios del siglo XVII, coincidiendo con un auge de la religiosidad popular sevillana. Según las directrices de la Iglesia, estas imágenes infantiles debían transmitir la premonición de los sufrimientos de la pasión y muerte de Jesús. En el arte sevillano se utilizaron para su interpretación diferentes fuentes literarias. Con el fin de completar las escasas narraciones de los evangelios de Mateo y Lucas, los artistas se inspiraron en *Los Evangelios apócrifos de la Infancia*, *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine y en especial la *Vita Christi* de Ludolfo Cartujano.

Esta tabla representa uno de los temas preferidos de Zurbarán, la *Casa de Nazareth*. De él se han catalogado numerosas versiones, mayormente réplicas o copias, bien presentando a la Virgen y el Niño Jesús aislados, como en este caso, o unidos formando una escena. La mejor de ellas es la del Museo de Cleveland, obra capital de la que parece proceder el resto de composiciones del mismo tema. El éxito de estas obras de devoción popular fue considerable, siendo retomado el tema por Murillo, los seguidores e imitadores de Zurbarán y ampliamente difundido en las colonias americanas.

Se trata de una composición sencilla y en pequeño formato, en la que gran parte de ella la ocupa la figura de un Niño Jesús adolescente. Éste aparece sentado con la cabeza ligeramente inclinada mirando pensativo su dedo índice sangrante en el que se ha clavado una espina de la corona que teje y que ha dejado sobre su regazo. Es un estudio de cabeza, con cabellos dorados que enmarcan un rostro de expresión dulce y abstraída. Viste una sencilla túnica de color gris violáceo, color de la penitencia, con pliegues quebrados al modo de los primitivos flamencos. La escena tiene lugar en el hogar de Nazaret, un humilde interior doméstico en el que, para dar sensación de intimidad, Zurbarán introduce austeros detalles de mobiliario. En este caso la presencia de una pequeña mesa de madera que sirve como soporte a un cuenco rústico de cerámica con dos rosas y una sencilla banqueta donde se sienta el Niño Jesús. Se trata de una obra en la que el artista supo fundir armoniosamente la realidad cotidiana y el sentido trascendente.

En cuanto a la gama cromática, ésta es bastante reducida, dominando las tonalidades ocres y pardas sobre un fondo oscuro que resalta la actitud de recogimiento del Niño Jesús. La figura se encuentra iluminada a través de una ráfaga de luz ambarina que ilumina la estancia desde el ángulo superior derecho de la imagen, entre la que destaca una gloria de querubines, realizados en tonalidades rojizas, que quedan en una especie de penumbra siendo más intensa la luz en el halo que rodea la cabeza del Niño. En la parte inferior de la tabla, unas rosas esparcidas en el suelo, tratadas con suma delicadeza y minuciosidad, contrastan con la sobriedad del conjunto.

En referencia a su procedencia original se han emitido diversidad de opiniones, pero esta tabla, que ingresó en el Museo de Bellas Artes de Sevilla a raíz de la Desamortización, como así consta en el

inventario manuscrito de 1845, donde se relaciona “ ‘Un Niño Dios, labrando una corona de espinas’ autor Zurbarán, procedencia la Cartuja, Tabla” parece ser la misma obra que Ceán Bermúdez describe en una pieza inmediata al oratorio alto del Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla.

Rocío Izquierdo Moreno

---

Renderings of Christ and the Virgin as children were promoted by the Catholic Church after the Council of Trent (1545-1563), and especially after the early 17th century, coinciding with a surge of religious fervour among the laypeople of Seville. The church dictated that these juvenile images should convey a premonition of the suffering to come in Christ's passion and death. The artists of Seville drew on different literary sources to interpret such figures. As the gospels of Matthew and Luke said little about Jesus and Mary's childhood, they turned to the apocryphal “infancy gospels”, Jacobus de Voragine's *Golden Legend* and especially Ludolph of Saxony's *Vita Christi* to fill in the blanks.

This panel depicts one of Zurbarán's favourite subjects, the “House at Nazareth”. Scholars have identified numerous variations on this theme (most of them copies), in which the Madonna and Christ Child are shown separately, as in this work, or together forming a scene. The best is the one at the Cleveland Museum of Art, which seems to be the original from which Zurbarán derived all of his subsequent compositions on this theme. These works of popular devotion were quite successful, and the theme was taken up by Murillo as well as Zurbarán's followers and imitators and widely distributed throughout Spain's American colonies.

This piece is a simple, small-format composition in which a large part of the pictorial surface is occupied by the adolescent Christ. He is shown seated, head slightly bent, staring thoughtfully at his bleeding index finger pierced by a thorn on the crown he was weaving, which he has let fall onto his lap. It is a head study, with golden locks framing a face that bears a sweet, slightly preoccupied expression. He is wearing a simple purplish-grey tunic, the colour of penitence, with the sharp drapery folds typical of early Netherlandish painters. The scene is set inside the house at Nazareth, a humble domestic interior into which Zurbarán introduced austere furnishings to heighten the sense of intimacy. In this case, he painted a small wooden desk holding a plain ceramic bowl with two roses and a simple bench on which the boy Jesus is sitting. In this work, Zurbarán achieved a harmonious blend of ordinary familiarity and transcendental significance.

The colour palette is fairly limited, with a predominance of ochres and browns against a dark ground that emphasizes the boy's attitude of pensive withdrawal. His figure is lit from behind by a strong shaft of amber light falling from the upper right-hand corner. The beam is lined with ranks of cherubim highlighted in reddish tones that seem to fade into the gloom, and the light shines brightest in the halo around the Christ Child's head. At the bottom of the panel, a few roses scattered on the floor, painted with painstaking delicacy and detail, contrast with the composition's generally sombre tone.

Several theories have been posited with regard to its original location, but we do know that this panel entered the Museo de Bellas Artes of Seville during the Ecclesiastical Confiscations thanks to the museum's 1845 handwritten inventory. The entry that reads “‘A God Child, working a crown of thorns’, author Zurbarán, provenance La Cartuja, Panel” seems to be the same work that Ceán Bermúdez described as being just beside the upper oratory in Seville's Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas.

Rocío Izquierdo Moreno

**JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS** (Alcalá la Real, Jaén, 1568 – Sevilla, 1649)

**San Bruno**, 1634

*Saint Bruno*

Madera tallada y policromada, 159,9 x 69 x 64,5 cm

MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

Con motivo de la renovación en 1634 de la Capilla de San Bruno, en el llamado claustro de San Miguel de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, se encarga esta talla al imaginero Juan Martínez Montañés, que contaba entonces con 70 años de edad. Bago Quintanilla, en 1930, será quien aporte el documento -una carta de pago fechada el 10 de marzo de 1634- que esclarezca su datación y el coste de la misma<sup>1</sup>.

Curioso es el hecho de que, aunque Bruno de Colonia, fundador de la Orden Cartuja, nunca llegó a ser canonizado, su culto fuera autorizado a los cartujos por el papa León X en 1514, y Gregorio XV lo incluyera en el calendario romano en 1624, sucediéndose a partir de esta última fecha numerosas representaciones artísticas en las distintas casas cartujas de toda Europa.

Montañés, con su elegancia característica, realiza una talla sobria que conjuga a la perfección la esencia del retratado, impulsor del eremitismo como camino hacia la santidad, y de los principios cartujos de silencio, soledad o austeridad. Bruno, de cuerpo completo y casi a tamaño natural, es representado en pie, vestido con el hábito de la orden, la cogulla, de pesados y ampulosos pliegues que sugieren la reciedumbre del tejido, y cuyo estofado en oro, contratado junto con la policromía con un pintor desconocido en 1.500 reales de vellón, subyace hoy, quizá por casar mejor con el espíritu del personaje, bajo el blanco matizado del hábito. La contención, serenidad y verticalidad de la figura se rompen apenas por la curvatura que le imprime una leve flexión de la rodilla derecha. Sostiene con delicadeza en su brazo izquierdo un libro, en referencia a su papel de inspirador de las normas de la orden, luego codificadas en sus *Estatutos*, y alza en el otro brazo un crucifijo, hacia el que dirige la mirada, tremendamente emotiva y llena de espiritualidad.

La cruz original, descrita por Espinosa y Cárcel como “de lo más hermoso y bien ejecutado que hizo el artífice”<sup>2</sup>, fue sustraída en fechas no muy lejanas, desconociéndose su paradero, por lo que tuvo que ser sustituida en 1981 por la actual, de gran sencillez. Como atestiguan fotografías antiguas, tuvo -desconocemos si desde su misma factura- un perno en la tonsura para fijar algún nimbo u orla, hoy perdido.

Esta talla, obra destacada dentro de la producción montañesina, figura en los inventarios manuscritos del Museo de Bellas Artes de Sevilla a partir de 1854.

Lourdes Páez Morales

1. De Bago y Quintanilla, M. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, II*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1930, p. 66.

2. Cuartero y Huerta, B. *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Tomo II*. Madrid, 1954, p. 691.

---

When the Chapel of St. Bruno was remodelled in 1634 in what was known as the Cloister of San Miguel at the Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas, the sculptor of religious images Juan Martínez Montañés was commissioned to carve this figure at the ripe old age of 70. In 1930, Bago Quintanilla published a document—a bill of payment dated March 10, 1634—that confirmed its date and cost.<sup>1</sup>

It is a curious fact that although Bruno of Cologne, founder of the Carthusian order, was never canonized, the Carthusians were authorized to venerate him by Pope Leo X in 1514, and Gregory XV included him in the Roman calendar in 1624, after which point numerous artistic renderings of Bruno began to appear in Carthusian houses across Europe.

With his characteristic elegance, Montañés created a sober carving that perfectly conveys the personality of its subject, a staunch advocate of the hermetic life as the path to holiness, as well as the Carthusian principles of silence, solitude and austerity. The full-length, nearly life-size figure of Bruno is depicted standing and garbed in the habit of his order, with heavy voluminous folds that suggest a robust, serviceable fabric. The gilded, painted and scribed finish, for which the unknown painter who also did the polychrome work was paid 1,500 billion *reales*, is now concealed beneath the subdued white of the habit, perhaps in an attempt to honour the spirit of St. Bruno. The curve of the slightly bent right knee barely makes a ripple in the figure's restrained, serene verticality. A book rests lightly on his left arm, an allusion to the fact that he inspired the rules of the order, later set down in its *Statutes*, while the other upraised hand holds a crucifix at which he gazes with intense feeling and spirituality.

The original cross, described by Espinosa y Cárcel as “one of the loveliest and most perfect ever wrought by its maker”,<sup>2</sup> was stolen in recent times and has been missing ever since. In 1981 it was replaced by the extremely simple piece he now holds. Old photographs show that the figure had a bolt on the tonsure for attaching a halo or wreath which has since been lost.

This carving, one of Montañés's finest works, appears in the handwritten inventories of the Museo de Bellas Artes de Sevilla after 1854.

Lourdes Páez Morales

1. De Bago y Quintanilla, M. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, II*, Seville: Universidad de Sevilla, 1930, p. 66.
2. Cuartero y Huerta, B., *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Vol. II*, Madrid, 1954, p. 691.

**DIEGO VELÁZQUEZ** (Sevilla, 1599 – Madrid, 1660)

***Cabeza de apóstol***, hacia 1619 - 1620

*Head of an Apostle*

Óleo sobre lienzo, 38 x 29 cm

MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA. DEPÓSITO DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Tanto por su estilo como por su tema, *Cabeza de apóstol* se encuadra en la etapa más temprana de Velázquez, que se desarrolló en Sevilla y se caracterizó por su naturalismo, novedoso en el contexto artístico local. Es un fragmento de un cuadro que formó parte de un apostolado al que también pertenecen el apóstol *Santo Tomás* del Museo de Orleans y el *San Pablo* del Museo Nacional de Arte de Cataluña. Se ha barajado la posibilidad de que sean algunas de las pinturas de Apóstoles que vio Antonio Ponz en la Cartuja de Sevilla, aunque no hay seguridad plena. Las relaciones entre la *Cabeza de apóstol* y *San Pablo* son múltiples. La escala es similar, y la tipología es muy parecida. Ambas tienen como precedente una estampa de Van den Valckert y coinciden en sus rasgos esenciales, pues miran hacia un lado y están representados como ancianos con la frente amplia y despejada, el cabello largo y revuelto y la barba abundante y canosa. Los rasgos del rostro son parecidos y están ejecutados de manera similar. La piel, muy curtida, está surcada en ambos casos por pronunciadas arrugas; e igualmente expresivos son la ancha frente, la nariz, muy neta, que organiza el rostro, o los ojos hundidos y llenos de energía. Así, la frente de *San Pablo* es más angulosa que la de la *Cabeza de apóstol*, y en general la última cabeza es más redondeada que aquella, que resulta también más ancha. Estas variaciones permitían que ambos personajes pudieran integrarse en una misma serie, sin caer en la repetición.

El argumento que apoya la atribución a Velázquez de la *Cabeza de apóstol* es su notable calidad y las relaciones estilísticas con otras obras suyas. Es una obra de ejecución muy segura, en la que con una gran economía de medios su autor ha conseguido transmitir muy eficazmente una sensación de vida y energía. El modelado del cabello y las barbas es similar a otras obras tempranas del pintor; y así, la manera como entremezcla cabellos canosos recuerda al anciano del *Aguador* o al retrato de *Francisco Pacheco* (Museo del Prado). Con este último comparte también la posición de la cabeza, ligeramente girada, y la forma como la luz modela el rostro, mediante un juego muy preciso de claros y oscuros que va definiendo la topografía de la piel. En la construcción del volumen de la figura colabora también la sutil variación luminosa que se aprecia en el fondo, y que sirve para situar la cabeza en el espacio.

Javier Portús

---

Both the style and theme of *Head of an Apostle* indicate that it corresponds to the earliest period of Velázquez's career in Seville, when his use of naturalism was regarded as a novelty in local art circles. It is actually a fragment of a larger painting from a series depicting all of the apostles, which also included the apostle *St. Thomas* at the Musée des Beaux-Arts of Orléans and the *St. Paul* at the Museu Nacional d'Art de Catalunya. It has been suggested that these are the same apostle paintings Antonio Ponz saw at the Carthusian monastery of Seville, although we cannot be certain. There are numerous similarities between *Head of an Apostle* and *St. Paul*. The scale and typology are quite similar, and both were based on a print by Van den Valckert and share the same basic expression: the subjects are looking to one side and depicted as elderly men with broad, high foreheads, long tousled hair and full greying beards. The facial features are similar in both appearance and brushwork. The leathery skin of both men is furrowed by deep wrinkles, and the wide forehead, the strong nose that organizes the face and the deep-set eyes blazing with energy are equally expressive. However, *St. Paul's* forehead is more angular than that of *Head of an Apostle*, and the anonymous saint's head is generally rounder and narrower than Paul's. These differences allowed the artist to include both figures in the same series without seeming repetitive.

*Head of an Apostle* has been attributed to Velázquez based on its remarkable quality and stylistic parallels to other of his known works. In this confidently executed painting, with a great economy of means the artist managed to effectively convey a sense of life and energy. The modelling of the hair and beard is similar to other early works by Velázquez, and the way he mixed dark and grey hairs recalls the old man in *The Water-Seller* or the *Portrait of Francisco Pacheco* (Museo del Prado). The head in the latter painting is positioned at the same slight angle we see here, and the resemblance is heightened by the way the light models the face in both works, with highly precise chiaroscuro effects that define the topography of the skin. The volume of the figure is also enhanced by the subtle luminous variation in the background, which serves to establish the head's position within the space.

Javier Portús

**ALONSO CANO** (Granada, 1601 – 1667)

***Cristo y la samaritana***, 1650 - 1652

*Jesus and the Samaritan Woman*

Óleo sobre lienzo, 166 x 205 cm

MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, MADRID

Pintor, escultor y arquitecto, Alonso Cano fue un artista en la línea de los grandes humanistas del Renacimiento. Nacido en Granada, se formó en la escuela sevillana con Martínez Montañés en escultura y Francisco Pacheco, maestro también de Velázquez, en pintura. Se conoce que realizó obras para varios monasterios cartujos, en concreto los de Granada y Sevilla.

Esta pintura representa un pasaje del Nuevo Testamento (Juan 4, 7 - 42) en el que el maestro granadino, partiendo de una estampa del pintor holandés Saenredam, recoge a la vez lo mejor de la gran pintura renacentista veneciana. La figura de Cristo está muy próxima a Tiziano, mientras la samaritana recuerda modelos del Veronés. Cano estudia atentamente sus obras a través de grabados, primero, y después en su etapa madrileña gracias a las colecciones reales, en especial restaurando en 1640 las pinturas dañadas por el incendio del Buen Retiro.

Este cuadro procede de una serie de ocho, cuya fecha y destino original se ignoran, adquiridos por la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla, donde ya se mencionan en 1763. Todavía en 1800 los vio en el refectorio Ceán Bermúdez, pero en 1810 se llevaron al Alcázar, siendo remitidos el año siguiente a Madrid por orden de José Bonaparte. En 1813 ingresó este lienzo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde actualmente se conserva. Del conjunto original se tiene noticia hoy, además de esta obra, de la *Primera labor de Adán y Eva* en la Pollok House de Glasgow (Escocia), que figuró en la Galería Española del Louvre reunida por el rey Luis Felipe.

Mercedes González Amezúa

---

Painter, sculptor and architect, Alonso Cano was an artist who embodied the great humanist ideals of the Renaissance. Born in Granada, in Seville he studied sculpture under Martínez Montañés and learned painting from Francisco Pacheco, Velázquez's master. We know that he made works for several Carthusian monasteries, specifically those of Granada and Seville.

In this painting based on a New Testament passage (John 4:7-42), the master found inspiration in a print by the Dutch painter Saenredam while simultaneously capturing the best of the great Venetian Renaissance painting school. The figure of Christ is strongly reminiscent of Titian's work, while the Samaritan woman recalls Veronese's models. Cano studied their works carefully, at first from prints and later, during his time in Madrid, in the royal collections, especially when he was hired to restore the paintings damaged by a fire at Buen Retiro Palace in 1640.

This picture comes from a series of eight paintings (whose date and original destination are unknown) acquired by the Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas in Seville, where they are mentioned as early as 1763. Ceán Bermúdez saw them in the refectory in 1800, but in 1810 they were taken to the Alcázar and shipped to Madrid the following year at the behest of Joseph Bonaparte. In 1813 this canvas entered the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, where it is held today. Aside from this piece, only one other work from the original series has been identified: *The First Labours of Adam and Eve*, once displayed in King Louis Philippe's Spanish Gallery at the Louvre and now at the Pollok House in Glasgow, Scotland.

Mercedes González Amezúa



**JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS** (Alcalá la Real, Jaén, 1568 - Sevilla, 1649)

**JUAN DE MESA** (Córdoba, 1583 - Sevilla, 1627)

Atribuidas tradicionalmente a Juan de Solís (Villahermosa, Ciudad Real, 1577 - Madrid, 1623)

***Virtudes cardinales***, hacia 1617 - 1618

*The Cardinal Virtues*

Madera dorada y policromada

MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

De izquierda a derecha:

***La Templanza***

*Temperance*

82 x 72 x 39 cm

***La Justicia***

*Justice*

87,5 x 77 x 45 cm

***La Fortaleza***

*Fortitude*

88,5 x 75 x 38 cm

***La Prudencia***

*Prudence*

85,5 x 74 x 39 cm

La separación física en la iglesia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas entre el coro de los monjes y el de los legos hacía necesario un muro intermedio entre ambos ámbitos. En esta división, perdida en la cartuja sevillana pero que se conserva en otras españolas como las de Jerez de la Frontera y Granada, se ubicaban dos pequeños retablos contratados por Juan Martínez Montañés en 1617. Para su realización colaboraron con él algunos de sus discípulos como el cordobés Juan de Mesa, que será quien finalmente talle las figuras principales, *San Juan Bautista* y la *Virgen con el Niño*, y según señala Ceán Bermúdez en 1800, Juan de Solís, que esculpiría como remate en el ático estas figuras femeninas recostadas sobre ménsulas representando las cuatro virtudes cardinales.

La representación de estas virtudes; Justicia, Fortaleza, Templanza y Prudencia, es frecuente en la iconografía cristiana. Tienen origen en el mundo clásico, donde los filósofos griegos las presentan como virtudes morales fundamentales. De esta tradición grecolatina toman el modelo los tratadistas de la iglesia católica, transformándolas en virtudes del creyente e incorporando el concepto a la cultura cristiana. Cada una de ellas aparece asociada a un atributo que la identifica. Así, la Fortaleza aparece cubierta con coraza y casco, portando un escudo con el que hacer frente a las pasiones y una maza con la que sofocar a un león; la Templanza con el gesto de verter agua sobre vino, aunque en la obra de la Cartuja no se haya conservado este atributo; la Justicia se representa con un libro y sosteniendo un sol, actualmente perdido, en la mano derecha; y finalmente, la Prudencia tiene en su mano una paloma. A pesar de que estas cuatro figuras se han identificado tradicionalmente como la representación de las virtudes cardinales, la falta de un documento o descripción que lo acredite de manera fehaciente y las dudas que plantea la ausencia de atributos fácilmente identificables con su iconografía más característica, lleva a pensar, como hipótesis, que tal vez personifiquen otras virtudes diferentes, posiblemente relacionadas con la vida monástica o con la Orden Cartuja en concreto. En este sentido, se ha sugerido la posibilidad de que la figura de mayor edad represente no a la Templanza sino a la Vejez o tal vez a la Caridad, que quedaría emparejada con la que porta una paloma, actualmente identificada como la Prudencia, y que simbolizaría a la Juventud, o en otro caso a la Humildad o la Pureza, ya que estas últimas también aparecen con frecuencia asociadas al atributo de la paloma.

El autor de estas virtudes pudo tener como modelo directo, según el *Protocolo del Monasterio de Santa María de las Cuevas* de 1744, las imágenes de la Fe y la Esperanza que decoran la portada de la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas, ya que según este documento el prior de la Cartuja realiza el encargo por la belleza de las de este hospital, obras del siglo XVI y que el *Protocolo* atribuye erróneamente al mismo Solís. En cualquier caso, este tipo de figuras tiene sin duda su antecedente compositivo más celebrado en las esculturas de Miguel Ángel para la Capilla Medici de Florencia, en la que las parejas que personifican la Aurora y el Crepúsculo y el Día y la Noche aparecen recostadas sobre ménsulas. Crea así un modelo iconográfico múltiples veces imitado y que encontramos frecuentemente en similar pose culminando frontones de portadas monumentales o, como en este caso, en la parte superior de algún retablo. Los referentes más inmediatos salidos del taller de Montañés son las virtudes talladas por él mismo para el retablo mayor de San Isidoro del Campo, realizado entre 1609 y 1613, en el que se incluyen figuras alegóricas en el remate de la parte superior. El escultor las presenta sentadas, a diferencia de las de la Cartuja que están recostadas, dando éstas así una impresión menos hierática. Por el contrario, más similares en su disposición a las virtudes de la Cartuja son las que incluye Montañés en el ático del retablo de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera, contratado en 1613, donde las figuras recostadas de la Fe y la Esperanza aparecen sobre el tímpano partido.

Las tallas alegóricas de la Cartuja de Sevilla son resueltas de forma brillante, con una serena belleza y naturalidad, resultando su expresión y pose nada forzada o artificial. De especial atractivo resultan las cabezas, tratadas de manera individualizada y con gran expresividad. Son rostros que transmiten cierta melancolía o ensimismamiento, no exentos de belleza. Difiere sin embargo el caso de *La Templanza* que es tratada de manera más movida presentando un rostro angustiado dirigido hacia lo alto. La elaboración de los paños es igualmente acertada, con cierta minuciosidad y logrado verismo. Presentan un plegado sencillo que deja traslucir la anatomía de los personajes como corresponde a unas obras realizadas en la transición entre el arte renacentista y el barroco pleno. Este naturalismo se puede apreciar también de manera clara en el modo en que el artista ha tallado el cabello, especialmente en las virtudes de *La Justicia* y *La Prudencia*, en las que se recrea en reproducir el peinado y los mechones con minuciosidad, empleando una talla menuda que nos recuerda la precisión de la retratística de la antigüedad romana. En relación a su policromía, señalar que tanto las cuatro virtudes como las dos figuras de *San Juan Bautista* y la *Virgen con el Niño* realizadas por Juan de Mesa para presidir estos retablos presentan un mismo aspecto, que posiblemente sea fruto de una intervención posterior y no la original realizada por Baltasar Quintero, que contrató la pintura de todo el retablo en 1632 según la escritura publicada por Celestino López.

Igual que ocurre con la iconografía de estas esculturas, la autoría de estas imágenes también plantea dudas. Tradicionalmente, desde la primera referencia de Ceán Bermúdez, se ha venido atribuyendo este grupo de obras a Juan de Solís. Este autor continúa siendo, a pesar de los últimos datos publicados que permiten fijar de manera precisa su cronología vital, un artista poco conocido. Se carece de la documentación suficiente que permita trazar su trayectoria artística, siendo además escasas las obras a él asignadas y no existiendo esculturas de atribución segura. En este sentido, la información sobre su paso por Sevilla es muy imprecisa, ya que se basa exclusivamente en noticias muy posteriores en el tiempo. Se desconoce la duración de su supuesta estancia y de otras posibles obras suyas realizadas en el ámbito sevillano además de estas virtudes de la Cartuja. La única referencia sobre él es, por tanto, la cita de Ceán Bermúdez del año 1800, tal vez basada en el *Protocolo* manuscrito de Martín Rincón de 1744, en el que se atribuyen “a un artista de apellido Solís”. En cualquier caso, la presencia en Sevilla del escultor y clérigo Juan de Solís debió ser sólo temporal, ya que la mayor parte

de su trabajo se desarrolla entre la provincia de Jaén, donde se había formado junto a su padre, el también escultor Sebastián de Solís, y Castilla, donde gracias a su relación con personalidades como el obispo de Cuenca, el duque de Lerma y el duque de Uceda, del que fue capellán en Madrid, recibió sucesivos encargos. Por tanto, de ser cierta la información aportada por Ceán Bermúdez, su paso por Sevilla estaría asociado con Juan Martínez Montañés, con el que Solís colaboraría en el encargo para la decoración de la cartuja sevillana junto a Juan de Mesa.

La gran calidad de estas esculturas, su estrecha relación con la obra salida del círculo de Montañés, unido a la total imprecisión alrededor de la atribución a Solís, hacen dudar de esta última autoría. Hasta el momento el dato cierto es la contratación de estos retablos colaterales por Martínez Montañés, por los que recibe como pago algo más de 13.200 reales en 1621, y la posterior participación de Juan de Mesa en los mismos, como autor de las figuras principales de *San Juan Bautista* y la *Virgen con el Niño*. Esta colaboración entre el maestro y su antiguo discípulo debió extenderse a la realización de estas cuatro figuras de las virtudes. Su relación con Montañés es indudable y su parecido con obras documentadas de Mesa es muy significativo. Salvo que documentos futuros confirmen la supuesta atribución al desconocido Solís que cita Ceán, hay que pensar que serían obras salidas del círculo de Montañés y muy posiblemente realizadas por Mesa. Conviene recordar en este sentido que la escultura de este último en sus primeras décadas de trabajo es tan cercana a la montañesina que en muchos casos se ha llegado a confundir la autoría. Podemos considerarlas, en definitiva, como obras atribuibles a Juan de Mesa probablemente con la intervención del propio Martínez Montañés, ya que la estética de las mismas está muy próxima a su estilo, lo que nos indica que, aunque el maestro no llegara a participar personalmente en su realización, debieron tallarse bajo su más directa supervisión e influencia.

Ignacio Hermoso Romero y Lourdes Páez Morales

---

In the church of the Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas, the monks' choir was physically separated from the lay choir by a dividing wall. This partition, which has since disappeared from the Seville monastery but can still be seen in other Spanish monastic churches, such as those in Jerez de la Frontera and Granada, held two small altarpieces commissioned from Juan Martínez Montañés in 1617. He was aided in this task by some of his disciples, including the Córdoba-born Juan de Mesa, who is credited with having carved the main figures of *St. John the Baptist* and the *Madonna and Child*. In 1800, Juan de Solís was identified by Ceán de Bermúdez as the sculptor responsible for crowning the pinnacle with these female figures reclining on corbels that represent the four cardinal virtues.

These virtues—Justice, Fortitude, Temperance and Prudence—were frequently depicted in Christian art, although they originated in the classical world, where the ancient Greek philosophers upheld them as fundamental moral virtues. The doctrinal authorities of the Catholic Church borrowed these models from the Graeco-Roman tradition and transformed them into virtues of the faith, making the ancient concept part of Christian culture. Each virtue is depicted with an identifying attribute. Fortitude wears a breastplate and helmet and holds a shield to ward off sinful passions and a club to beat down a raging lion; Temperance is usually shown pouring water into wine, although the figure in Seville has not preserved this attribute; Justice is represented with a book and holding a sun, now lost, in her right hand; and Prudence bears a dove in her hand. Although these four figures have traditionally been interpreted as representing the cardinal virtues, the lack of reliable documents or descriptions confirming this theory and the doubts raised by the absence of certain attributes most often associated with their iconography suggests an alternative hypothesis: they may, in fact, personify other virtues, perhaps related to monastic life or to the Carthusian order in particular. It has been suggested that the figure of the oldest woman may represent Old Age or Charity instead of Temperance, forming a pair with the figure that holds a dove, currently identified as Prudence but which might symbolize Youth or even Humility or Purity, both of which are frequently associated with the attribute of the dove.

The artist who created these virtues, according to the *Chronicles of the Monastery of Santa María de las Cuevas*, may have based them directly on the images of Faith and Hope that adorn the portal of the church at the Hospital of Las Cinco Llagas, as the book states that the Seville prior was inspired to commission these works by the beauty of the hospital's images,

made in the 16th century and erroneously attributed to Solís in the *Chronicles*. In any case, the most celebrated precedent of this type of figure was undoubtedly set by Michelangelo's sculptures for the Medici Chapel in Florence, where the paired personifications of Dawn and Dusk and Day and Night also recline on corbels. His iconographic model was imitated countless times, and we frequently find similarly posed figures crowning the pediments of monumental portals or, as in this case, at the top of an altarpiece. The closest parallels in the output of Montañés's workshop are the personified virtues carved by his own hand for the main altarpiece at San Isidoro del Campo, made between 1609 and 1613, which includes allegorical figures at the top of the upper register. The sculptor depicted them seated, in contrast to the reclining pose of the monastery's figures, giving them a more hieratic attitude. However, we find a more similar arrangement of the virtues in the ones Montañés created for the pinnacle of the altarpiece at the parish church of San Miguel, in Jerez de la Frontera, commissioned in 1613, where the reclining figures of Faith and Hope appear on the broken pediment.

The allegorical carvings for the Carthusians of Seville are brilliantly executed, radiating a serene beauty and natural, lifelike expressions and poses. The heads, each rendered differently and with great expressiveness, are especially attractive. Their faces have an air of melancholy or pensiveness which in no way detracts from their loveliness. The exception is *Temperance*, whose expression is more mobile, with an anguished face turned heavenwards. The draperies are executed just as masterfully, with careful attention to detail and a highly realistic appearance. The simple folds do not conceal the anatomy of the figures, as one would expect of works made during the transition from Renaissance art to the high Baroque. This naturalism is also evident in the way the artist sculpted the hair, especially on the figures of *Justice* and *Prudence*, where he deftly recreates the hairstyle and individual locks with painstaking care, using fine chiselling that recalls the precision of ancient Roman portraiture. All four virtues and the two figures of *St. John the Baptist* and the *Madonna and Child* made by Juan de Mesa to preside over these altarpieces present the same polychrome finish, which may be the result of a later intervention rather than the original work of Baltasar Quintero, who was hired to paint the entire altar in 1632 according to the document published by Celestino López.

While the iconography of these sculptures raises questions, their authorship presents an equally thorny problem. Traditionally, ever since this group of works was first mentioned by Ceán Bermúdez, they have been attributed to Juan de Solís. Although recent publications have provided new and more accurate information on his life and times, this artist is still relatively unknown. Documentation on his artistic career is scarce and only a handful of works have been definitely identified as his, none of which are sculptures. What little we know of his time in Seville is vague at best, based solely on accounts written many years later. We do not know how long he stayed in the city or what other works he may have produced in Seville aside from these virtues for the monastery. The only reliable mention of him is therefore the remark made by Ceán Bermúdez in 1800, perhaps based on Martín Rincón's handwritten *Chronicles* from 1744, in which the works are attributed to "an artist by the surname of Solís". In any event, the sculptor and cleric Juan de Solís probably did not stay long in Seville, as he produced most of his work in the province of Jaén, where he had learned the trade from his father, the sculptor Sebastián de Solís, and in Castile, where his connections with prominent figures like the Bishop of Cuenca, the Duke of Lerma and the Duke of Uceda, whom he served as chaplain in Madrid, brought him a steady stream of commissions. Therefore, if Ceán Bermúdez's information is to be believed, it is likely that Juan Martínez de Montañés had a hand in bringing him to Seville, where Solís probably worked on the commission to decorate the city's Carthusian monastery alongside Juan de Mesa.

The superb quality of these sculptures, their close resemblance to the output of Montañés's circle, and the total lack of verifiable evidence supporting Solís's supposed authorship force us to question their conventional attribution. At present, all we know for certain is that Martínez Montañés was hired to create these collateral altarpieces, for which he was paid a little more than 13,200 *reales* in 1621, and that Juan de Mesa later participated in this project as the sculptor responsible for the main figures of *St. John the Baptist* and the *Madonna and Child*. This collaboration between the master and his former disciple probably extended to the creation of these four virtues. There is no doubt about Mesa's association with Montañés, and the figures' similarity to Mesa's documented works is quite telling. Unless new evidence is unearthed confirming the supposed attribution to the unknown Solís mentioned by Ceán, we must assume that these pieces were created by someone in Montañés's circle, quite possibly Juan de Mesa. In this respect, we should recall that the sculptural style of Mesa in the early decades of his career was so close to Montañés's that in many cases the work of one has been mistaken for that of the other. In summary, we can consider these works as attributable to Juan de Mesa, although it is probable that Martínez Montañés also had a hand in their production, considering how closely their appearance resembles his style. This suggests that, although the master may not have wielded the chisel himself, they were sculpted under his direct supervision and influence.