

LA TIRANÍA DE CRONOS



SALA DE EXPOSICIONES
BANCO DE ESPAÑA
27/11/2024 – 29/03/2025

Gobernador

José Luis Escrivá

Subgobernadora

M.^a de la Soledad Núñez

Secretaría General

Javier Priego

Dirección General

Adjunta de Servicios

e Intervención

Jaime Herrero

Directora del Departamento

de Servicios Generales

Angélica Martínez

Conservadora

Yolanda Romero

Organiza

Banco de España

Comisaria

Yolanda Romero

Asesoramiento científico

Amelia Aranda

Coordinación exposición

Carolina Martínez

Coordinación general

División de Conservaduría

Alicia Gómez

Víctor de las Heras

Carolina Martínez

Alejandra Solano

Diseño museográfico

Jesús Moreno y Asociados

Montaje

TTI y TDARTE

FRENTE A LA TIRANÍA DE CRONOS

Entre los fondos del Banco de España, destaca un tapiz que ocupa el centro simbólico de esta exposición: *Triunfo del Amor y la Eternidad sobre el Tiempo*. En él, la figura alada de un anciano semidesnudo, arrodillado, encadenado, en actitud de rendición y resignación, ha perdido sus atributos: sus alas no alcanzan el vuelo, y, repartidos por el suelo, el reloj de arena y la guadaña, símbolos de su gobierno sobre el tiempo, se despliegan como objetos inútiles incapaces ya de detener el flujo superior de la Eternidad. Esta figura se ha de identificar con el titán Cronos, una de las divinidades de la mitología griega que representa una temporalidad instituida de forma lineal y organizada en torno a la idea de un pasado, un presente y un futuro. Cronos es quien impone la partición del tiempo, la anterioridad y la posterioridad, el hoy y el mañana. Pero en la cosmología del mundo griego también podemos encontrar otra divinidad, el dios Aión, que simboliza el tiempo circular y eterno. Se le representa como un joven desnudo –y a veces también como un anciano– dentro de un círculo zodiacal acompañado por las estaciones. En ocasiones aparece rodeado de una serpiente que se muerde la cola evocando la idea del tiempo infinito, que no tiene comienzo ni fin. Dios de la vejez y de la juventud, del futuro, a la vez. Un futuro y un pasado liberados de la tiranía del presente de Kronos¹.

La noción de tiempo inaugurada por Cronos –que se expresa por la sucesión, por la consecución de los objetivos, por una dirección cuyo horizonte es el futuro– marca las teorías occidentales sobre el tiempo y las nociones de progreso y de razón en la modernidad. Su representación gráfica en forma de línea, mediante una flecha o la imagen de un río, reflejan esa percepción del tiempo; la flecha no tiene vuelta atrás, el río fluye en una secuencia continua sin posibilidad de retroceso. El tiempo también se configura como numeración sucesiva, como atribución temporal secuencial, como un número tras otro, dispuestos en serie. Ese tiempo matemático, mensurable y predecible es el que representan y encarnan los relojes, objetos en torno a los que gira esta exposición.

Pero, frente a la concepción de un tiempo lineal presente en la base de la lógica productiva contemporánea, hay otros modos de concebirlo, experimentarlo o representarlo que proceden de contextos culturales

diferentes en los que esta categoría no es solo una línea que avanza incesantemente, sino también un círculo que retorna una y otra vez; no es solo una sucesión, sino también una repetición. Es el tiempo circular, el que en la antigua Grecia simbolizaba Aión; es el tiempo poético, reversible, el tiempo de otras culturas que han quedado ensombrecidas ante la violenta imposición de un relato único.

Antes de la invención del reloj mecánico (que según parece tuvo lugar en la Europa medieval en los inicios del siglo XIV), el tiempo estaba asociado a los procesos cíclicos de la naturaleza, la migración de las aves, la sucesión de los días y las noches o el cambio de las estaciones, que marcaban el inicio de la siembra o de la recogida de las cosechas. El tiempo se concebía como un proceso de cambio natural, y los seres humanos no estaban preocupados por su medición exacta. El desarrollo de las manufacturas y el comercio, que comienza a acelerarse en la Edad Media, fue el que propició el crecimiento de las ciudades y el inicio de la disolución de la relación con la tierra, contribuyendo a la adopción del reloj mecánico como medio para establecer horarios de trabajo sincronizados que ya no se podían regular por la caída y la salida del sol. El reloj de arena, la clepsidra o el reloj de sol no eran lo suficientemente precisos para marcar el trabajo de los artesanos ni los ritmos en las urbes.

Pero la precisión de los relojes en el siglo XVI estaba aún lejos de ser exacta, ya que solo estaban equipados con manecillas para las horas. La idea de medir el tiempo en minutos y segundos había sido pensada por los primeros matemáticos ya en el siglo XIV, pero no fue posible hasta la invención del péndulo en 1657, que permitió alcanzar la precisión suficiente para añadir a los mecanismos una manecilla de minutos. El segundero no apareció hasta el siglo XVIII, todo un alarde técnico, pero también una vuelta de tuerca más en el engranaje de la potestad sobre el tiempo y su relación con el control de la productividad. Como nos advertía George Woodcock, en esos dos siglos el capitalismo creció «hasta tal punto que fue capaz de aprovechar las técnicas de la revolución industrial para establecer su dominio económico sobre la sociedad (...) Socialmente, el reloj tuvo una influencia más radical que cualquier otra máquina, ya que era el medio por el que se podía lograr mejor la regularización y reglamentación de la vida necesaria para un sistema de explotación industrial»². La sociedad capitalista no hubiera sido posible, tal y como la conocemos, sin una máquina capaz de medir el tiempo con exactitud y de intercambiarlo por mercancía; ese mundo se rige bajo su tiranía.

Pero, como hemos comentado, existen modos de transgredir esa concepción del tiempo como linealidad absoluta e incontestable: desde los que representan los indigenismos que buscan un tiempo

otro ligado a los ciclos naturales o los saberes propios, hasta los que proceden del lenguaje de la poesía o del arte, todos ellos devenidos espacios de resistencia. En el mito y en el poema –también en las culturas indígenas–, el tiempo permite ser entendido como *ritornello* (el término italiano para «estribillo», aquello que regresa una y otra vez en la composición), como una sucesión que contiene retornos, que alberga simultaneidades de varios tiempos y que está abierto a la reversibilidad³. El tiempo poético interrumpe y quiebra la línea secuencial absoluta, enredando curvas y espirales, ondas que van y vienen. El ritmo y la rima, elementos esenciales de estos lenguajes, son así procedimientos de retorno, de *encurvamiento*, de reversibilidad⁴. Junto a esta idea de un tiempo alternativo, ahistórico y se diría que existente desde lo más ancestral (desde que son realidad el mito y la palabra poética), se pueden situar algunos procesos del arte, recogidos también en esta muestra, que proponen otros modelos de tiempo ligados a los procesos de la naturaleza; que practican la cultura de la desaceleración o del movimiento lento (*slow movement*)⁵, o que cuestionan directamente el extendido principio de que el tiempo es oro (o *time is money*, en su acepción inglesa) y que, por lo tanto, no se puede perder. Son artistas que conciben y experimentan el tiempo desde posiciones más liberadoras o que discuten su regulación impuesta por la sociedad de consumo; creadores que, a través de sus obras, desvelan otra perspectiva de las dinámicas actuales que nos conducen a la instauración de la noción temporal del 24/7, brillantemente teorizada por Jonathan Crary, en la que «la vida humana se inscribe en una duración sin interrupciones, a partir del principio de funcionamiento continuo (24 horas al día los 7 días de la semana). Se trata de un tiempo que no pasa, que está más allá del tiempo mensurable del reloj, una temporalidad que decreta la absoluta disponibilidad, un modelo no social propio de máquinas y una suspensión de la vida que no revela el coste humano que se necesita para mantener su eficacia»⁶.

Yolanda Romero

1. Amanda Núñez. *Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós*.

https://www.academia.edu/25127301/Los_pliegues_del_tiempo_Kronos_Aión_y_Kairós, pág. 2.

2. George Woodcock, *The Tyranny of the Clock*. Filadelfia: Wooden Shoe Books, s. f., p. 5.

Publicado por primera vez en *War Commentary - For Anarchism*, marzo de 1944.

3. Véase Leda María Martins, *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Río de Janeiro: Cobogó Editora, 2021.

4. Bosí, citado en Leda María Martins, p. 31.

5. Marcus Verhagen en *Viewing velocities. Time in Contemporary Art*.

6. Jonathan Crary, *24/7: Capitalismo tardío y el fin del sueño*. Barcelona: Ariel, 2015, p. 20.

Traducción de Paola Cortés Rocca.

NO TENGO TIEMPO

Esta sección aborda el modo en que varios artistas han reflexionado acerca de cómo el tiempo se ha convertido en un bien preciado y escaso; un objeto de consumo que es, paradójicamente, intangible y universal, pues a todos pertenece y a todos parece faltar. Toma su título de una obra de Mladen Stilinović donde se repite de manera obstinada dicha frase, acuñada en la lengua común: «No tengo tiempo». Ese gesto funciona como prólogo a las propuestas de artistas, de carácter eminentemente conceptual, en torno a la concepción occidental del tiempo y a su papel en la sociedad capitalista, que no hubiera sido posible, tal y como la conocemos, sin una máquina capaz de medir el tiempo con exactitud y de intercambiarlo por mercancía. También se aborda su conversión en valor monetario, su percepción subjetiva o la posibilidad de trascenderlo mediante acciones poéticas, con inspiración en teorías contemporáneas sobre la capitalización de la vida y de los cuerpos; teorías que encuentran su precedente más lúcido en un filme premonitorio: *Tiempos modernos* de Charles Chaplin.

Por último, se presentan también en este capítulo un grupo de obras que directa o indirectamente nos muestran el papel que el reloj ha tenido en el Banco de España y del que da cuenta no solo la preminencia de este objeto en su colección artística, sino también en sus edificios o en sus lugares de trabajo. Es el reloj utilitario el que marca los espacios del Banco: desde los ejemplares de paletas, dispuestos en oficinas y salas de reuniones, pasando por los relojes de fichar, que marcan la relación laboral del empleado con la institución, hasta los relojes arquitectónicos dispuestos en sus lugares más emblemáticos como los patios de operaciones o el situado en el chaflán de Cibeles, todos ellos convenientemente sincronizados por un reloj patrón que unifica la hora en todas las estancias, aportando orden y regulación.



ANÓNIMO

Reloj de fichar, c. 1930

Estados Unidos

Madera, hierro, acero, vidrio, latón y zinc

45 × 35,9 × 91 cm

Museo Nacional de Ciencia y Tecnología,

CE1998/20/1

Este tipo de relojes comenzó a utilizarse de manera habitual a principios del siglo XX. Se empleaban para controlar la entrada y salida de los trabajadores en fábricas y empresas, registrando las horas correspondientes para cada uno de ellos.

Inicialmente, existían varios diseños para registrar de manera individualizada la hora de entrada y salida de cada operario o trabajador. Algunos sistemas utilizaban grandes palancas con las que, en el momento del fichaje, el trabajador seleccionaba su número correspondiente, que quedaba asociado a la hora registrada. En otros sistemas, como es este caso, cada trabajador firmaba físicamente junto a la hora de fichaje sobre un rollo de papel que se cambiaba periódicamente. Para ello, el reloj dispone de una ventana para firmar y de una palanca para efectuar el fichaje. Este sistema presentaba ciertas limitaciones para el posterior control de las entradas y salidas de los trabajadores, ya que el orden estaba definido por el momento de fichaje y no por el trabajador que lo realizaba, con lo que solo resultaba adecuado para empresas con un reducido número de empleados.

Una evolución posterior de este tipo de relojes nos lleva al sistema de fichas, que ha sido el utilizado mayoritariamente hasta nuestros días, en el que cada empleado dispone de una tarjeta con sus datos identificativos. El reloj dispone de una ranura en la que se introduce la tarjeta, produciéndose automáticamente el fichaje de tal forma que quedan registradas las entradas y salidas de cada

trabajador durante una semana. El personal encargado del control del registro debía colocar unos pasadores en el orificio adecuado para que la hora quedara impresa en la posición correcta y no se superpusieran unos fichajes a otros.

Normalmente junto a este modelo de reloj de fichar se disponía de un mueble casillero para la colocación ordenada de las fichas de los trabajadores. Este sistema se utilizó durante varias décadas hasta la introducción de los fichajes electrónicos en el siglo XXI.

En el reloj se distinguen dos partes: en la parte superior, cuenta con un mecanismo de péndulo, sistema habitual de la época, cuya esfera tiene dos orificios para la carga de fuerza de la maquinaria del reloj. La información horaria se transmitía mediante un eje a la parte inferior de la caja, donde se encuentra el mecanismo de fichaje. Dispone de un plano inclinado a modo de pupitre para poder realizar la firma de forma cómoda. El mecanismo de fichaje consta de una serie de ruedas con caracteres en relieve —tanto numéricos como alfanuméricos—, a modo de tipos de imprenta. Al pulsar la palanca situada en el lado izquierdo, se imprimen sobre el papel los datos necesarios de día, horas y minutos. Para el entintado de dichas ruedas, dispone de una cinta que se desplaza con cada impresión, de manera similar a como funcionan las máquinas de escribir o de calcular.

La caja de este reloj está construida con roble americano, que era la madera habitual en el mobiliario de oficina durante la primera mitad del siglo XX, hasta la introducción del mobiliario metálico con la clásica pintura gris o azulada de mediados de siglo, y que se mantuvo hasta finales de la centuria.

El ejemplar que se conserva en el Banco de España fue uno de los que se adquirieron en 1933 cuando se implantó el sistema de fichaje, y es similar a este perteneciente a la colección estable del Museo Nacional de Ciencia y Tecnología. [ILL]

MLADEN STILINOVIĆ

Artist at Work, 1978

Fotografía en impresión digital. Políptico de ocho fotografías

30 × 40 cm c/u

Colección Gerardo van Waalwijk van Doorn

Artist at Work (1978) es una de las piezas más relevantes del artista conceptual croata Mladen Stilinović. La obra consta de una serie de ocho fotografías en blanco y negro que muestran al artista tumbado en la cama, vestido con su ropa cotidiana, en plena luz del día. En estas imágenes, tomadas por su hermano Sven, Stilinović no realiza actividad alguna y se presenta tanto con los ojos cerrados como abiertos, pero siempre en una posición pasiva. Lejos de ser una *performance* pública, la acción fue concebida en el espacio doméstico, lo



que refuerza el carácter íntimo de la pieza. La obra apareció en un momento de creciente precariedad política en Yugoslavia, justo antes de la muerte de Josip Broz Tito, líder de los comunistas, y puede interpretarse como un comentario sobre las condiciones sociales y artísticas de la época, pero también sobre la identidad del artista y las ambivalencias del trabajo creativo.

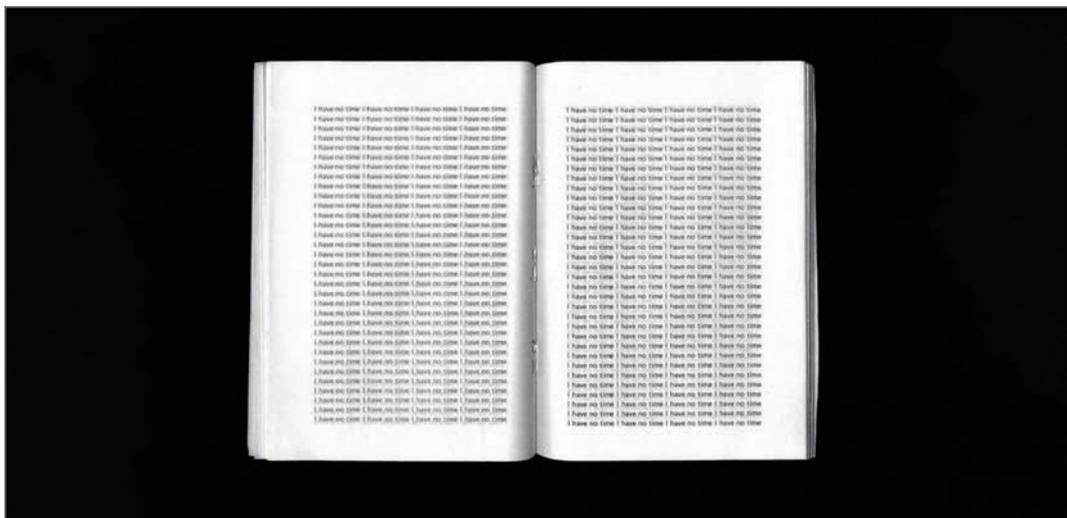
El gesto de descanso del artista sugiere aquí una crítica irónica hacia el trabajo y plantea un alegato más amplio contra las estructuras que promueven el rendimiento productivo como norma fundamental. Al retratarse recostado en la cama, Stilinović se sitúa fuera de estas expectativas y señala una convergencia entre el capitalismo tardío y el socialismo estatal en su obsesión compartida por el trabajo. Esta idea se retoma en su manifiesto *The Praise of Laziness* (1993), en el que describe la pereza no solo como la ausencia de actividad, sino también como un tiempo «muerto» y de «concentración fútil»¹. En este sentido, *Artist at Work* encarna un gesto de resistencia radical frente a la idea de que el valor del individuo está intrínsecamente ligado a su capacidad de producir. Se trata de una llamada a la necesidad de no hacer nada. El tiempo improductivo —representado por su descanso— se convierte aquí en una potente declaración artística. Para Stilinović, la verdadera creatividad surge en el espacio de la pereza, lejos de las demandas institucionales y del mercado del arte, algo que reitera de manera recurrente en otros proyectos, como *Rad je bolešt* (1981) donde, recogiendo las palabras de Marx, declara que «El trabajo es una enfermedad».

La idea del dormir como estrategia de resistencia propone una interesante reflexión acerca de la autonomía artística y dialoga, a su vez, con otras propuestas críticas sobre el trabajo, pareciendo evocar el famoso lema «Ne travaillez jamais» de la Internacional Situacionista, recuperado décadas más tarde por el artista Rirkrit Tiravanija (2015), y encontrará ecos en *La Paresse* (1986) de Chantal Akerman. El tono humorístico de Stilinović recoge la herencia de los dadaístas y revela lo absurdo de la propia noción del trabajo en sí, tal y como se concibe en la sociedad moderna. *Artist at Work* anticipa, además, las reflexiones de Jonathan Crary en *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (2013), donde el crítico analiza cómo el capitalismo contemporáneo, con su temporalidad 24/7, amenaza con dominar también el sueño y, con ello, el último refugio no colonizado por la implacable lógica productivista.

Las ocho instantáneas que componen la serie poseen, en efecto, cierto aire melancólico: el artista parece vulnerable y cansado². Con el desarrollo de las formas inmateriales de trabajo en el contexto posfordista, el arte, como tantas otras esferas de la vida, ha sido arrastrado inexorablemente por el aparato capitalista de producción. Esta dinámica ha desdibujado las fronteras entre la vida y el trabajo, haciendo que el tiempo privado se diluya en una continua exigencia de productividad. Los artistas han pasado a convertirse en engranajes dentro de la maquinaria de consumo; su trabajo ya no se entiende como un espacio autónomo de creación, sino como una forma más de generar valor dentro del sistema. *Artist at Work* parece anticiparse a estas dinámicas. En un sistema que absorbe cada segundo de la vida, transformando incluso el descanso en un espacio potencial de explotación, Stilinović reacciona subvirtiendo esta lógica al reclamar el sueño como una forma de rebeldía. Hoy, su gesto de reposo cabe leerse como una censura temprana a la invasión capitalista del tiempo personal, así como a las formas de trabajo afectivo o cognitivo que, a la larga, solo intensificarían este fenómeno. En Stilinović, el acto de «no hacer nada» no es solo una crítica, sino una declaración sobre la capacidad del arte para desafiar estas estructuras y reclamar espacios de improductividad para existir verdaderamente. [cb]

1. Mladen Stilinović (1993). *The Praise of Laziness*. <https://mladens-tilinovic.com/works/10-2/>

2. D. M. Smith (2021). The Artist Works: An Imperfective Reading of Mladen Stilinović's *Artist at Work*, *Art History*, 44 (5), 3.



MLADEN STILINOVIĆ

Re-Print #3: *I Have No Time*, (1983 [1979])

150 × 225 mm, 72 pp., offset.

Edición de 500

Colección Banco de España

Tras una producción de más de 50 libros realizados a mano, Mladen Stilinović publicó en 1979 su primer libro impreso, *Nemam vremena - I Have No Time* (No tengo tiempo), en su lengua materna, el croata. Posteriormente, en 1983, se reeditaron 150 copias en croata, inglés y alemán. Se trata de un volumen que repite en sus 52 páginas una misma frase, «No tengo tiempo», y da cuenta de la inclinación del artista por la poesía y la exploración del lenguaje como dispositivo ideológico. Como en muchas de sus obras, juega aquí con el lenguaje y su performatividad hasta deconstruir su sentido. En este caso, utiliza la repetición extenuante para alterar el significado de una determinada idea: no tener tiempo. La publicación comienza con una nota del autor: «Escribí este libro cuando no tenía tiempo. Pido a los lectores que lo lean cuando no tengan tiempo». Esta humorística introducción establece como punto de partida una contradicción, desafiando la percepción del lector desde el inicio y cuestionando la asociación significante-significado.

La noción de tiempo y la disposición (o no) del mismo sobrevuela gran parte de la producción artística de Stilinović y sus reflexiones como creador, especialmente en relación con el trabajo creativo. Así lo hace en otro de sus textos más conocidos: *The Praise of Laziness* (Elogio de la pereza), de 1993, donde considera la pereza como una forma de «tiempo muerto», un estado que permite la contemplación y la reflexión. Desde esta perspectiva, la pereza se convierte en un medio para confrontar la tiranía del tiempo en el mundo contemporáneo, dotando al artista de un lapso para la creatividad

genuina y la expresión auténtica. La obra *I Have No Time* explora también esta línea de pensamiento, si entendemos que presenta la falta de tiempo no solo como una queja, sino como un comentario sobre la presión social de estar perpetuamente ocupados y una llamada a la desaceleración.

Así, *I Have No Time* puede interpretarse como una crítica al ritmo frenético de la sociedad moderna y al imperativo de la productividad constante. El artista desafia la noción de que el tiempo es un recurso para ser explotado y sugiere, por el contrario, que la pérdida de tiempo puede ser una forma de resistencia contra las demandas del sistema. Resulta interesante entender hoy la obra de Stilinović desde un contexto posfordista: en una era en la que, cada vez más frecuentemente, el trabajo deja de estar limitado a un espacio y un tiempo concretos y se vuelve fluido, coincidiendo su temporalidad con la de la vida, podemos afirmar con Stilinović que no tenemos tiempo, o, quizás, que el tiempo ya no nos pertenece. [cd]

MLADEN STILINOVIĆ

Chinese Business, 2009

Serigrafía sobre lienzo

22 × 297 cm

Adquirido en 2022

Colección Banco de España

Chinese Business fue el resultado de una residencia artística del artista yugoslavo Mladen Stilinović en el programa internacional IASPIS, Estocolmo, en 2009. La serie está compuesta de diez collages bidimensionales realizados sobre papel estándar, e incorpora tres elementos principales: imágenes fotográficas en blanco y negro de mineros y trabajadores de acerías extraídas de publicaciones sobre la historia industrial sueca, carteles con precios tomados de anuncios de ofertas de supermercados en



Suecia y tiras de billetes de dólar estadounidense de siete milímetros de ancho. Estos componentes se combinan para crear *collages* que dan continuidad a la reflexión del artista sobre la noción del trabajo y su crítica al sistema productivo capitalista, una temática que fue central en su obra desde la década de 1970.

Las composiciones de *Chinese Business* parecen evocar la estética de los artistas dadaístas de la vanguardia histórica, a quienes Stilinović reconoció como una influencia en diversas ocasiones. Con los dadaístas compartió el interés por la capacidad deconstructiva del absurdo, así como el uso del *collage* como estrategia creativa crítica. A lo largo de su trayectoria, Stilinović utilizó esta técnica ambivalente, que definió como un «principio de orden y desorden», para abordar temas tan complejos como el sufrimiento humano, el poder y el dinero¹. La inclusión de billetes de dólar en *Chinese Business* puede interpretarse como una crítica benjaminiana a la mercantilización del arte, un tema que también aparece en otras obras de Stilinović, como *PJEVAJ!* (¡CANTA!) (1980), donde el autor se muestra en primer plano con un billete pegado a la frente para poner en cuestión la autonomía del artista. *Chinese Business* sugiere además un paralelismo entre los modos de producción capitalistas y la práctica artística en sí misma.

Así, la pieza representa una evolución natural del interés crítico de Stilinović por la historia, las estructuras de explotación y el tiempo, utilizando un característico registro humorístico e irónico. En *Chinese Business*, el artista numeró su serie de manera que las etiquetas de precios con valores más bajos correspondieran a las imágenes con números más altos. Esta contradictoria disposición numérica podría interpretarse como una alusión a la disminución de los costes asociados a la externalización de la producción y la mano de obra en el sistema de producción globalizado: para la década de los 2000, la distinción entre países productores y países consumidores se había consolidado como una realidad en el escenario global. Las imágenes de trabajadores industriales y mineros, combinadas con los precios y billetes de dólar, ponen de manifiesto la precarización del trabajo manual en las fábricas, escenario donde transcurre el tiempo de los asalariados. La última imagen de la serie —que muestra a los trabajadores dormidos y no incluye ningún recorte de billete— puede representar un estado de agotamiento extremo, o, como han apuntado otros autores, una huelga silenciosa, simbolizando la desvalorización de

la mano de obra hasta el punto de la inutilidad². La instantánea recuerda a su icónica obra *Umetnik radi* (Artista trabajando) (1978), en la que Stilinović se autorretrató acostado en la cama en ocho fotografías. La introducción del sueño como elemento disruptivo en el ámbito productivo puede leerse como un gesto de rebeldía frente a la explotación capitalista. En los últimos años, autores como Jonathan Crary han argumentado que el sueño constituye la única forma de resistencia frente a la temporalidad 24/7 del sistema productivo actual. En este sentido, la imagen de Stilinović emerge como precursora de muchas de las teorías contemporáneas sobre la capitalización de la vida y la subjetividad que han proliferado en décadas recientes. [CD]

1. Mladen Stilinović: «Living Means Never Having to Attend Court. Conversation with Branka Stipančić», en VV. AA.: *Mladen Stilinović: Umetnik na delu / Artist at work 1973-1983*, Liubliana: Gallery ŠKUC, 2005. <https://mladenstilinoVIC.com/interviews/written-interviews/living-means/>.

2. Jonatan H. Engqvist: «Just as Money is Paper, so a Gallery is a Room», en VV. AA.: *Work, Work, Work: A Reader on Art and Labour*, Estocolmo: Konstnärnsnämnden, IASPIS, Sternberg Press, 2012.

INMACULADA SALINAS

Eco #2, 2023

Políptico de 35 dibujos

Lápiz de color y tinta sobre papel

150 × 150 cm; 29,7 × 21 cm c/u

Adquirido en 2024

Colección Banco de España

Inmaculada Salinas (Sevilla, 1967) trabaja habitualmente con formatos de papel estándar —A4 o A3— para componer grandes mosaicos o secuencias que habitualmente se completan con fotografías de procedencias diversas: captadas de la prensa; de un amplio archivo fotográfico creado por la artista mediante su adquisición; provenientes de la historia del arte o tomadas por ella misma, que se integran en estas composiciones mediante el dibujo, o físicamente a través del *collage*. Asimismo, muchos de estos *collages* incorporan dibujos realizados con lápiz de grafito, rotuladores y lápices de colores cuyas fuentes, surgidas en muchos casos de la propia historia del arte, agregan patrones sistematizados que alimentan esas complejidades existentes entre el arte y el trabajo productivo.

Eco #2 (2023) es un políptico compuesto por 35 dibujos tamaño A4, dispuestos en un mosaico que cobra forma a través de un patrón de cuadrados



concéntricos, cuyo activador será la visibilización del trabajo, de un trabajo del que se deja constancia por medio de su adscripción a un día concreto, y la elaboración minuciosa de cada una de las piezas que lo componen. Un políptico que configura una imagen aparentemente amable, o engañosamente decorativa; cuya neutralidad se descompone cuando logramos acercarnos y entenderla en su concepción; leer *Work day* en cada uno de sus fragmentos y, a continuación, el número del día en que ha sido realizado. *Work day 01*, *Work day 02*, *Work day 03*... así hasta treintaicinco. «Días de trabajo, así es. No con intención de exaltar el trabajo sino más bien de hacerlo visible. Los tiempos de trabajo, los inviados, los no remunerados, los ignorados, los femeninos...», dice Salinas. Treintaicinco jornadas de trabajo fielmente sistematizadas y contabilizadas, como un diario que se aleja de la idea que nos han vendido del arte y de los artistas. Sí, los, especialmente del arte realizado por los artistas; obviamente no por todos, pero sí por muchos. Quizás por eso el trabajo de Inmaculada Salinas –incluso cuando semeja ser exclusivamente pictórico– se ve sujeto a decisiones que establecen una distancia con todo eso. Aflora la «pulsión frente al gesto», dirá Mar Villaespesa, y añadirá que «no hay ningún sentido inaugural del gesto en su pintura a pesar de la interacción entre la pintura y el cuerpo, ni es una pintura geométrica aunque ha sido estructurada casi exclusivamente por la línea». Del color dirá que «siempre ha sido funcional», y de la concepción que «ha estado

más próxima a lo signico y al serialismo». Quizás ahora, trece años después de este texto, haya ido apareciendo una línea de trabajo que es difícil no vincular a lo geométrico. Sin embargo, y pese a que formalmente *Eco #2* y otros trabajos de idéntica naturaleza puedan ser vistos sin rechazar esa premisa, leídos únicamente en esa dirección los simplificaría hasta desactivarlos.

El conjunto de diarios de trabajo en los que se inserta *Eco #2* participa de una voluntad de sucesión que es constante en el hacer de Salinas, de imágenes que introducen otras, y estas a su vez otras, y así sucesivamente. Ocurre en trabajos como *Calle* (2023), donde la imagen y el dibujo se cortan y se completan en la siguiente; y en la siguiente a su vez ocurre lo mismo, hasta generar una sucesión que se cierra cuando entendemos que la última guarda la misma correspondencia con la primera. Surge así un relato que interconecta de manera sucesiva los apéndices de la composición. De un modo semejante ocurre en trabajos como *Eco #1* y *Eco #2* (2024), o en las series *Diario Diana Work 1 y 2* (2023) o *Diario Diana 1, 2, 3 y 4* (2023). El planteamiento será distinto: aquí lo que se descomponen son dibujos a gran escala, que vuelven sobre los recurrentes patrones cromáticos –condicionados nuevamente por la sucesión que la caja de lápices plantea–, pero que de igual modo hallan en sus inmediatos su propia continuación. Entre todos componen el motivo, de nuevo *lo signico y el serialismo*, y su título, *eco*, alude a su recepción. «Trabajos y más trabajos femeninos, ¿al servicio de qué? De todos menos de sus propias voces», añade la artista. [ACU]

CHARLES CHAPLIN (dir.)

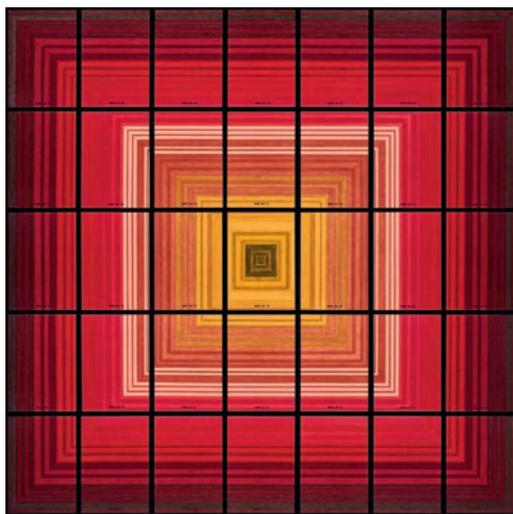
Modern Times (Tiempos modernos), 1936

Extracto de película cinematográfica transferida a archivo digital

© 1936 Roy Export S.A.S. Renovado © 1963

Roy Export S.A.S. Todos los derechos reservados
Cortesía de mk2 Films

Ya desde sus títulos de crédito, la célebre película de Charles Chaplin emite una declaración contundente: lo que define la vida humana en el mundo moderno es el reloj; no el tiempo en abstracto, sino su medición exacta y maquinales en relación, principalmente, a la productividad y al trabajo. El reloj que aparece en primerísimo plano en esos segundos iniciales marca pocos minutos antes de las seis, lo que permite al espectador imaginar esa hora como el temprano comienzo de una jornada laboral.





Tras esos primeros segundos, el montaje de la película (que sin duda bebe del «montaje de atracciones» soviético, ese que busca una reacción emocional del espectador por el vínculo entre dos imágenes aparentemente inconexas) es esclarecedor: a un apretado rebaño de ovejas que avanza le sigue la imagen de una muchedumbre que sube unánime las escaleras de una parada de metro para, a continuación, fichar mansamente en las instalaciones de una fábrica. Se trata de una metáfora de la alienación en un momento en que la interpretación marxista de ese concepto estaba plenamente vigente y presente en la esfera pública.

El corte futurista que aportan los decorados de las secuencias de la fábrica viene a indicar la preeminencia sobre el ser humano de la maquinaria industrial, como un nuevo Moloch que fagocita a quien se le acerca, no menos omnipresente que otra que reaparece, más sutil, a lo largo de la película: el citado reloj, como por ejemplo ese en el que el personaje interpretado por Chaplin se ve obligado a fichar incluso para ir al baño, rigurosamente vigilado, como el resto de las instalaciones, por una orwelliana autoridad. La comicidad de Chaplin le permite dictar una crítica al sistema capitalista y al abuso de los trabajadores; mientras que su personaje —que nunca es tratado como un héroe— se acaba convirtiendo en abanderado de una causa por accidente, como ocurre en la posterior *El gran dictador* (1940). Esta y otras muchas de las numerosas paradojas que se repiten en *Tiempos modernos* han quedado inmortalizadas como momentos clásicos de la historia del cine, precisamente por su contenido profundo, velado tras la comicidad: es el caso de la célebre escena en que una máquina «da de comer» al trabajador (es decir, es su sustento), cuando se diría que es, en cambio, la persona la que es deglutida por la máquina.

Chaplin estrena su largometraje en un momento histórico cargado de relevancia para los temas que baraja: como producción estadounidense, se inserta en los años de la Gran Depresión posterior al *crack* de 1929, marcados por el afianzamiento del sistema de producciones en cadena que acabarán consolidando todo un modelo productivo,

el fordismo, iniciado unas décadas atrás en el ámbito de la fabricación de automóviles. Es el momento del New Deal por el que, entre 1933 y 1939, el presidente estadounidense Roosevelt estableció una serie de medidas para aliviar la economía del país, que incluía reformas en la industria, la agricultura o las finanzas.

Por otro lado, en Europa sucede el mismo año del estreno de *Tiempos modernos* un hecho clave en relación al tiempo y a las condiciones laborales: el 7 de junio de 1936 el Gobierno francés del Frente Popular, presidido por Léon Blum, firma unos acuerdos históricos con los sindicatos para establecer una medida sin precedentes: las vacaciones pagadas. Un hecho revolucionario que, sin duda, fue consecuencia de la conciencia de que ya no era solo la fuerza de trabajo (el cuerpo del trabajador), sino también su tiempo y su salud física y mental lo que estaban en juego en las relaciones laborales. Chaplin destaca este último elemento en su película, pues, a causa de la presión sufrida por la sobrecarga de trabajo, el personaje pierde la razón y comienza un periplo que le llevará de regreso a la fábrica. Sin embargo, el corte humanista y de declarado optimismo que suelen tener las producciones de Chaplin de la época se desvela en el intertítulo final, que también remite al tiempo, a la cronología vital, individual, e invita al espectador a imaginar un futuro más allá del metraje: «Never say die». [CM]

RAQS MEDIA COLLECTIVE

The Ecliptic (La eclíptica), 2014

Reloj, aluminio, acrílico, luces LED
55 × 55 × 15 cm

Adquirido en 2024

Colección Banco de España

El título de esta pieza hace referencia al plano orbital de la Tierra alrededor del Sol. Visto por un observador en la superficie del planeta, a lo largo de un año el astro rey dibuja una línea contra el fondo aparentemente inamovible de las estrellas. La eclíptica tiene diferentes configuraciones, en función del lugar en el que se encuentre dicho observador, y es el punto de partida para definir el calendario —que, a través del clima, condiciona nuestra experiencia cotidiana— y las coordenadas astronómicas —que, en última instancia, sirven para situar nuestro lugar en el Cosmos—. Es uno de los más intuitivos fenómenos en los que se manifiesta una tensión entre lo objetivo, el lugar que el Sol ocupa en el firmamento año tras año, y lo relativo, nuestra posición para observarlo. Desde su título, esta pieza nos invita a pensar desde un espacio común que incluye tanto un yo subjetivo como un nosotros indefinido.

The Ecliptic consta de un reloj cuya esfera y manecillas son negras y opacas. En lugar de números, podemos leer siete palabras que se van iluminando

de forma imprevisible. A las tres, encontramos el sustantivo «TIME» (tiempo). Entre las siete y las doce, los verbos «freeze», «figure», «fold», «free» y «fix», todos ellos palabras que empiezan por F. Esta selección crea una poética inspiradora. El tiempo puede ser congelado, supuesto, fracasado, liberado o reparado. Las manecillas avanzan silenciosas e inapelables, empujadas por esa energía eléctrica producto del ingenio humano y la modernidad. La puntualidad fue una de sus conquistas, tan imprescindible para un sistema ferroviario o para la industria como alienante para el trabajador sometido a su tiranía. Solo la poesía puede impugnarlas o, como mínimo, cuestionar el dictado moral de la eficiencia y la productividad que se le asocia al tiempo.

Hay otra palabra en F que sobrevuela todas las demás: *futuro*. Walter Benjamin, al pensar en el ángel de la historia de Paul Klee, proyecta una visión crítica del paso del tiempo donde cada progreso aparente está marcado por la acumulación de catástrofes y sufrimiento. En lugar de una narrativa lineal de prosperidad y mejora, Benjamin ve la historia como una serie de eventos trágicos que el ángel es forzado a presenciar sin poder intervenir. Con una expresión de horror, mira hacia el pasado mientras es empujado irremediamente hacia el futuro por una tormenta que él llama «progreso». Esta tormenta lo lleva hacia adelante, sin permitirle detenerse a reparar los desastres y ruinas que deja atrás.

En 2007, en una obra titulada *Latento comunista*, Raqs escribía: «No es deseable que el futuro sea cautivo del presente». La ambigüedad poética transitaba, así, por los muchos porvenires posibles. Su lucha contra el determinismo está basada en herramientas tan imprecisas como contundentes. Raqs amplía el universo del discurso,

celebra su condición multidimensional no solo explorando caminos, sino generando herramientas mediante la imaginación y la especulación que fuerzan la aparición de nuevas sendas. Son meticulosamente indeterminados, para lo que proyectan un campo de acción amplio en el que se cruzan elementos individuales y colectivos, emocionales y políticos. Todo eso atraviesa *The Ecliptic* y, en su compleja definición de tiempo, a través de sus múltiples conjugaciones, pone su acento en el cambio, la transitoriedad, lo «no permanente» que fluye junto al tiempo mismo. Es así como desafía el orden establecido o, al menos, lo utilitarista del sentido. Apuesta por el flujo, el relevo constante, el traspaso de unos hacia otros. A tenor de aquello que enuncia la pieza, importa bien poco si aquello que se imagina puede llegar a ocurrir, porque, de hecho, ya está ocurriendo al ser enunciado. [FB]

ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

Relojes, 1973

365 fotografías en caja contenedor, acción urbana

Adquirida en 2022

Colección Banco de España

Esta obra de 1973 conocida como *Relojes* puede considerarse de manera indistinta como un libro (de artista), como una pieza fotografía o como una acción urbana. Las tres denominaciones son igualmente correctas, lo que, ya de entrada, debe hacernos sospechar que su interés, el de la pieza, descansa menos en su significado como producto final y acabado —sea libresco, fotográfico o urbano— que en lo que esta sea capaz de activar. Este empeño por desviar la atención de la obra como cosa terminada hacia el obrar mismo, hacia el acto de producir y percibir, fue muy generalizado en el arte de los años sesenta, especialmente en sus expresiones más radicales dominadas por una poética del acontecer de la que Valcárcel participaba. En ese horizonte, *Relojes* puede definirse como una acción temporal de señalamiento urbano mediante una colección de fotografías recogidas en un álbum. Más en concreto, consiste en una caja-libro de 9,7 x 9,7 x 6 cm con 365 fotografías sueltas, en blanco y negro, de distintos relojes calendario de Madrid tomadas a diario a lo largo de un año. Como suele ocurrir con los álbumes de fotos, no hay texto explicativo: solo una serie de instantáneas de idéntico formato, aunque de aspecto heterogéneo y apariencia casual, cada una dedicada a uno de estos relojes callejeros. La apariencia doméstica de álbum de recuerdos viene incrementada por el manifiesto desinterés de su autor por las cualidades técnicas de la imagen, cuya única función aparente es la de mostrar —con indiferencia del encuadre, la luz o la escena— el momento y lugar precisos de la toma fotográfica que debe coincidir, necesariamente, con los datos





de esas tablas cronométricas plantadas sobre la acera y elevadas sobre el tráfico. De formato rectangular y suspendidos en lo alto de un poste, aquellos paneles indicaban arriba el nombre de la vía pública (Plaza de Cibeles, etc.) y estaban divididos en dos campos verticales simétricos: el de la izquierda era propiamente el aparato del reloj calendario, el de la derecha contenía anuncios publicitarios.

Estos actuaban como mojones en la vía pública, iban jalonando la calzada y marcando el tiempo al transeúnte. Esta función —la de constituirse en hito, en señalamiento espacial y temporal— le estaba atribuida tradicionalmente al monumento. La diferencia es que aquí no se pretende conmemorar ningún acontecimiento memorable sino tan sólo recordar la hora al viandante, es decir, ayudarle a ajustarse al tiempo instantáneo de la ciudad, al presente de instantes en serie del reloj. Ni tampoco se pretende señalar o resaltar el lugar, sino meramente indicarle al transeúnte su posición en el callejero, puesto que el carácter ubicuo e isomorfo del espacio metropolitano ya no se presta a remarcar ningún enclave en especial, tan sólo a indicar direcciones. Aquellos tableros verticales se erigían en la vía pública como antimonumentos, como signos de la nueva experiencia espaciotemporal de la ciudad, dominada por el tráfico y la circulación. En la ciudad moderna ordenada por el tránsito (de personas, mercancías, energía o información), al artista le basta con abandonarse al flujo y atender a los indicadores que modulan la circulación. Si basta con pasear atento para que se evidencie el orden básico del tiempo y del espacio público, también basta con hacer fotos de manera atenta para evidenciar que la propiedad más básica de la fotografía no estriba tanto en sus cualidades de cosa terminada como en el hecho de la toma, en el acto fotográfico. La singularidad de estas

fotos de *Relojes*, pues, reside en que su motivo no sea tanto el espacio público como el tiempo público, y en que para mostrarlo se valgan no sólo de su valor representativo, sino de la potencia inherente a toda fotografía como acto. Al hacer dialogar la temporalidad propia de la fotografía con el tiempo de la ciudad, se muestra, también, la lógica subyacente entre el dispositivo fotográfico y la ciudad como dispositivo espaciotemporal. Esa lógica gracias a la cual la fotografía, en tanto que máquina de imágenes instantáneas y en serie, es idónea para captar la experiencia temporal y espacial del transeúnte: tanto los instantes en serie de la ciudad-reloj como la espacialidad isomorfa y ubicua de la ciudad-solar, la que está construida sobre solares uniformes.

Se trata de una de las primeras obras del periodo de arte público iniciado tras el paso del artista por los Encuentros de Pamplona 1972. Al igual que *Rendición de la hora*, en esta misma colección, manifiesta la centralidad que el tiempo tiene en su trabajo. [JMDC]

ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

Rendición de la hora, 1996
21 × 13,5 × 1,2 cm

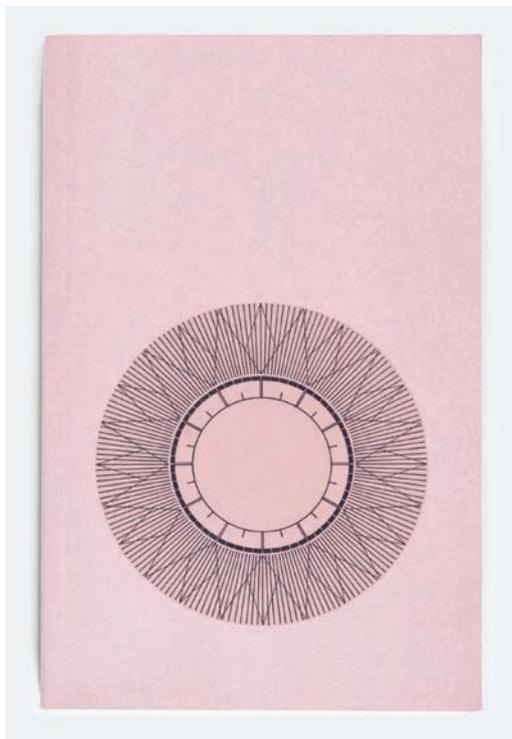
Libro publicado en el marco del proyecto *Ir y venir de Valcárcel Medina*
Edición: Centro José Guerrero; Región de Murcia; Fundació Antoni Tàpies, 2002

Esta obra consiste en un libro de bolsillo de apariencia estándar (13,60 × 21,00 cm) dividido en dos partes simétricas de 74 páginas cada una, precedidas por un breve prefacio de 8 páginas. El volumen fue editado como obra de autor en el marco del proyecto expositivo *Ir y Venir de Valcárcel Medina* (2002) y se vendía junto al catálogo.

La primera parte está compuesta por un calendario anual con unas escuetas tablas cronométricas que invitan al lector a realizar el cambio horario, el ajuste de la hora a la luz solar, modificando su reloj a diario entre 19 y 20 segundos. El propio autor explica el motivo de este ejercicio: «Mudemos la hora, como quieren los políticos, pero hagámoslo como ellos no quieren: con consciencia» (p. 43). Para ello se ofrecen tablas precisas del adelanto y del retraso horario que debe hacerse en cada jornada, unas cifras jalonadas en la página por frases que adelantan y se corresponden con los aforismos que encontraremos en la segunda parte, situados en el mismo lugar y número de página.

Esta segunda mitad está compuesta por sentencias breves sobre el tiempo y sus aporías, una por cada día del año, que por su tono pueden considerarse como una versión actualizada de los proverbios y máximas propios de la literatura de almanaque. Cada parte mantiene su autonomía (en una los ajustes diarios, en la otra los aforismos diarios), pero están conectadas por la exacta relación especular entre sus páginas, numeradas en ambos casos de la 1 a la 74. El espacio textual ocupado por cada aforismo de la segunda mitad tiene su justo reflejo en la disposición espacial de los cálculos diarios con su frase pertinente de la primera. Así, por ejemplo, la Parte I termina en la página número 74 con las cifras del ajuste horario correspondiente al 21 de diciembre y con la frase «Otra vez el 21 de diciembre», la cual puede servir como encabezamiento o título del pensamiento con el que termina en la página número 74 la Parte II: «Última voluntad: Con mis cenizas hacer un reloj de arena».

En el prefacio al libro, considerado por su autor como premonición de un inexcusable «arte de la hora» (p. 27), encontramos una sencilla e incisiva explicación del plan general de esta obra que muy bien podría interpretarse como un método o plan rector aplicable a todo el conjunto de su producción: «El proyecto que aquí se presenta no esconde más mensaje recóndito ni más supuesta intencionalidad que la de adaptar la convención social a la realidad celestial» (p. 2). Todas sus propuestas de arte público buscan mostrar o señalar los paradójicos desajustes entre las convenciones de la realidad social y la lógica de la realidad material. En este ejemplo concreto basta con atender, de un lado, a las normas sociales y, de otro, a las leyes de la física para que su desajuste deje ver en toda su magnitud el sinsentido en el que se incurre al someter una legislación a otra. El punto de anclaje que permite confrontar la lógica de estas dos realidades descansa siempre en la experiencia común y cotidiana. De aquí la importancia central que tanto el tiempo como la medida tienen en su obra desde sus inicios en los sesenta como pintor normativo o concreto, precisamente porque nuestra experiencia ordinaria está atravesada y tramada por el tiempo y, en consecuencia, por la contradicción entre el tiempo percibido como duración de un presente



infinito y el tiempo pensado en abstracto como una sucesión de presentes idénticos. Puesto que sólo estos últimos pueden ser contados y –gracias a ello– tasados, basta con ajustar los relojes y contar las horas para dejar en evidencia el modo, absurdo, en que la sociedad se empeña en medir, legislar y calibrar aquello que nuestra experiencia corporal y sentido común, el de cualquiera, nos dice que no se puede calcular y, por ello, tampoco comprar ni controlar.

El programa de radio *La Estación de Perpiñán* del Círculo de Bellas Artes de Madrid le dedicó a esta obra una sesión en abril de 2007 que se recoge en el libro de Eugenio Castro *Conversaciones con Isidoro Valcárcel Medina* (2018). [JMDC]

MANOLO LAGUILLO

Dar a ver el tiempo, 2024

Ocho fotografías consecutivas

9.29, 9.39, 11.46, 11.49, 12.01, 12.27, 12.35, 12.36

Impresión giclée

100 × 60 cm

Colección Banco de España

Como fotógrafo documentalista interesado por las tensiones provocadas por el crecimiento urbano en la geografía, la antropología, la historia y la sociología, Manolo Laguillo es consciente de la necesidad de reflexionar sobre los límites del medio, de modo que en su trabajo siempre hay un componente de ensayo. En lógica con sus intereses

en torno a la arquitectura y sus implicaciones históricas y sociales, en 2020 recibió un encargo del Banco de España para indagar visualmente en la obra del arquitecto de su sede, Eduardo de Adaro. El artista definió así el trabajo: «Como se trataba de ir más allá de la mera reproducción, de fotografiarla con intención para erigir un discurso que la representara, me decanté por una aproximación no exenta de subjetividad, es decir, alejada de los tics de la fotografía de arquitectura al uso. He querido construir una serie coherente de fotografías que, en continuidad con mi trabajo, sitúe el de este arquitecto de la Restauración bajo una nueva luz».

En este caso, Laguillo ha seleccionado varias de las fotografías dedicadas al icónico reloj de torre con campanas de David Glasgow que, desde el 1 de enero 1891, da la hora desde el chaflán de Cibeles del edificio y que sigue siendo a día de hoy el gran símbolo de la institución y uno de los más señalados de la ciudad. Laguillo retrata el reloj mediante una lenta aproximación, como en una secuencia temporal no exenta de suspense, desde el exterior al interior. Así, la imagen pública de la institución acaba abriéndose para mostrar perspectivas reservadas a pocos: en primer lugar, el reloj visto desde las techumbres y desde atrás; y, a continuación, como en una vivisección, su complejo y atractivo mecanismo, hasta concluir en la enigmática presencia del péndulo de hierro y madera suspendido sobre un suelo de cemento. Desvela así la imagen más íntima e inesperada del reloj que permitió aportar una objetividad al inicio de las sesiones de las juntas de accionistas (y, por tanto, forzar la puntualidad de sus participantes), una función que el tiempo hizo expandirse hasta la esfera pública, es decir, a los viandantes. Y es precisamente esa posición, la del caminante urbano, la primera que toma Laguillo en las imágenes que prologan estas de los interiores, especialmente sorprendentes por desvelar el modo en que la tecnología parece violentar la arquitectura, apoderarse de ella traspassando los límites naturales del edificio, atravesando su natural distribución de plantas. En ese sentido, Laguillo muestra el modo en que la tecnología del tiempo se impone como hegemónica frente a cualquier otra consideración. Y es que, si la arquitectura de Adaro mostraba todos los avances de su momento y una mentalidad adelantada a las necesidades de la modernidad, no lo hacía en menor medida el trabajo del relojero David Glasgow, quien en 1899 determinó que la máquina de su reloj debía reunir todos los adelantos técnicos y la mayor precisión. En palabras de la especialista Amelia Aranda Huet: «El péndulo se construiría con compensación térmica y la medición del tiempo no variaría más que cuatro o cinco segundos por semana. [Glasgow] estableció también que los relojes para el interior del Banco estarían gobernados por este principal».

Las fotografías de Laguillo están dispuestas cronológicamente y con la indicación de la hora y el minuto en que se tomaron. Con ello trata de

marcar que, también para el fotógrafo, el tiempo es determinante: el de exposición, el que determina la luz, el que imponen los horarios laborales, de ahí que registre sus recorridos; interesa a Laguillo que los espectadores puedan saber dónde y cuándo se ha detenido y qué ha llamado su atención; que ese acercamiento, esa suerte de acecho del fotógrafo quede grabado: primero desde la calle, en seguida sobre las cubiertas y, al final, entrando en el interior. En este caso, además, ha eliminado el color para que las fotografías se homogeneicen formalmente y den prioridad al reloj como tema. La disposición de cada una de las imágenes en este conjunto también es relevante, pues remite a la propia del conjunto del reloj, como si se tratara de una reconstrucción esquemática a partir de fragmentos: arriba la esfera y la campana, en el centro la maquinaria, abajo el péndulo. [CM]





CANDIDA HÖFER

Banco de España Madrid V 2000, 2000

Copia cromógena sobre papel

120 x 120 cm

Edición 2/6

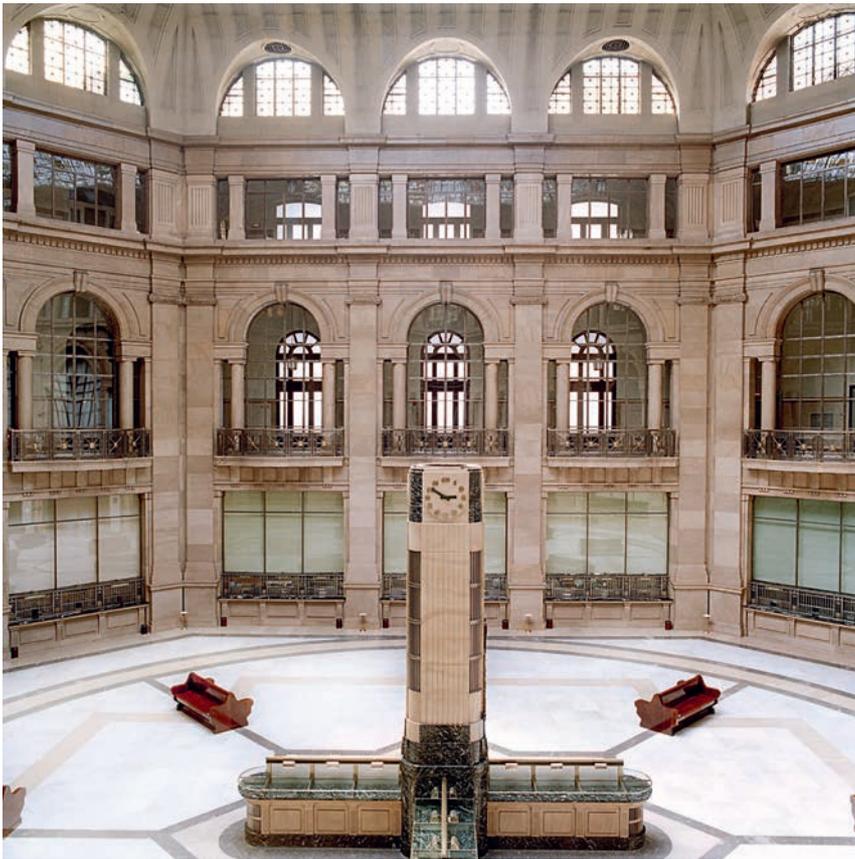
Adquirida en 2001

Colección Banco de España

La obra fotográfica de Candida Höfer se ha definido como el retrato de una «arquitectura de la ausencia» por su recurrencia a espacios públicos o semipúblicos carentes de toda presencia humana. Tal ausencia no significa, no obstante, que no haya en ellos una huella, una impronta de quienes han transitado o transitan estos espacios, como si al observarlos se esperase la llegada de personas y la activación de sus funciones cotidianas o del aparato institucional que representan. La serie de fotografías tomada en el Banco de España en el año 2000 revela sin duda ese mismo interés, al que se añade el hecho de tratarse de una institución que, aunque pública (y dados los requisitos de seguridad inherentes a su función), es percibida como lugar de difícil acceso. En ese sentido, estas dos imágenes de Höfer recogen además lugares marcados por la presencia de sendos relojes, lo que, también, de manera anecdótica, fija en el

tiempo la hora en que se disparó la fotografía: se trata del Patio de Operaciones de la institución y de la actual biblioteca, espacio que fuera en el pasado el Patio de Tesorería del primitivo edificio de Eduardo de Adaro.

Una cierta serialidad en los elementos recoge el interés de la fotógrafa alemana por lo reiterativo, por la búsqueda de un orden interno en la arquitectura y por un sentido esencial de lo decorativo. Tal impulso, heredado por Höfer del magisterio de Bernd y Hilla Becher, se puede leer en las filigranas de hierro dulce pintado de blanco de la actual biblioteca; tramas que albergan el reloj ojo de buey fabricado por Ramón Garín hacia 1891, que queda integrado (casi camuflado) entre la característica arquitectura del interior, sustituyendo en el centro de la sala la secuencia de tondos con cabezas de Mercurio que corona el primer piso. Es destacable que este reloj fuera fotografiado por Höfer cuando su marco se encontraba pintado de blanco (hoy restaurado para recuperar su madera original), lo que incidía en esa fusión con la arquitectura. Esta fotografía comparte con la que recoge el Patio de Operaciones una curiosa característica: la fotógrafa evita la simetría al desplazar lateralmente, de modo casi imperceptible, el encuadre. [CM]



CANDIDA HÖFER

Banco de España Madrid VI 2000, 2000

Copia cromógena sobre papel
120 x 120 cm

Edición 3/6

Adquirida en 2023

Colección Banco de España

Esta última imagen subraya el carácter más funcional que va adoptando el edificio con la extensión concluida por José Yarnoz en 1936, que parece aspirar a un nuevo clasicismo capaz, sin competir, de dialogar con el eclecticismo de los interiores de Adaro. La del Patio es una de las imágenes donde mejor se imprime ese carácter seriado que muestra el interés minimalista de Höfer: se trata de uno de los espacios más representativos del edificio y, al igual que el resto de obras de esta serie, explora la arquitectura institucional, capturando su atmósfera y su historia en un momento específico del tiempo. Pero hay en él un elemento que la artista sabe captar y que aporta personalidad al interior: el gran reloj central, el elemento que, junto a la vidriera (que Höfer evita expresamente salvo por la luz que emana hacia el interior), señala la vocación *déco* que caracteriza este espacio. El cuerpo monumental de dicho reloj, perfectamente integrado en el

conjunto, protagoniza la mitad inferior de la fotografía a modo de tótem que, en este caso, sí parece indicar una vocación de simetría que el encuadre del fondo viene, como ya se ha citado, a negar con sutileza.

Además del valor intrínseco de las obras como parte del corpus fotográfico de Candida Höfer, estas imágenes tienen el valor de documentar ambos espacios en un momento determinado de su historia, dentro de un edificio que experimenta importantes cambios en su interior para actualizar y adaptar sus dependencias a las diversas funciones que allí se desarrollan; la de Höfer es una acentuación del instante concreto, del tiempo, que sin duda la presencia de los relojes ayuda a subrayar. Todo ello se une a la capacidad de la fotógrafa para aplicar una mirada escudriñadora y esencialista no solo a la arquitectura que más lo facilita (la del movimiento moderno y sus derivados), sino incluso a un edificio profundamente ecléctico como el del Banco de España. [CM]



ANÓNIMO

Reloj de pared y de sobremesa de lectura digital de paletas, c. 1960
 Fabricado posiblemente en España
 Plástico. Policromado
 32,5 × 32,5 × 12 cm
 Colección Banco de España

Reloj de pared o de sobremesa, de lectura digital de paletas, con función de calendario con números arábigos policromados en blanco. Información de día de la semana, día del mes, mes, hora y minutos. Movimiento electrónico de cuarzo.

Estos ejemplares son la versión española de un modelo de traza funcional fabricado por la firma Solari a principios de la década de 1960. Fueron ideados por los hermanos Nani y Gino Valle, que ganaron el premio al diseño por este reloj sencillo, de líneas rectas, carente de decoración pero eficaz a la hora de marcar el tiempo, sobre todo en espacios de trabajo y en centros de actividad diaria.

Este reloj es el antecedente de las pantallas de letras y números rotatorios que todavía decoran estaciones y aeropuertos de todo el mundo.

Existía otra versión, de sobremesa o escritorio, de perfil rectangular.

Muchos de estos relojes fueron fabricados y comercializados por la marca Unión Relojera Suiza.

La Unión Relojera Suiza S. A. fue fundada en España en el año 1923 con el objetivo de representar en nuestro país a las mejores fábricas relojeras suizas. En 1932 la sociedad se amplió y se creó la División de Cronometría, cuya labor era el estudio, la realización y el mantenimiento de los sistemas horarios sincronizados. Sus productos, en la mayoría de los casos, tienen un origen industrial. Los productos que comercializaron se extendieron por todos los continentes como referentes de precisión y funcionalidad. [AAH]

RAPIDPRINT

Reloj fechador o de registro, EE. UU., c. 1980-2000
 Modelo ARC-E
 Chapa de acero inoxidable, aluminio, plástico, acero y cobre
 18 × 11 × 25,5 cm
 Colección Banco de España

Este tipo de relojes fechadores proliferaron a mediados del siglo XX y se utilizaban principalmente en las oficinas de registro de instituciones y empresas, en las que era necesario registrar fehacientemente la hora y la fecha de presentación de un escrito o documento. De esta manera, la persona que presentaba el documento disponía de una copia del mismo sellada con los datos del momento de la presentación. Antiguamente, este procedimiento se realizaba a mano por el empleado del registro, quien firmaba y sellaba la copia.

En este tipo de relojes, ambas funciones (sello y registro de la hora y fecha), se realizan de manera simultánea y automática al introducir el documento para registrar. Dependiendo del modelo del reloj, las capacidades de impresión variaban; en este caso, junto a los datos de día, mes, año, código interno, hora y minutos, quedaba impreso el nombre y la información del organismo correspondiente. En este ejemplar la placa identificativa de la institución ha sido retirada.

En la parte inferior, dispone de un mecanismo de relojería con una esfera en el frente que indica las horas y los minutos, sin incluir los segundos. Este mecanismo controla, mediante un motor síncrono, las ruedas situadas en la parte superior que funcionan por sistema de cascada. Mediante este método el motor solo mueve la primera rueda; cuando esta rueda da una vuelta completa, un trinquete mueve un paso la siguiente rueda, y así sucesivamente.

Las ruedas son de latón, y tienen números y letras en relieve en su cara exterior, de forma similar a los tipos de imprenta. Cuando se introduce el papel, una



palanca mecánica lo detecta, momento en el cual sube la plataforma inferior presionando el papel sobre la cinta de impresión y esta sobre las ruedas situadas en la parte superior; así queda registrada la información sobre el documento de manera automática. En este caso, siguiendo la siguiente codificación:

| -1 | ABR | 2013 | | 10 | 31 |

Día-Mes-Año-Código interno (en este caso situado en blanco)-Hora-Minutos.

Este modelo es muy similar a los primeros relojes fechadores. Presenta un diseño de la carcasa exterior futurista y lleva la clásica pintura gris rugosa, característica de los años 80. A diferencia de los modelos anteriores –que eran mecánicos–, este reloj utiliza un sistema de relojería eléctrica, una innovación que comenzó a partir de los años 60, aunque los modelos a resorte continuaron en uso durante muchos años.

A pesar de haber sido lanzado al mercado a mediados de los años 80, este diseño ha demostrado ser extremadamente longevo. Hoy en día, sigue siendo parte del catálogo de la empresa sin ninguna modificación aparente, lo que refleja su alta fiabilidad y calidad de construcción.

Actualmente, la empresa Rapidprint, fabricante de este reloj, comercializa cuatro modelos distintos:

Model: AR-E - Basic time stamp

Model: ARL-E - with LED clock

Model: ARC-E - with analog clock

Model: AD-E - Basic date stamp. [ILL]

ANÓNIMO

Reloj de vigilante, c. 1940

Aluminio, latón, acero y cuero
7 × 13,5 × 13 cm

Colección Banco de España

Este tipo de relojes era utilizado principalmente por los vigilantes nocturnos para asegurar la realización efectiva de las rondas rutinarias. Consta de dos partes bien diferenciadas: el mecanismo de relojería, que da movimiento al reloj y permite que marque la hora en cada momento, generalmente indicando horas y minutos; y el sistema de registro, cuyo diseño variaba según las necesidades. Si solo era necesario registrar fichajes de 24 horas, con un disco de papel como el de los actuales tacógrafos era suficiente. Sin embargo, para periodos de tiempo más largos, semanales o superiores, era necesario un sistema de cinta de papel similar al de los antiguos telégrafos, como es el caso de este reloj.

El proceso seguido para el registro era el habitual: cuando el vigilante realizaba las rondas, llevaba consigo el reloj colgado de una correa. Cada punto de fichaje dentro del recorrido tenía una llave diferente, que solía colgar de una cadena o se encontraba en el interior de un cajetín; al llegar al lugar de control, el vigilante introducía dicha llave en el reloj, quedando registrada la hora junto al código correspondiente al punto de fichaje.

Este método permitía comprobar de manera sencilla si el vigilante realizaba las rondas de la forma indicada y a su debido tiempo. Estos relojes mecánicos han sido fabricados por diferentes empresas casi sin variaciones, durante bastantes décadas, desde su introducción en los años 20 del siglo XX hasta finales de dicho siglo. Actualmente se utilizan sistemas similares en formato digital, en los cuales el reloj se sustituye por un dispositivo electrónico registrador, y la llave de fichaje por una etiqueta o un punto magnético.

El mantenimiento de estos relojes era reducido debido a su fabricación robusta y resistente a golpes e inclemencias, cuyo mecanismo estaba realizado en aleaciones de acero y níquel, y protegido por una funda de cuero que evitaba daños en el interior. Generalmente, la reserva de marcha de estos relojes era de 8 días, lo que implicaba que solo era necesario darles cuerda una vez a la semana. También era necesario recargar la tinta del tampón cuando las marcas de registro resultaban poco visibles.

El vigilante no tenía acceso al interior del reloj para evitar cualquier tipo de manipulación que alterara los fichajes. En la parte trasera, disponía de un orificio para dar cuerda y de una pequeña ventana en la cual se podía ver la hora y los minutos en cada momento. En la parte superior se encontraba la bocallave para introducir las llaves de los puntos de fichaje o control.

Todos los fichajes quedaban registrados en la cinta de papel, que periódicamente era extraída del reloj por la persona encargada, quien disponía de una llave adecuada, diferente de la del mecanismo de cuerda y de la de los puntos de fichaje, para efectuar las comprobaciones rutinarias. [ILL]



BODET (fabricante)

Reloj patrón, modelo Cristal Quartz, Francia, 1978

Plástico inyectado, componentes electrónicos, aluminio

33 × 24,5 × 9,5 cm

Colección Banco de España



Este tipo de relojes era esencial en edificios o fábricas donde se requería conocer la hora en diferentes estancias con precisión, asegurándose de que en todos los lugares se mostrara la misma. Esto no era posible conseguirlo con relojes independientes, ya que cada uno presenta un margen de error distinto, incluso siendo del mismo modelo y fabricante, debido a los ajustes mecánicos que imposibilitan que todos los relojes mantengan la misma marcha.

La solución implementada consistió en utilizar un único reloj principal o patrón, que regulaba y mantenía el tiempo, ya fuera mediante un mecanismo de cuerda, eléctrico o, finalmente, mediante osciladores de cuarzo. Estos relojes patrón transmitían la señal a los relojes esclavos o secundarios. Este método tenía la ventaja de que los ajustes de hora realizados en el reloj maestro se transmitían automáticamente al resto de los relojes.

Inicialmente, la transmisión de la señal horaria se realizaba de forma mecánica, por lo que el reloj principal debía estar ubicado en un lugar concreto y los relojes secundarios debían encontrarse en lugares muy cercanos. Este sistema se utilizaba muy habitualmente en las estaciones de ferrocarril, de manera que un solo reloj indicara la misma hora en diferentes esferas, aunque siempre en un número muy reducido, generalmente inferior a cuatro.

A finales del siglo XIX, se introducen los relojes patrón que transmiten la información por medio de impulsos eléctricos. De esta manera, la transmisión

de la señal mediante cables permitía una mayor flexibilidad en la colocación de los relojes y la posibilidad de conexión de un mayor número de ellos al mismo tiempo.

El funcionamiento era sencillo: cada impulso eléctrico generado por el reloj patrón era recibido por el reloj secundario, girando las agujas de manera proporcional al impulso recibido. En esta primera época, los relojes solo disponían de agujas horaria y minuterá. El reloj esclavo contaba con un mecanismo muy simple, usualmente una bobina de cobre con un núcleo de hierro que, al recibir el impulso, se magnetizaba y producía el movimiento del mecanismo, el cual se transmitía a las agujas. Dependiendo de la necesidad de precisión en la hora, este impulso se enviaba a intervalos diferentes, siendo lo más común cada segundo, dado que esta es la oscilación habitual en los relojes de péndulo.

La introducción de la electrónica modificó este tipo de dispositivos, aumentando significativamente su precisión, tanto en los relojes patrón como en los relojes secundarios, lo que simplificaba sus mecanismos e incrementaba las posibilidades de ajuste. Sin embargo, se mantuvo el sistema inicial de funcionamiento por impulsos.

En este caso, el reloj dispone de dos opciones para la transmisión de la información: la habitual de un impulso por minuto y una segunda opción de 16 impulsos por minuto, pudiendo seleccionarse en la propia esfera del reloj mediante la pulsación de uno u otro botón.

La sincronización horaria de los relojes patrón debía realizarse con otros de mayor precisión o bien mediante señales horarias externas. Una de las señales más difundidas era la generada por el Real Observatorio Astronómico de Madrid, la cual se emitía cada hora a través de numerosas estaciones de radio. Estas eran conocidas como los «pitidos horarios», que aún se siguen escuchando en algunas emisoras. [11]

IBGHY & LEMMENS

Each Number Equals One Inhalation and One Exhalation (Table 3), 2016

Madera, hilo, metal, plástico y acetato
171 × 371 × 173,5 cm

Adquirida en 2017

Colección Banco de España

Observaciones: Obra compuesta de siete esculturas. Medidas variables.

La instalación *Each Number Equals One Inhalation and One Exhalation* es una obra en proceso –iniciada en 2016 y compuesta a fecha de 2018 por unas cien obras individuales– que se fundamenta en el interés de los artistas por dotar de forma arquitectónico-escultórica las proyecciones y los registros bidimensionales propios del mundo de la economía y del trabajo. Su antecedente más inmediato fue la instalación presentada en la Bienal de

Montreal de 2014 y en la de Estambul de 2015 bajo el título de *The Prophets*.

La serie que forma parte de la Colección Banco de España está constituida por siete pequeñas esculturas cuyas formas remiten a la estética del constructivismo ruso, que dialogan entre sí materializando representaciones gráficas relativas a la productividad humana, desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad. En ellas se alude a diversos temas de interés, desde la evolución de aspectos concretos de la economía productiva hasta la psicología del trabajo o el manejo de los tiempos y espacios laborales. Algunos de los gráficos ejemplifican los intentos de visualizar el movimiento de los cuerpos de los obreros para mejorar los procesos de producción a principios del siglo XX, y otros presentan datos sobre el impacto de los factores tecnológicos, psicológicos y organizativos en la eficiencia.

Para elaborar las obras, los artistas utilizan técnicas simples que les permiten contrastar, de forma lúdica, sus modelos artesanales con la dimensión autoritaria de los gráficos originales que extraen de publicaciones científicas. A través de estas operaciones, se exploran los modos en los que la representación gráfica transforma ideas complejas sobre el trabajo humano en formas sistematizadas. Esto incluye la relación que existe entre el espacio diagramático y el espacio mental. Es decir, cómo los gráficos crean formas de pensamiento.

Con el título *Each Number Equals One Inhalation and One Exhalation*, los artistas pretenden crear una tensión entre la reducción del trabajo humano a unidades cuantificadas —«cada número» e «igual» se refieren al acto o proceso de contar, medir, cuanti-

ficar, etcétera— y, a su vez, recordar al espectador la idea de que estas unidades representan seres humanos —«una inhalación y una exhalación» se refieren a la función corporal básica de la respiración—.

También el título de la serie puede aludir a la economía concebida en el ámbito del hogar que, según el economista ruso Bulgakov, puede ser reducida a un proceso metabólico parecido a la alterancia de la inhalación y la exhalación. El proceso productivo corresponde a la inhalación, mientras que el consumo equivale a la exhalación, y ambos componen el ciclo económico.

A través de estos gráficos y diagramas, Ibghy y Lemmens cuestionan la manera en que la productividad, la eficacia o el rendimiento laboral condicionan a los trabajadores, y cómo sus vidas terminan al servicio de esas nociones impuestas por el capitalismo globalizado. [YRG]

JUAN LUIS MORAZA

Banco Internacional de Tiempo Laboral
(Serie primera), 2020

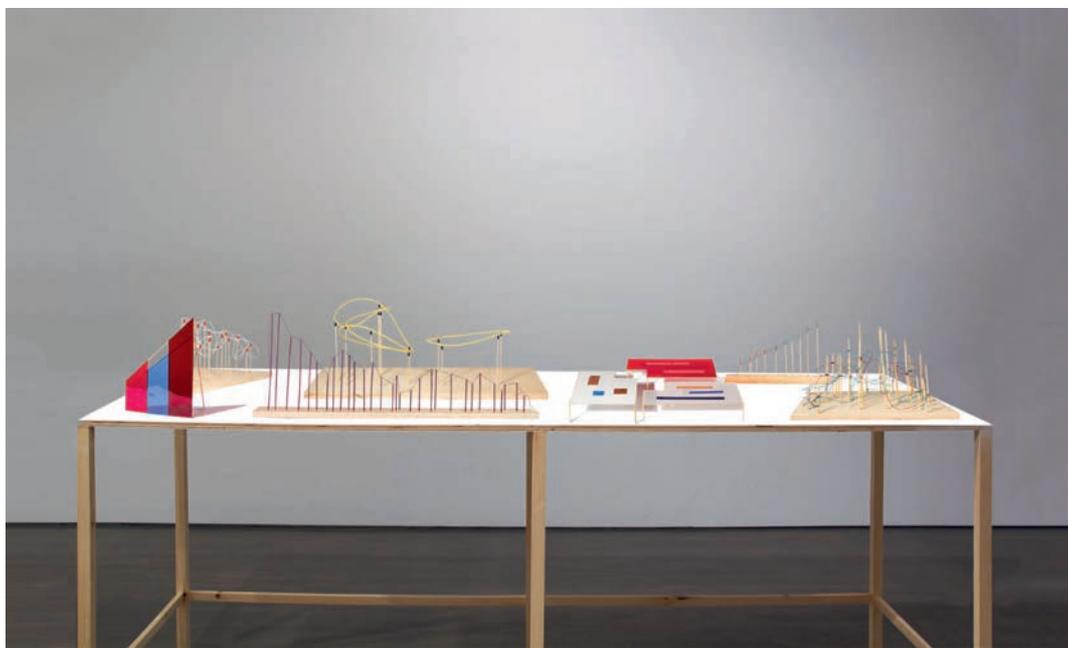
Gráfica / Carpeta de 24 impresiones digitales sobre papel Guarro Torreón 90 gr
29,7 × 21 cm c/u

Ed 10 + 1AP

Adquirida en 2021

Colección Banco de España

A finales de los años 70, en pleno proceso de transición política y con la mirada puesta en lo que estaba ocurriendo en el ámbito internacional, surgirán en España maneras diferentes de





entender el arte y de relacionarse con su práctica a través de la eclosión de nuevos lenguajes.

Formado en ese entorno, en la efervescencia de un panorama artístico radicado en Bilbao, Juan Luis Moraza fundó en 1979, junto con María Luisa Fernández, el Comité de Vigilancia Artística (CVA), un colectivo que operó hasta 1985, bajo unos intereses identificados con el minimalismo y el simbolismo, con resoluciones crípticas que ponían ya en cuestión los protocolos propios del arte y sus condiciones de presentación y recepción. Este hecho permite entender hoy la riqueza de referencias y sensibilidades que se daban en un contexto que, por aquellos años, sería institucionalmente uniformado bajo el denominador de la Nueva Escultura Vasca, una etiqueta cuya simplicidad ha sido permanentemente confrontada por estos mismos artistas.

Durante más de cuatro décadas, la carrera de Juan Luis Moraza ha asumido –más allá de la creación artística– espacios como la docencia, el comisariado o la escritura, surgidos de un vasto poso teórico y práctico, en el que confluyen referentes que van de la poesía y la filosofía a la práctica artística y teórica de movimientos como el arte conceptual y el minimalista; desembocando en un interés por muchas de las referencias de estos: la semiología, el estructuralismo, la antropología, el posestructuralismo o el psicoanálisis; algo que le despertó una profunda inclinación por el texto en relación con la obra, y una preocupación, *más plástica que lingüística*, por el lenguaje. Utilizando

la escritura como medio complementario y las palabras como un material más que susceptible de ser cortado, pegado o deformado.

La serie *Banco Internacional de Tiempo Laboral* funciona como secuela de un conjunto de obras y reflexiones que Juan Luis Moraza ha desarrollado en los últimos años bajo la noción de «trabajo absoluto». Aplicada, según él, «indistintamente a cualquier aspecto de nuestra existencia: trabajamos las emociones, trabajamos nuestro cuerpo, nuestras relaciones, nuestras formas de descanso, trabajamos nuestra imagen y nuestro futuro». *Banco Internacional de Tiempo Laboral* (2020) se presenta como una edición de obra gráfica que indaga en la relación entre tiempo y dinero mediante la emisión de papel moneda trabajado a partir de billetes en circulación de diferentes países, a los que se les han eliminado sus valores monetarios para inscribirles valores de tiempo. De ese modo, su uso establecería pautas para efectuar transacciones inscritas en espacios temporales comprometidos a una práctica laboral, con valores que van desde un instante casi infinitesimal (0:001 segundos) hasta la duración entera de una vida humana (5 000 000 horas). Impresos en sus idiomas originales y echando mano de muchos de los patrones estilísticos que los definen, los billetes incorporan personajes históricos vinculados con la economía, la política o la cultura, y figuran a través de sus retratos o mediante su firma como tesoreros o administradores de esa entidad. Frente al aforismo «Time is money» que inauguró la cultura del capitalismo y que representa el intercambio de tiempo por dinero, este papel moneda presenta la frase «My money is your time» como lema que inaugura un modo de llevar la transacción a su origen.

Asimismo, el interés no exento de ironía por incorporar nuevos modelos de valor y presentarlos en estos formatos, es algo que Moraza había desarrollado en un trabajo anterior, *L. E. C. O. I. N. –Letras de Cancelación de Obligaciones Internacionales–* (2003), impreso en papel moneda y producido a partir de una estancia en Argentina sobre la base de la situación financiera que vivía el país tras el *corralito* impuesto por el gobierno en 2001. Esa fascinación por devolver toda unidad básica de medida a su estado anterior podría llevarnos hasta trabajos como el presentado en 1991 en la sala de juntas del Círculo de Bellas Artes (Madrid), dentro del proyecto *El sueño imperativo*, y que tomaba el primer metro patrón, grabado sobre platino e iridio, depositado en 1796 en los Archives de Paris y actualmente depositado en el Conservatoire National des Arts et Métiers; o a su icónico trabajo *Arules* (2013), en el cual un conjunto de reglas torsionadas pierden la naturaleza universal de ese compromiso patrón que representan, volviéndose éstas únicas e irrepetibles, debilitando así su función normalizadora. [ACU]

RETRATOS AL HILO DEL TIEMPO

Esta sección se abre con el gran tapiz titulado *Triunfo del Amor y la Eternidad sobre el Tiempo*, protagonizado por la figura mitológica de Cronos, y plantea un relato en paralelo sobre el papel del retrato en el Banco de España y sobre su colección de relojes, en una selección que recorre desde el siglo XVIII hasta entrado el siglo XX.

Será durante la Ilustración, en 1782, cuando se funda el Banco Nacional de San Carlos (antecedente del Banco de España) ligado al desarrollo de una incipiente burguesía financiera y del capitalismo industrial, el mundo en el que el reloj se vuelve ubicuo. La afición que estas máquinas del tiempo despertaron en las elites ilustradas tiene un claro ejemplo en el ideólogo del Banco, y uno de sus primeros directores: Francisco de Cabarrús. Probablemente los primeros relojes que dieron las horas en su sede de la calle de la Luna (y que siguen dándolas en esta sala) fueron elegidos –o adquiridos– por su recomendación.

Desde entonces hasta hoy, el reloj ha sido un elemento presente en la historia de la institución. No solo podemos verlo en sus edificios principales o en despachos y salas de representación, sino también en diversos retratos, cargados de simbolismo, algunos de los cuales se exponen en esta muestra. Y, en un interesante giro de la historia, vuelven a estar presentes en las dos últimas incorporaciones a la galería de efigies del Banco: nos referimos a los retratos de los actuales reyes de España y del gobernador Pablo Hernández de Cos, firmados por Annie Leibovitz. Ambas obras dan continuidad a la tradición, iniciada en 1784, de fijar la memoria de la institución mediante el encargo de las imágenes de los gobernadores y jefes de Estado de cada momento histórico, aunque por primera vez estos se han realizado gracias al medio fotográfico.



JAN LEYNIERS, según diseño de David Teniers III

Triunfo del Amor y la Eternidad sobre el Tiempo,

Bruselas, 1684

Tapiz-repostero con las armas de los López

de Ayala, condes de Fuensalida

Lana, seda e hilos metálicos

9 hilos/dm

376 × 318 cm

Colección Banco de España

El *Triunfo del Amor y la Eternidad sobre el Tiempo* es fiel testimonio de un período de la tapicería occidental en el que la heráldica y la alegoría moral se unen estrechamente para componer verdaderos jeroglíficos tejidos.

En el centro del paño, concebido a modo de tapiz dentro de otro tapiz, campea el escudo de armas de la familia López de Ayala, condes de Fuensalida. Debajo aparece un anciano alado en actitud de sometimiento, inmovilizado por las cadenas que le está poniendo un amorcillo. A su costado se distinguen un reloj de arena con alas y una guadaña. Completan la escena otros ocho *putti* que se afanan en sostener la colgadura guarnecida de flecos dorados en la que está representado el cuadro descrito.

Esta colgadura se reviste de contenidos morales: la figura de ese anciano, por su carácter alado y los atributos que lo acompañan (el reloj de arena y la guadaña), se ha de identificar con el dios Cronos o,

más específicamente, según la terminología acuñada por Erwin Panofsky, con el Padre Tiempo¹, uno de los motivos recuperados de la mitología clásica durante la Edad Moderna, pero inevitablemente «contaminados» por las interpretaciones medievales. El Padre Tiempo representa así la culminación de un proceso de confusión fonética y asimilación semántica entre el *Chronos* griego (el Tiempo) y el *Kronos* romano (Saturno), que habría producido que el Tiempo cobrara los atributos del devorador Saturno. Las alas de la fugacidad y el reloj de arena se combinan, así, con dos características de lo saturniano: la ancianidad y la guadaña castradora.

A través de este proceso evolutivo, el Tiempo se ha ido vinculando cada vez más con las ideas de Muerte y Destrucción, pero también con las de Revelación y Triunfo. El Tiempo devora, destruye y vence al Amor, la Castidad y la Fama. En la composición de David Teniers III que recoge este tapiz, es en cambio el Tiempo quien se somete al Amor. Ello contradice la imagen mayoritariamente difundida del Cronos triunfante, asociada a la obsesión barroca por el paso del tiempo y el género de la *vanitas*. Pero la alegoría no se comprende en toda su complejidad sin la figura de la doncella tenante que levanta el ouróboros, anillo formado por la serpiente que se engulle a sí misma. En manos de la doncella alada, este símbolo del eterno retorno parece obedecer a una deliberada confiscación de

uno de los símbolos del Padre Tiempo por parte de una figura que, consecuentemente, debemos reconocer como personificación de la Eternidad.

El tapiz de los condes de Fuensalida, adaptación al escudo de armas de los López de Ayala de un modelo preexistente, lleva las marcas del tejedor Jean Leyniers, acreditado tejedor que se puso al servicio del genio creativo de David Teniers III, reputado como uno de los principales diseñadores de la tapicería barroca y dotado de una especial sensibilidad para con la cultura simbólica de su tiempo.

La dimensión alegórica de este tapiz nos sitúa en un contexto de pensamiento en el que el tiempo se ha convertido en asunto central al calor de las reflexiones sobre la fugacidad de la vida. Una serie de tapicería de la que el Banco de España cuenta con otra valiosa representación —la *Alegoría del Tiempo*, tejida por Geraert Peemans según cartones del mismo Daniel Teniers III— que ilustra también de manera magistral esta desazón por el fluir de los meses y las estaciones. Realmente, nada mejor que el tapiz —verdadero entretejido de hilo y tiempo— para expresar ese sentimiento de *vanitas*.

En *El Triunfo del Amor y la Eternidad sobre el Tiempo*, parece que se ha abierto un rayo de esperanza y que, gracias a las artes de Cupido, el incesante flujo de la arena de la vida ha podido ser detenido. [AS]

1. Erwin Panofsky: «El padre tiempo», en *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Editorial, 1998, pp. 93-138.



ANÓNIMO

Ampolleta para medir 30 minutos, siglos XVIII/XIX
Madera, vidrio, arena molida, cera y cuero

22 × 11 cm

Museo Naval de Madrid, 292

Decía san Agustín de Hipona en el libro undécimo de sus *Confesiones*: «¿Qué es entonces el tiempo...? Si nadie me plantea la cuestión, lo sé. Si quisiera explicarla a quien la plantea, no lo sé. No obstante, digo sinceramente que sé que, si nada transcurriese, no habría tiempo pasado y que, si nada sobreviniese, no habría tiempo futuro y que, si nada existiese, no habría tiempo presente».

El intento de atrapar el tiempo en una definición, a buen seguro, hoy todavía nos llevaría a correr el riesgo de perderlo sin llegar a encontrar una explicación definitiva que consiguiera convencernos. Sin embargo, el hombre antiguo, que tampoco fue capaz de definirlo de una manera concluyente, sí fue lo suficientemente hábil para contener su tiranía y crear instrumentos que lo atrapasen y redujeran. Uno de los primeros, y también de los más familiares, fue el reloj de arena.

El instrumento que nosotros conocemos es una evolución de las aún más antiguas clepsidras, que medían el tiempo con el trasvase uniforme y continuo de un líquido entre dos depósitos. El reloj de arena era un sencillo instrumento formado por dos vasos de vidrio, con forma de cono o de pera, que unidos por sus vértices mediante un pequeño orificio permitía la comunicación entre ambos. La forma del vidrio no se alteraba ni con las condiciones meteorológicas, ni con el transcurso del tiempo, manteniendo siempre su transparencia. Uno de los depósitos se llenaba, preferentemente, de polvo de mármol negro molido, y la cantidad de arena introducida se calculaba para que durara segundos, minutos u horas. Una vez vacío el depósito superior se invertía el instrumento para seguir midiendo el tiempo. En el caso de nuestra ampolleta, dicha operación se hacía cada 30 minutos.

Los depósitos estaban unidos entre sí por un collar de cera o de masilla que, en ocasiones, se reforzaban en su unión con lienzo o con cuero y, sobre este, a modo decorativo, un hilo trenzado. La fragilidad del vidrio precisaba de una armadura de madera para protegerlo de posibles golpes. Esta montura consistía en dos bases —que podían ser cuadradas, redondas o hexagonales— unidas mediante tiras que protegían y daban consistencia al instrumento.

El reloj de arena era conocido por los marinos con el nombre de ampolleta, término que proviene de la voz latina *ampulla*, que significaría frasco o botella. Así, la unión de dos ampolletas dio lugar al reloj de arena, aunque por metonimia acabó por darse al conjunto el nombre de los vasos de cristal. Por esta razón, a lo largo del siglo XVI, fueron comunes las referencias a su uso en las obras y tratados de náutica, debido a su papel fundamental en la navegación. De manera gradual, el instrumento llegó desde el mar a los palacios, pues, especialmente a lo largo del siglo XVII, comenzó a representarse en las diversas artes como alegoría del inexorable paso del tiempo, *tempus fugit*.

El magnífico tapiz de David Teniers junto al que se expone el reloj de arena que nos ocupa es buen ejemplo de ello. Un anciano alado, señor y dios del tiempo —el dios Saturno de los romanos— encadenado y vencido, dobla su rodilla entregándose. Junto a él, la guadaña, símbolo de la muerte, y el reloj, colocado casi horizontalmente, de cuyo vaso superior caen los últimos granos de arena que se llevarán la poca vida que le queda. El reloj, con sus alas, se convirtió en la metáfora de la consumación y el tránsito

de nuestra vida terrenal y de la volatilidad de nuestras pertenencias, razón por la que es común ver relojes de arena esculpidos en tumbas y monumentos funerarios, enseñándonos, de manera figurada, cómo se fue la vida desvaneciéndose en arena. [JMMM]

DIEGO EVANS, relojero

Reloj de caja alta, c. 1770-1780

Fabricado en Reino Unido

Madera, laca, latón, plata, metal, bronce, cristal.

Tallado, lacado, cincelado, grabado, dorado, fundido
241 × 50 × 24 cm

Adquirido por el Banco Nacional de San Carlos

Colección Banco de España

Observaciones: Grabado en la esfera, bajo el cañón de las agujas: «DIEGO EVANS / Bolsa Real / LONDRES».



A mediados del siglo XVII, tuvo lugar un avance significativo en la medición del tiempo gracias a la invención del péndulo. Los primeros mecanismos de fabricación inglesa utilizaron como órgano regulador el escape de paletas. Los péndulos eran cortos y tenían un amplio arco de oscilación. Cuando se inventó el escape de áncora, la fluctuación disminuyó y fue posible ocultar el mecanismo en el interior de una caja de madera. Los ebanistas crearon una nueva pieza de mobiliario que, además, protegía a la maquinaria del polvo, evitando que se estropeará. Desde ese momento, los relojes de caja alta de fabricación inglesa se multiplicaron por doquier y se convirtieron en una de las piezas más cotizadas de la

relojería europea. Destacan por la perfección de sus máquinas y como en este caso, por la belleza de sus cajas.

El relojero inglés Diego Evans, activo entre 1770 y 1832, firma la esfera de este reloj de caja alta o de pie. La caja, de madera lacada, está adornada con decoración chinesca. El cabezal luce un copete denominado «de pagoda», rematado con tres plintos —uno central y dos laterales—. En origen pudo llevar sobre ellos pináculos en forma de bola o de jarrón. Dos columnas de madera lacada con capiteles dóricos elaborados en metal pavonado flanquean la puerta con cristal que protege las muestras. El cerco de la puerta también es de madera lacada.

La esfera, como suele ser habitual, es de latón dorado. El dial horario, fabricado en plata, exhibe los números esmaltados en negro, romanos para las horas y arábigos —de cinco en cinco— para los minutos. El interior del dial está ornado con la técnica del picado o granulado, típico de la relojería inglesa. El segundero está situado en una esfera o muestra auxiliar debajo de la cifra de las XII. La ventana rectangular abierta encima de la cifra de las VI indica el calendario. Sobre ella, la cartela con la firma del autor: «DIEGO EVANS / Bolsa Real / LONDRES». Se completa la esfera con el cañón de las agujas y dos bocallaves que sirven para dar cuerda al reloj. Las agujas de metal pavonado están ornamentadas con un dibujo calado. Encima del dial principal se colocó un dial auxiliar que permite repicar o silenciar la sonería: «Tocar/ Silencio». El resto de la esfera está decorada con planchas de metal caladas que reproducen motivos vegetales. Los letreros, como puede apreciarse, están escritos en castellano.

El tronco o cuerpo que sostiene el cabezal es de líneas rectas, y el zócalo presenta un perfil rectangular, con una moldura lisa que enmarca una escena chinesca lacada en tonos negros y dorados. Además, la caja cuenta con una puerta delantera moldurada en el borde, con cerradura, que al abrirse permite ver el péndulo.

El reloj dispone de una máquina inglesa de platinas rectangulares con dos trenes: uno para la marcha y otro para la sonería. El tren de marcha o movimiento se regula con un escape de áncora y péndulo. El tren de sonería da las horas y las medias y se regula con el venterol.

La caja de este reloj responde al modelo *longcase* o *grandfather* característico del estilo Chippendale inglés, elaborado en la segunda mitad del siglo XVIII y decorado con motivos chinescos. En la escena que decora el frente del tronco se intenta crear sensación de profundidad mediante un paisaje con arquitecturas y jardines dispuestos en terrazas. Varios personajes distribuidos por la arquitectura completan y dan vida a la escena. Un sol entre nubes destaca en la parte superior. Resulta curioso que, a diferencia de otros ejemplares elaborados en los mismos años, la caja no esté decorada en los cuerpos laterales.

Estas cajas, destinadas al comercio europeo, imitan las pinturas costumbristas que el arte oriental distribuyó de manera generalizada en el siglo XVIII. Fue tanta la demanda que en Alemania se imitaron estas cajas sustituyendo la costosa laca por capas de *gesso* (yeso) barnizadas.

Este reloj se registró en un inventario fechado en 1827 de los muebles conservados en las oficinas de la Caja de Pago del Banco Nacional de San Carlos. Lo volvemos a encontrar en otro inventario fechado el 4 de enero de 1851 decorando la «Pieza Corrida de Contador»¹. [AAH]

1. AHBE, Secretaría, legajo 1128.



FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

Francisco de Cabarrús y Lalanne, c. 1788

Óleo sobre lienzo
210 x 127 cm

Encargo al autor por el Banco Nacional de San Carlos en 1786

Colección Banco de España

El retrato de Francisco de Cabarrús (Bayona, 1752 - Sevilla, 1810) en sus funciones de director honorario del Banco de San Carlos, del que fue impulsor y fundador, colgó en la Sala Grande de Juntas Generales, tal vez en su cabecera, y fue el

último de los que pintó Goya para esa institución. En 1790 Carlos IV concedería al lúcido comerciante de origen francés, nacionalizado español en 1781, el título de conde de Cabarrús. Con ello culminaba el ascenso social del hombre que, llegado a Valencia en su juventud, demostró habilidad para los negocios y para moverse entre las personas de mayor influencia en la corte de los Borbones. En 1799 consiguió que se le encomendara el avituallamiento de las tropas francesas y españolas aliadas contra Inglaterra y a favor de la independencia de los Estados Unidos. La creación del Banco de San Carlos en 1782, entre otras iniciativas, unieron a Cabarrús aún más a los círculos del poder, si bien pronto comenzó un período de denuncias y de persecuciones del que nunca se recuperó.

El retrato lo presenta de pie y, como en la vida misma, dueño del espacio a su alrededor, mientras que el fondo de penumbra velazqueña expresa tal vez las envidias y los enemigos que amenazaban al brillante financiero. Goya supo renovar la imagen del poderoso antes reservada a la aristocracia y destacó magistralmente la figura de Cabarrús mediante el luminoso atuendo de seda verde y reflejos dorados que ciñe su voluminoso cuerpo. Ese color, símbolo del dinero y de la riqueza, alude a las aptitudes del futuro conde para acrecentar su fortuna personal y la economía de la Corona, al aplicar las ideas francesas progresistas que le procuraron enemigos influyentes.

Para la burguesía, que se abría paso en todos los frentes llena de empuje, conocimiento y decisión frente al Antiguo Régimen, las libertades y novedades del retrato debieron de constituir una sorpresa. El estudio técnico del cuadro reveló que inicialmente Cabarrús apoyaba la mano derecha sobre el bastón de los directores del Banco, único distintivo de poder a la antigua. Goya, o su modelo, decidieron suprimirlo, lo que dejó al personaje sin condecoraciones ni símbolos, pero se ajustó estrictamente a la composición que Velázquez había destinado para su Pablo de Valladolid. En aquella, el bufón y actor abría con su mano derecha la escena con un gesto teatral que Goya utilizó aquí para subrayar el temple de su personaje. La mano izquierda de Cabarrús se introduce en la casaca, gesto que indicaba entonces la condición del intelectual. El financiero, que no tenía un pasado ilustre, parece emerger de la oscuridad de la historia con fuerza y peso, lo que proyecta en el suelo una sombra definitiva que sugiere el avance de la figura, apoyado por el movimiento de la casaca y la pierna adelantada, como si su estampa estuviera impulsada por una fuerza centrífuga, hacia adelante, hacia un nuevo proyecto.

Como siempre, Goya revela bajo el traje la anatomía poderosa de Cabarrús, su porte y talla, la estructura de su cabeza y hasta el peso de unos huesos que tendrían un destino deshonroso tras su muerte en Sevilla en 1810: fue enterrado en la capilla de la Concepción de su catedral, en un panteón cercano al del conde de Floridablanca. Pero al finalizar la gue-

rra contra los franceses en 1814, dado que la Junta Central de 1809 le había declarado reo de alta traición por haber aceptado del rey José I el Ministerio de Hacienda, sus huesos fueron trasladados a la fosa común del patio de los Naranjos. [MM]

THOMAS WINDMILLS, relojero

Reloj de sobremesa *bracket*, c. 1720

Madera de caoba, bronce, plata, metal, cristal.

Tallado, cincelado, grabado, dorado, fundido

65 × 42 × 27 cm

Adquirido por el Banco Nacional de San Carlos en 1783

Colección Banco de España

Observaciones: Grabado en la esfera, flanqueando la cifra VI, y en la platina trasera: «Windmills/London».



El de sobremesa inglés fue, desde el siglo XVII, el tipo de reloj más admirado y solicitado por la clientela culta y adinerada. Conocido en España como *bracket*, en su origen era un reloj transportable colocado sobre una repisa anclada en la pared. Poco después de su invención, por su peso, se depositó encima de un mueble o de una chimenea. Al presentarse exento, se instaló una puerta de cristal en la parte posterior que facilita la contemplación de la exquisita decoración de la platina trasera de la máquina. Por lo general, estas platinas están decoradas con motivos vegetales, cartelas, pájaros, etc., cincelados a buril. También se grabó en ellas el nombre del autor. El perfil primitivo de las cajas, de líneas cuadradas, evolucionó pronto y se remató con un copete en forma de medio punto, que adoptaría aspecto de campana a partir de 1720.

La esfera, al principio, era cuadrada, pero los adelantos técnicos obligaron a incorporar en la parte superior un arco que permitía colocar diales auxi-

liares. Estas esferas solían encargarse a los plateros, que cincelaban a buril las cifras horarias y las esmaltaban en negro. La abertura de un sector curvo en la esfera favorecía la observación de un pequeño péndulo en los ejemplares que carecían de segundero.

El mecanismo está alojado entre dos gruesas platinas. La máquina es una combinación de un cubo y un caracol que regula la tensión de la cuerda. El cubo alberga el muelle o cuerda, y el caracol —un cono acanalado en espiral— la tensa. Cuando el muelle pierde tensión por la marcha del reloj, el caracol compensa este proceso y retiene la cuerda que envuelve al cubo. El escape transforma el movimiento giratorio en otro de vaivén que oscila según el desplazamiento del péndulo. La maquinaria de los primeros relojes incorporaba a veces un mecanismo de repetición que daba las horas y los cuartos tirando de una cuerda situada a un lado de la caja.

La importancia de este reloj radica en el autor de la maquinaria y en los datos documentales custodiados en el Archivo Histórico del Banco de España.

Está documentado en 1783. El 7 de junio de ese año, Julián Martínez reconoce que ha recibido de Pedro Bernardo Casamayor 1500 reales por una péndola real. El autor del reloj era Windmills, y estaba destinado a decorar el edificio que ocupaba el Banco Nacional de San Carlos en la calle de la Luna.

La caja está fabricada en madera de caoba y es de líneas sencillas y perfil rectangular. Se remata en un copete en forma de campana adornado en la parte superior con una piña, y bellotas en las cuatro esquinas. La peana escalonada imita la madera de ébano y se apoya en cuatro patas de bronce dorado.

La puerta de cristal, con cerradura, protege y permite ver la esfera de metal dorado cuadrada con arco en la parte superior. El dial horario es de plata dorada, con números romanos para las horas y arábigos para los minutos, de cinco en cinco, todos policromados en negro. El interior del dial es de metal, ornado con picado de lustre. Sobre la cifra VI, una ventana cuadrangular permite observar el calendario. A través de una abertura longitudinal encima del cañón de las agujas, se aprecia el movimiento del pendolín. En el arco de la parte superior, un dial auxiliar para la sonería: «Strike/Silent». El resto de la esfera está decorada con placas de metal dorado y calado que representan motivos vegetales y rostros femeninos. Completan la esfera el cañón de las agujas y tres bocallaves. Las agujas son de metal pavonado.

En las paredes laterales y trasera se colocaron ventanas acristaladas para observar la máquina y la platina del reloj. Esta platina, de bronce dorado, presenta bellos motivos vegetales cincelados que envuelven la firma del autor. Desde 1734, la Compañía de Relojeros Ingleses estableció que todas las platinas traseras debían estar firmadas para evitar fraudes y falsificaciones por parte de la relojería europea.

La máquina inglesa, con tres trenes, está protegida por platinas rectangulares y pilares en los laterales. El tren de movimiento es un motor de

resorte que mantiene el reloj en marcha durante ocho días. El órgano regulador es un caracol (*fusée*) unido a un escape de paletas que da movimiento al péndulo. El tren de sonería es de cuartos y medias por caracol, sistema de sierra y campana. Dispone además de un carillón de seis campanas.

Es curiosa la ausencia de asas habituales en estos relojes, bien en el copete o en las paredes laterales, que permitían trasladarlos de un lugar a otro. La caja puede ser posterior. [AAH]



FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

José Moñino y Redondo, I conde de Floridablanca, 1783

Óleo sobre lienzo

260 × 166 cm

Adquirido en 1986

Colección Banco de España

El retrato de José Moñino y Redondo (Murcia, 1728 - Sevilla, 1808) se ha fechado en 1783, un año después de la fundación del Banco de San Carlos y con un destino diferente pero todavía ignorado, posiblemente para su propia residencia. Una de las cartas de Goya a su amigo Martín Zapater, del 22 de enero de 1783, da cuenta con cierto secretismo de la petición reservada del conde.

Floridablanca, a quien Carlos III había ennoblecido con el título de conde en 1773, era desde 1776 primer secretario de Estado; fue figura decisiva en la valoración y el éxito de Goya en esos años de su asentamiento en la corte. El ministro le había favorecido ya en 1781 con el encargo de uno de los grandes cuadros de altar para la iglesia de San Francisco el Grande en Madrid, y por orden suya se había enviado allí en 1780 el *Cristo en la Cruz* (Museo del Prado, Madrid). En 1784 —aunque también se ha supuesto de fecha anterior—, Goya retrató a Floridablanca en relación al Banco de San Carlos (Museo del Prado, Madrid), al llevar el conde en la mano la *Memoria p.^a la formación del Banco nacional de S.n Carlos*, que Cabarrús había escrito en 1782.

El gran retrato de Floridablanca fue el primero de carácter áulico de Goya, y en él supo utilizar todos los elementos alegóricos propios del género. El ministro aparece en el centro, vestido de rojo, ostentando la banda e insignia de la Real y Distinguida Orden de Carlos III y bajo la presidencia del monarca, cuyo retrato oval cuelga al fondo con esa sugestiva idea del cuadro dentro del cuadro de larga tradición europea. Así, lo que sucede en la escena está sancionado por el poder y la voluntad regios, cuyo equilibrio y grandeza realzan la imagen del ministro.

Como en una balanza, Goya ha situado a un lado de Floridablanca las obras públicas que impulsó y que constituyeron la política más avanzada técnicamente y más beneficiosa de su gestión. A esta aluden los mapas —como, entre otros, el del Canal Imperial de Aragón— en los que se dispone a trabajar su responsable, probablemente el ingeniero hidráulico Julián Sánchez Bort, que desde 1775 trabajaba en la proyección y construcción del Canal Imperial. A la izquierda, el apoyo esencial del ministro a las artes está encarnado en la figura de Goya, que le presenta para su aprobación un lienzo de dimensiones pequeñas, como eran los bocetos de nuevos proyectos decorativos. A Goya, como artista, le justifica el famoso libro teórico de Antonio Acisclo Palomino sobre la pintura, que Floridablanca proyectaba reeditar. Es, junto al citado mapa y una estampa, la base firme de lo que sucede en el plano superior y los elementos en que se asientan las ideas y acciones del ministro.

El gran reloj dorado marca una hora exacta, las diez y media de la mañana. Carlos III comenzaba su trabajo a las ocho en punto, con audiencias generales, pero recibía a sus ministros a partir de las once, por lo que a las diez y media Floridablanca con sus asuntos ya concluidos se preparaba sin duda para ir a despachar con el rey. En ese sentido apunta también el sobre a sus pies, como uno de los numerosos memoriales y peticiones que recibía a diario en sus audiencias, que aquí está abierto y ya leído. Por otra parte, el reloj sobre la mesa —que refleja el orden en el trabajo y la actividad incansante— está decorado con una bella figura del anciano Tiempo, sentado y levantando en su mano derecha un reloj de arena que une el tiempo pasado, histórico, con el tiempo presente y moderno de la Ilustración. [MM]

FELIPE SANTIAGO y PEDRO CHAROST *Alegoría de las Artes*, c. 1771-1774

Reloj de sobremesa

Bronce, esmalte, metal y cristal. Fundido, dorado, esmaltado

59 × 35 × 19 cm

Patrimonio Nacional, 10002079. Galería de las Colecciones Reales.

Esmaltado en la esfera: «Charost / HERMANOS RELOXEROS DE SU MAGESTAD».

Grabado en el pedestal: «CAROLVS III / EXALTAVIT ARTEM / ANNO / MDCCLXXI».

Grabado en la platina trasera: «hermanos Charost Reloxeros De Su Magestad Madrid».



La caja de este reloj de sobremesa fabricado en bronce dorado representa una alegoría en honor del rey Carlos III como protector de las Artes. Por este motivo, la efigie del monarca aparece representada en un medallón que sostiene un amorcillo. A su lado, una figura femenina, de pie, que sujeta un anillo solar con su mano, representa a la Astronomía. Sobre un pedestal que tiene grabada una inscripción, se sitúa el cubo rodeado de guirnalda que aloja la esfera y la máquina del reloj. La esfera está esmaltada de blanco con las cifras horarias en números romanos y los minutos en números arábigos. Las agujas están rematadas en una flor de lis.

Los hermanos Felipe Santiago y Pedro Charost firman la esfera y la platina trasera de la máquina. Estos relojeros de origen francés, pero domiciliados en Madrid, enviaron una solicitud al monarca para que les permitiera abrir una fábrica de relojería en la corte. Esta rogativa coincidía con la política mercantilista y protectora hacia las artes industriales promovida por el rey y sus ministros, entre ellos Floridablanca. Se pretendía frenar el comercio exterior de unos productos de lujo, muy caros, demandados por un amplio estamento de la sociedad. Con la apertura de esta fábrica —y las que pudieran venir detrás— se pretendía competir con París y Londres. Los hermanos Charost prometieron al rey crear una escuela de formación y

enseñar su arte a una docena de jóvenes españoles. Acabado el aprendizaje y convertidos en maestros, podían establecer otras fábricas que suministraran relojes y péndolas a España y a América. Estos principios coincidían plenamente con las intenciones del gobierno y con la práctica ilustrada por fomentar la industria y las artes industriales. El rey Carlos III aprobó por Real Despacho en San Lorenzo de El Escorial las ordenanzas que a partir de ese momento debían observar los hermanos Charost para establecer en Madrid «una fábrica de todo género de Reloxería y escuela de enseñanza de este Arte».

El 9 de diciembre de 1774 los hermanos Charost presentaron y «regalaron» al rey este reloj que, según sus propias palabras, habían realizado con la mayor perfección en señal de gratitud por haberles confiado la dirección de la escuela. El reloj se describe, en carta firmada por ello, como una péndula de nueva invención, de ocho días de cuerda, con horas y cuartos. Pocos días después, presentaron una factura que ascendió a 12 997 reales.

Pero la escuela-fábrica, situada en la calle del Barquillo —junto al Hospicio de San Fernando— no prosperó, a pesar de los esfuerzos del gobierno para que permaneciera abierta. Una mala gestión y una falta de interés por enseñar el arte de la relojería —pues podría ocasionar una competencia para la venta de sus propios productos traídos, en ocasiones, desde Francia— aceleró el cierre de la escuela, que debió suceder hacia 1794. [AAH]



PIETRO MELCHIORRE FERRARI

Miguel de Torres y Ruiz de Rivera, III marqués de Matallana, 1785

Óleo sobre lienzo

101,5 × 76 cm

Encargo al autor por el Banco Nacional de San Carlos en 1784

Colección Banco de España

El retratado fue director del Banco de San Carlos recién creado pero, nombrado ministro plenipotenciario cerca del serenísimo señor infante duque de Parma, en junio de 1783, salió de Madrid para su destino italiano. Como el Banco había decidido disponer de los retratos de todos sus directores, hubo que encargar este a Parma, y por eso se debe a un artista italiano: Pietro Melchiorre Ferrari, que lo realizó allí en 1785, dos años antes de su muerte. Su importe de 2200 libras fue reembolsado al marqués —que sin duda hubo de adelantarlo— en febrero de 1786, según documentación del archivo histórico del actual Banco de España, y que dio a conocer el investigador José María Sanz García.

La obra responde al tipo de retrato «ilustrado», común en Italia en esos años, del cual son reflejo en el contexto español algunos retratos debidos a Francisco de Goya. Sobre la mesa, un pliego de papel, súplica o memorial, identifica al personaje: «Al señor marqués de Matallana, Comendador de Fuente del Moral de la Orden de Calatrava y Ministro Plenipotenciario de S.M.C. en la Corte de Parma». Otros elementos simbólicos aluden a la inteligencia y clase del personaje, como el busto de Minerva, en alusión a la inteligencia y el cultivo del saber, el libro ricamente encuadernado que sostiene en la mano izquierda o el elemento que cuelga de su cintura y parece rimar con los ricos botones de su vestimenta: una leontina que muy probablemente oculte un reloj en el bolsillo del chaleco. Este complemento de joyería, desarrollado a partir de ese momento y durante el siglo XIX, se presentaba abrochado a un ojal y sujetando un reloj que podía guardarse en un bolsillo. Con una elaboración esteticista de la cadena metálica de la que se solían suspender los relojes de bolsillo, el diseño de la leontina es más sencillo que el de su predecesora, la *châtelaine*.

El marqués presenta el gesto displicente que encontramos con frecuencia en los retratos de aristócratas cultos por parte de artistas como Antoine Watteau o Pompeo Batoni, a cuya obra recuerda el tono general de este retrato. Impregnado ya de un cierto neoclasicismo, se intuye en él un atisbo del «espíritu de alta retórica» y contención moral que se dará en la plena Ilustración con la pintura de Anton Raphael Mengs o Jacques-Louis David.

En Parma, en los años en que Matallana ostenta su cargo de plenipotenciario de España, son Giuseppe Baldighi (1723-1803) y Pietro Melchiorre Ferrari los artistas más estimados de los que cultivan el retrato entre los cenáculos cortesanos. Este último fue nombrado precisamente en 1785 retratista oficial de la corte, para la que realizó, entre otros, el retrato de Fernando I de Borbón, duque de Parma (Galleria Nazionale di Parma), en un tono más protocolario; o el hermoso y celebrado retrato del ministro Guillaume du Tillot (también en la Galleria Nazionale di Parma), una de sus obras más reconocidas y que muestra ciertas coincidencias con el del marqués de Matallana, tanto en el modo interno de traducir la mirada como en el preciso dibujo de las manos. [APS] [CM]



ANÓNIMO

Châtelaine, c. 1751-1850

Oro

2 × 9,6 cm

Museo Nacional del Romanticismo, CE2657

La *châtelaine* es un objeto de adorno personal utilizado tanto por hombres como por mujeres. Su origen francés está relacionado, por analogía, con el término con el que se denominó a la mujer que guardaba las llaves del castillo: la *châtelaine* o castellana. Por tanto, a partir de ese momento, la rica y embellecida cadena que servía para llevar las llaves colgadas de la cintura recibió este nombre. Con este carácter funcional comenzaron a usarse en el Medievo. Desde el siglo XVI, de esta singular pieza de joyería se suspendieron, además de las llaves, un reloj, un perfumador, un espejito, un libro de horas... En el siglo XVIII llegaron a su apogeo y se convirtieron en un objeto de lujo, en una joya sofisticada espejo del poder adquisitivo del propietario. Comenzamos a encontrarlas en los documentos de archivo, en los figurines de moda y sobre todo en los retratos. Como ejemplos, en la colección de pintura del Banco de España observamos una pareja de *châtelaines* sobre el calzón de seda verde que luce Francisco de Cabarrús en el cuadro que le pintó Francisco de Goya en 1788. Se aprecia tímidamente otro ejemplar en el retrato de Francisco Javier de Larumbe y Rodríguez, también de Goya, fechado en 1787; en el de Miguel de Torres y Ruiz de Rivera, III marqués, retratado por Pietro Melchiorre Ferrari en 1785, y en el retrato de Juan de Piña Ruiz realizado por Francisco Folch de Cardona en 1788. Una doble *châtelaine* similar a las que luce Cabarrús porta el conde de Floridablanca, también sobre traje verde, en el retrato de Goya conservado en el Museo Nacional del Prado.

Muchas de las que han llegado hasta nuestros días están integradas por tres o cuatro placas de plata o de metal unidas por asas y reasas —o bisagras— que dotaban de flexibilidad a la pieza. De los extremos de las placas se suspendían, mediante finas cadenas rematadas en un mosquetón, la llave, el sello, pequeños accesorios... El reloj se engan-

chaba en la parte inferior de la última placa, y su caja solía decorarse a juego con el resto de la pieza. Los ejemplares más sencillos sólo se fabricaron en metal, pero otros se enriquecieron con la incorporación de esmaltes, piedras preciosas y piedras finas.

El ejemplar del Museo Nacional del Romanticismo está integrado por dos fajas de oro imitando una malla creada a partir de finas láminas trenzadas que sugieren una espina de pez. En los extremos, motivos geométricos, calados, que servían uno para enganchar del cinturón y otro para suspender el reloj.

En el siglo XVIII los hombres y las mujeres las usaban a pares. La investigadora Catherine Cardinal argumenta que este uso duplicado se debió a la necesidad de tener que comparar la hora en dos relojes y verificar que esta fuera exacta. Pero, en realidad, era para ocultar las dos aberturas laterales del calzón masculino. Además, permitía crear en el atuendo cierto equilibrio y simetría, en especial en la indumentaria femenina, como también ocurrió con la manillas o pulseras que se lucían en ambas muñecas.

También en este siglo, en la de uso femenino, el reloj podía ser sustituido por un costurero en miniatura, útiles de escritura o por un estuche para custodiar objetos de higiene o belleza. Esta pieza en francés se denominaba *équipage*, término no usado en España pero que hacía referencia al conjunto de pequeños utensilios que servían para una actividad determinada.

Este tipo de accesorio se generalizó y, ante la amplia demanda, comenzó a emplearse el similar *–pinchbeck–*, una aleación de cobre y zinc que imitaba a la perfección al oro. Gracias a él se abarataron los precios, y la pieza fue más asequible para todas las clases sociales. Como muestra, algunos de estos objetos se aprecian en los retratos de la incipiente burguesía y en las estampas de Cano y Olmedilla fechadas en 1777, que reproducen majos, petimetres, manolos, toreros (por ejemplo, la estampa del torero Joaquín Rodríguez Costillares que luce, suspendidas de la cintura, una pareja de *châtelaines*).

La pieza evolucionó y en el siglo XIX derivó en la leontina, mucho más sencilla, que recuperó su origen. [AAH]

ANÓNIMO

Reloj con leontina, s. XIX

Plata, esmalte. Hilado, fundido, cincelado, esmaltado
32 cm; 5,50 cm (diámetro reloj)
Museo Nacional del Romanticismo, CE0975

La leontina es un complemento de joyería que permite dar un toque de color a la sobria indumentaria masculina, de tonos oscuros, que dominó en la segunda mitad del siglo XIX. Su diseño evolucionó de la cadena de oro, plata, acero o metal de la que se suspendía un reloj de bolsillo. La caja del reloj y la cadena solían estar fabricadas en el mismo material y en ocasiones se enriquecían con piedras preciosas,

con esmalte o con estrás –un tipo de cristal incoloro, con alto contenido de plomo, tallado, que imitaba al diamante–. En los retratos conservados la podemos observar abrochada al ojal del chaleco sujetando un reloj que podía guardarse en un bolsillo del propio chaleco, de la chaqueta o del pantalón. El origen también se relaciona con las cadenas que en el Renacimiento permitían colgar del pecho un reloj a manera de medallón. A diferencia de la *châtelaine*, más propia del siglo XVIII, la leontina es más sencilla, está integrada por una o varias cadenas y no por placas de metal unidas por asas y de ella penden menos accesorios como la llave para dar cuerda al reloj, el sello, etc.

El ejemplar del Museo Nacional del Romanticismo, fechado hacia 1850-1875, está integrado por cinco cadenas de eslabones fabricados con hilo de plata trenzado que se unen, a intervalos, mediante dos pasadores o piezas de plata de perfil rectangular. Estos están embellecidos con placas de metal esmaltadas que reproducen flores de colores sobre fondo negro. El reloj se suspende en uno de los extremos con un mosquetón. El otro extremo remata en la muletilla que se introduce en el ojal y en un guardapelo con similar forma y decoración que los pasadores. El reloj de bolsillo es de tipo *lepine*, y la caja está realizada en plata. La esfera, esmaltada de blanco, lleva las cifras horarias en números romanos. El gundero se colocó sobre la cifra VI.

En la colección de pintura del Banco de España se aprecia un reflejo plateado sobre el oscuro traje que porta Martín Belda y Mencia del Barrio, marqués de Cabra, en el retrato pintado por Dióscoro Teófilo de la Puebla y Tolín en 1881. Un rico ejemplar, con un adorno suspendido de la cadena, luce Francisco de Cárdenas en el retrato firmado por Manuel de Ojeda Siles en 1891. Otro, cruzando la cintura, destaca en el de Luis María de la Torre y de la Hoz Quintanilla y Vega, conde de Torreánaz, del mismo pintor, fechado en 1901.

La leontina complementa y enriquece la sencillez del traje de chaqueta del retratado y le permite demostrar cierto prestigio y distinción. Desapareció con la llegada del reloj de pulsera, que puede observarse en el retrato de José Ramón Álvarez Rendueles pintado por Isabel Quintanilla en 1985. [AAH]





ANNIE LEIBOVITZ

Rey Felipe VI y Reina Letizia, 2024

Díptico

Fotografías impresas con tintas de secado UV sobre lienzo de poliéster imprimado

223,52 × 170,18 cm c/u

Encargo a la autora en 2023

Colección Banco de España

Uno de los conjuntos más significativos que compone la Colección Banco de España es, sin duda, su galería de retratos oficiales. Dicha galería refleja de manera casi ininterrumpida la historia de la institución, desde la creación del Banco de San Carlos en 1782 hasta nuestros días. Este conjunto no se compone exclusivamente de efigies de personalidades involucradas en la gestión del establecimiento bancario (directores, gobernadores o ministros de hacienda), sino que en él también están representados los diferentes monarcas que han reinado a lo largo de la vida de la institución. En este sentido, constituye una de las mejores galerías que existen para estudiar la evolución del retrato oficial en España, desde los tiempos de la Ilustración. Además, hay que subrayar que en ella están incluidos muchos de los grandes retratistas que han trabajado en nuestro país, empezando por Francisco de Goya —autor de los seis primeros retratos encargados por el Banco de San Carlos—, continuando por Vicente López o, más recientemente, artistas como Isabel Quintanilla o Carmen Laffón. Es en este contexto donde hay que situar la realización de los retratos de los actuales reyes de España, don Felipe y doña Letizia.

En octubre de 2022 el Banco de España inició el proceso para el encargo¹ del retrato de los monarcas españoles que concluyó, casi un año después, con la selección de Annie Leibovitz para su realización. Sin duda, la incorporación de la fotógrafa norteamericana a la nómina de artistas que han conformado este conjunto patrimonial daba respuesta al deseo de renovación que el encargo pretendía. Uno de los elementos innovadores de esta propuesta era la sustitución del retrato pictórico —que había prevalecido en la galería desde sus orígenes— por el fotográfico. También era la primera vez que el encargo recaía en una artista de fuera de nuestras fronteras, abriendo para el futuro la posibilidad de una mayor internacionalización de nuestros fondos. Además, la elección de Leibovitz para esta tarea permitía fomentar y equilibrar la presencia de creadoras en esta sección de la colección.

Pero si bien el uso del medio fotográfico supone una novedad, Leibovitz ha sabido recoger en estas piezas la tradición, renovándola, del retrato institucional español. Encontramos en su composición alusiones al Velázquez retratista de corte, quien, como apunta John Berger, era capaz de capturar lo visible y fortuito desde un único punto de vista, logrando que el espectador se sienta partícipe de la escena, y anticipándose así a la fotografía. Para Berger esto explica que, cuando estamos con un retrato como *Las meninas*, tengamos la impresión de que podemos entrar en el cuadro. Este hecho es, sin duda, lo que primero nos impacta de las fotografías reales de Leibovitz, pues ha creado una escena donde quien mira asiste también al acontecimiento: la irrupción de la reina en el espacio real.

Una sensación que se refuerza por el tamaño de las imágenes y por la propia escenografía envolvente de la localización elegida: el Salón de Gasparini del Palacio Real de Madrid.

La composición en díptico de este retrato real nos permite analizar la secuencia en dos partes: en la primera, el rey Felipe VI viste el uniforme de gala; lo rodean todos los elementos del retrato clásico: el espejo, la mesa, una soberbia araña, el reloj, una puerta abierta con cortinajes, aunque ya no sean los originales que estaban ricamente bordados. En la segunda, la reina Letizia entra en la cámara, inundada de luz natural, despojada de los atributos que señalarían su grandeza (la tiara real y la banda de Carlos III)², sin necesidad de recurrir a ningún elemento propio de los retratos de aparato, entre los que el rey posa con absoluta naturalidad. Se diría que ninguno de ellos es en absoluto necesario, resultarían accesorios, reiterativos, en ese proceso de entronización «fotográfica» que opera Leibovitz para proclamar su majestad. La artista ajusta su mirada y su cámara en un complejísimo equilibrio: aplicar el protocolo, pero minimizar el aparato, inspirándose en la tradición del retrato español en su edad de oro, de Velázquez a Goya. Es evidente que la fotógrafa *sabe* a quién está retratando y en qué momento de la historia, pero también desea que, en una sola mirada, lo sepa también el espectador. Es una combinación que consigue calibrar en dos imágenes contundentes pero próximas, regias pero humanas y, por encima de todo, artísticamente interesantes e históricamente relevantes. [VRG]

1. Con dicho propósito se convocó, en diversas ocasiones, a la Comisión Asesora del Banco, integrada por José Manuel Matilla, jefe de Conservación de Dibujos y Estampas del Museo Nacional del Prado; Teresa Velázquez, jefa del Área de Exposiciones del Museo Reina Sofía y Yolanda Romero, conservadora de la Colección Banco de España, a fin de establecer las condiciones que debería observar este nuevo encargo. Tras barajar diversas alternativas, se propuso para su realización a la artista Annie Leibovitz, elevándose esta propuesta por el director general de Servicios, Alejandro Álvarez, a la Comisión Ejecutiva del Banco de España, que procedió a su aprobación.

2. Viste un vestido de tul de seda plisado y una capa de gala en seda rosa, ambos del diseñador Cristóbal Balenciaga (de la década de los 40 y 60, respectivamente), cedidos por la Fundación Antoni de Montpalau.

PIERRE JAQUET-DROZ, relojero;
ANTOINE FOULLET, ebanista y bronceador

Reloj de sobremesa con música, c. 1758 Fabricado en La Chaux-de-Fonds, Suiza (máquina), y en París (caja)

Bronce, latón, carey, cuerno, nácar, esmalte. Fundido, dorado, esmaltado

114 × 56 × 24 cm

Musée international d' horlogerie, La Chaux-de-Fonds, IV-20

Observaciones: esfera y platina del movimiento firmadas: «P Jaquet Droz / A la Chaux de Fonds».

En la parte trasera de la caja: «Ant Foullet». Ingresó en la colección del museo (MIH) en 1926.



El relojero suizo Pierre Jaquet-Droz firma la esfera y la platina de este reloj de sobremesa dotado de un órgano de campanas y un *serinette* en la parte inferior.

La caja se inscribe dentro del movimiento estético denominado rococó. Sus perfiles están decorados con volutas y rica rocalla. Está protagonizada por dos figuras de animales de bulto redondo que aluden a la fábula de Jean de La Fontaine *La zorra y la cigüeña*. El motivo relata el momento en el que la cigüeña se venga de la burla de la zorra. Ésta le había invitado a cenar y preparó un caldo que le sirvió en un plato poco profundo. La cigüeña no pudo comer nada debido a su largo pico. En venganza, preparó una sabrosa comida y la presentó en un recipiente de cuello largo y de estrecha boca por el cual pasaba perfectamente el pico de la cigüeña, pero no el hocico de la zorra.

La decoración se completa con motivos florales elaborados a partir de incrustaciones de carey, cuerno teñido y nácar. La esfera, de metal dorado y cincelado, luce cartuchos independientes de latón esmaltados de blanco que indican las cifras horarias en números romanos. No es la original, sino que fue colocada durante una restauración del reloj efectuada en 1952.

La máquina suiza dispone de un motor a resorte, escape de áncora y péndulo. El tren de sonería da las horas y las medias.

En la parte inferior cuenta con un mecanismo musical compuesto por un carillón de nueve campanas y un *serinette* —un órgano pequeño— con un juego de doce flautas y seis melodías. La sonería se puede escuchar a la demanda gracias a un cordón situado en un lateral o en la parte baja.

Este tipo de reloj recibe también el nombre de «cartel». A finales del reinado de Luis XIV, estos ejemplares comenzaron a colocarse sobre una ménsula o consola anclada a la pared. Eran relojes muy decorativos que se destinaban a embellecer los

salones y a demostrar el alto poder adquisitivo de sus propietarios. Las cajas de bronce o madera pintada se cubrían de rocalla, volutas y motivos geométricos.

Pierre Jaquet-Droz nació en La Chaux-de-Fonds en 1721. Desde joven se interesó por el mundo de la relojería, en especial por los autómatas. En 1753 viajó a París para dar a conocer sus creaciones. En este viaje debió de conocer a Antoine Foullet, ebanista y bronceista especializado en la fabricación de cajas de relojes. Falleció en Viena el 28 de noviembre de 1790.

Antoine Foullet debió de nacer en torno a 1710. Abrió taller en el *faubourg* Saint-Antoine de París. Alcanzó la maestría como ebanista el 17 de febrero de 1749. Murió en 24 de septiembre de 1775.

En la colección de relojes de Patrimonio Nacional se conserva un reloj con caja similar que pudo ser el origen de este modelo. Llegó a España en 1758 junto con cinco relojes más —entre ellos el reloj conocido como *El Pastor*— en una oferta realizada por el relojero Jaquet-Droz al rey de España, Fernando VI. Con ellos quiso demostrar su maestría y sus conocimientos mecánicos.

Otro ejemplar, con la esfera metálica esmaltada de blanco con pequeñas diferencias respecto al reloj de la colección de Patrimonio Nacional fue subastado en Sotheby's Mónaco el 14 de junio de 1982 (lote 476). Conserva la función de cartel al estar depositado sobre una ménsula a juego. [AAH]

JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA Y BOCANEGRA

Ramón de Santillán González, 1852

Óleo sobre lienzo
185 x 113 cm

Encargo al autor por el Banco Español de San Fernando en 1852
Colección Banco de España

Santillán (1791-1863) se educó en Lerma (Burgos), su localidad natal. En 1809 se alistó en la guerrilla del cura Merino a su paso por la comarca, en la que permaneció hasta 1813. En 1814 comenzó una carrera oficial con el grado de capitán de Caballería que terminó en 1825, cuando abandonó el ejército con el grado de teniente coronel. Antes, en el año 1821, se había casado con una sobrina de José López —Juana Pinilla (1774-1846)—, quien lo introdujo en la función pública hacendística y lo formó según sus nociones de reformismo. El mismo año que abandonó su carrera militar inició otra ascendente como funcionario de Hacienda y en 1838 asumió la jefatura de la Sección de Ultramar en la Secretaría de Hacienda, tras rechazar el ofrecimiento de Alejandro Mon (1801-1882) de ser subsecretario del Ministerio. También en 1838 fue diputado, tomando parte en misiones específicas de la Cámara Baja. Ese año rechazó igualmente la cartera ministerial, que acabó por aceptar en 1840 durante tres meses, en la que demostró su adquirida vocación reformista. Repetiría en esa responsabilidad también por un breve periodo en 1847.



Pero fue después de pasar por el cargo de ministro cuando realizó las mayores aportaciones a la Hacienda pública, sobre todo desde 1843, que preparó la reforma fiscal de 1845. Desde 1849 hasta su muerte, el 19 de octubre de 1863, fue gobernador del Banco Español de San Fernando —pues había propiciado la fusión del Banco de San Fernando con el de Isabel II para crear esa nueva institución— y en él llevó a cabo una importante labor de saneamiento. Después de 1856 la institución se convirtió en el Banco de España, y de nuevo de la mano de Santillán conoció una era de expansión y crecimiento. Este destacado puesto le permitió conocer la situación del Tesoro y el pulso de la economía española. Frente a las ideas de Mon, Santillán defendió los intereses privados de los accionistas del Banco y, en general, sus biógrafos, como Vallejo Pousada, han valorado su posición de «relativa independencia respecto a los gobiernos, que se acrecentó en sus años al frente del Banco, durante los cuales aplicó una política de rigor consistente en concederles colaboración financiera si presentaban garantías suficientes».

Además, Santillán tuvo una conciencia de divulgación e instrucción pública que lo impulsó a elaborar su *Memoria histórica sobre los Bancos*, que es una historia de la conformación del Banco de España desde la fundación del Banco de San Carlos

hasta 1863; y otra sobre la historia de la Hacienda pública concluida en 1854, además de una tercera en la que cuenta su biografía; a cualquiera de ellas podría aludir el que aparezca con un tomo encuadernado en la mano.

Retratado a sus sesenta y un años de edad, de cuerpo entero y sentado junto a un bufete en el que reposa con elegancia el brazo izquierdo, viste uniforme de gentilhomme de cámara. Luce también las dos máximas condecoraciones civiles del Estado, las grandes cruces y bandas de las órdenes de Carlos III y de Isabel la Católica, y sostiene en su mano derecha un libro, alusivo quizá a su condición de polígrafo. Se trata sin duda de uno de los más destacados retratos masculinos de Gutiérrez de la Vega, artista sevillano radicado en Madrid.

Concebido en el momento de mayor madurez de su carrera, está resuelto con una pincelada minuciosa, ligera y licuada, hecha de veladuras transparentes y empleando unas características suaves tintas de tradición andaluza. Con ellas construye las texturas ricas de las telas y, sobre todo, de las carnaciones, y evoca unos efectos suntuosos que él consideraba herederos de la jugosa soltura de Murillo y de la facilidad de Goya, sus principales referentes formales. Gutiérrez debió de comprender que este encargo era una insólita ocasión de promocionarse en un establecimiento público de primer rango, porque es evidente que la ejecución de la pintura la realizó con una esmerada atención que rara vez es posible apreciar en sus retratos más ordinarios y que se reconoce en un acabado prieto y esmaltado; gracias a su cuidado estado de conservación debe considerarse como una de sus más dedicadas producciones. Por otro lado, el pintor confirió al modelo una serena distinción en la pose, ennoblecida por un fondo escénico en el que se mezclan la arquitectura y la naturaleza, y en la que somete a la idea de amabilidad murillesca y de empatía inglesa que manejaba Gutiérrez nor-

malmente; un modelo retratístico que en realidad había tomado de Goya, de su retrato del general Ricardos (Madrid, Museo del Prado), con el que comparte además de la pose cierto envaramiento en la actitud del modelo. [CGN]

JAMES MOORE FRENCH, relojero

Reloj de sobremesa, c. 1808-1838

Fabricado en Reino Unido

Madera de caoba, bronce, cristal y metal. Tallado, fundido, dorado

44 × 36 × 22 cm

Adquirido por el Banco Español de San Fernando

Colección Banco de España

Observaciones: Encima y debajo del cañón de las agujas: «J. M. French / Royal Exchange / London»; en la parte inferior de la platina trasera: «French / Royal Exchange / London».

En un inventario fechado el 1 de enero de 1851 en el que se incluyen los muebles y objetos que decoraban las oficinas del Banco Español de San Fernando en la calle de Atocha n.º 15, en el despacho del gobernador, se menciona un reloj inglés de sobremesa fabricado por French.

La caja de madera de caoba de este reloj tiene forma de pedestal sobre cuatro pequeñas patas de bronce dorado que simulan garras de león. Este soporta, sobre una doble voluta, un cubo que encierra la esfera y la máquina del reloj.

La esfera es de metal plateado con las cifras horarias en números romanos policromados en negro. Agujas de metal pavonado y dos bocallaves. La puerta con cristal que protege la esfera se cierra con una llave de metal dorado.

La máquina es inglesa con dos trenes. El tren de movimiento, con motor de resorte que permite mantener la marcha del reloj durante ocho días, escape de áncora y péndulo. El tren de sonería es de horas y medias.

J. M. French (James Moore French) es conocido también en España como Santiago James Moore French. Fue un relojero y cronometrista irlandés que estuvo activo entre 1808 y 1842. Probablemente estudió con Robert Pennington, porque coinciden las técnicas empleadas por ambos relojeros. Ingresó en la Clockmakers' Company (compañía de relojeros inglesa) en 1810 y se especializó en la fabricación de cronómetros de marina.

Tuvo tienda abierta en el número 15 de Sweetings Alley, Royal Exchange, London (1808-1838) y en el 18 de Cornhill, London (1839-1842). Tras su fallecimiento, la marca se expandió por Europa, sobre todo por España. José Rodríguez de Losada, relojero español de origen leonés que había trabajado en su taller, continuó comercializando la marca durante un tiempo.

Este reloj fue fabricado entre 1808 y 1838, porque en la esfera y en la platina trasera aparece «Royal Exchange». [AAH]



ISABEL QUINTANILLA

José Ramón Álvarez-Rendueles, 1985

Óleo sobre lienzo

130 × 97 cm

Encargo a la autora en 1985

Colección Banco de España

El retrato de Álvarez-Rendueles es el primero firmado por una mujer en la galería de gobernadores del Banco de España, pintora por otro lado vinculada a la institución mediante otras colaboraciones, como la decoración para adecuar los lienzos de Sert a los paños murales de la sucursal de Barcelona. El retratado aparece en una de las dependencias más celebradas de la sede central del Banco en Madrid, el llamado Salón de los Goya, donde se conservan, entre otros, los retratos que realizara el maestro aragonés por encargo del Banco de San Carlos. La elección de este marco viene a mostrar la valoración del entorno artístico, bien alejado del convencionalismo de un despacho. La pintora ha captado al personaje en un momento de reposo en la actividad cotidiana dentro del Banco, de pie, y descansando los brazos sobre el sillón y la mesa, en la que se encuentra un pequeño cuaderno con la firma. Se entrevé en la mano izquierda del gobernador un reloj de pulsera. Este objeto, comparado con sus antecesores, habla de un nuevo momento: han pasado dos siglos desde los primeros retratos, y accesorios como las *châtelaines* y leontinas han quedado desbancados por un modelo de reloj que, ceñido en torno a la muñeca, refleja un nuevo modo de vida y de trabajo más marcado por la funcionalidad que por el boato.



Al mismo tiempo se ofrece una visión parcial del salón, incluyendo un detalle metapictórico: el del cuadro dentro del cuadro, al abarcar los dos lienzos de dos directores del Banco de San Carlos de Goya –Francisco Javier de Larumbe y Miguel Fernández Durán–, de manera que vincula la figura de Rendueles al origen ilustrado de la institución para sugerir una genealogía que viaja entre dos siglos. La fidelidad al modelo, el rotundo afianzamiento de la figura, la transparencia atmosférica y la justeza de la pincelada hablan de la mejor pintura realista española del momento. [JCS]



ANNIE LEIBOVITZ

Gobernador del Banco de España, 2024

Fotografía impresa con tintas de secado UV sobre lienzo de poliéster imprimado

137,16 × 111,76 cm

Encargo a la autora en 2023

Colección Banco de España

El retrato fotográfico del gobernador del Banco de España Pablo Hernández de Cos, realizado por Annie Leibovitz, introduce una ruptura en la tradición retratística de la Colección Banco de España. Desde el siglo XVIII, el Banco ha conservado la memoria institucional de sus gobernadores mediante una galería de retratos pictóricos encargados a destacados pintores españoles. Sin embargo, con la obra de Leibovitz, por primera vez se utiliza la fotografía para tal propósito, marcando un cambio en la forma de representar la figura de los líderes de la entidad. Este hito supone la cristalización de una idea que comenzó a gestarse en 1856, cuando

Tomás Varela, oficial 1.º del Banco, sugirió el uso de la fotografía¹ probablemente como sustituto barato y eficaz de la pintura, que habría de facilitar la continuidad de la tradición del encargo, perdida desde los años treinta del siglo XIX. Aunque su propuesta no fue atendida entonces y solo ha encontrado su lugar en la colección en 2024, sí sirvió para retomar, a partir del año 1881, la costumbre de retratar, al término de su mandato, a los gobernadores de la institución. En este contexto es donde se sitúa el encargo de la efigie de Hernández de Cos, que ha dirigido la institución de 2018 a 2024.

Considerada una de las figuras más relevantes en el ámbito de la fotografía contemporánea, Leibovitz es la primera artista extranjera que contribuye a la galería de retratos del Banco de España. Además, es la tercera mujer que realiza un retrato para el Banco, tras Carmen Laffón e Isabel Quintanilla. Su elección reafirma la apertura de la galería hacia nuevas prácticas artísticas y hacia voces contemporáneas de relevancia internacional, y subraya la intención de renovar y aportar una mirada diferente a esta sección de la colección.

El retrato de Hernández de Cos es un ejemplo del lenguaje visual de Leibovitz, que busca revelar la dimensión psicológica del retratado mediante un control riguroso de la luz, la escenografía y la composición. La fotografía toma como escenario la Sala del Consejo de Gobierno del Banco de España, un espacio de gran relevancia para la institución ya que esta sala ha sido testigo, desde 1891, de las decisiones más importantes que han marcado su historia.

Al igual que en otros retratos iconográficos del Banco, Leibovitz incorpora elementos simbólicos que anclan la imagen en la tradición del retrato institucional español. En este caso, un reloj regulador de caja alta de Maple & Co., una pieza de finales del siglo XIX que pertenece a la colección del Banco. Este reloj no es un elemento casual: su presencia evoca la importancia de la regulación del tiempo para la economía y se convierte también en un emblema de la gobernanza de la institución, ya que alude al rol de su más alto representante como motor que pone en movimiento el mecanismo de la institución. No obstante, a diferencia de la solemnidad característica de las efigies históricas, Leibovitz opta por un enfoque más humano, situando al gobernador en una pose relajada, sentado sobre la mesa, un gesto que descompone la rigidez propia de estas imágenes de poder. La mesa, por su parte, es un símbolo tradicionalmente presente en los retratos de los dirigentes del Banco de España, un elemento que sugiere justicia, autoridad, pero también lugar de trabajo. En ese sentido, la fotografía de Leibovitz es fiel a su estilo, que busca —a pesar de todos los aditamentos que podamos señalar— un retrato cercano al espectador. [YRG]

1. Javier Portús. «La Galería de Retratos» en VV. AA. *Colección Banco de España. Catálogo razonado*, Madrid: Banco de España, 2019, vol. 1, p. 36.



MAPLE & CO., comerciante

Regulador de caja alta, c. 1880

Fabricado en Reino Unido

Madera, bronce, mercurio, cristal, metal, plata, latón.

Tallado, dorado, fundido

258 × 59 × 38 cm

Adquirido en 1970

Colección Banco de España

Observaciones: Firmado en la esfera: «MAPLE & Co / Ltd LONDON».

En el libro *El edificio del Banco de España. Madrid*, de Félix Luis Baldasano y de Llanos, publicado en 1959 por la editorial Talleres de Blass, se incluyó la fotografía de este reloj. En el texto que la acompaña se afirma: «Entre dos grandes ventanales del Salón de Consejos álzase este reloj inglés de pie, con tres pesas, ocho campanas, péndulo de mercurio y caja de caoba. Cuando, al dar las horas, se desgrana su sonería de carillón, es el viejo prestigio del “abuelo” el que hace enmudecer, para oírle, a los Consejeros del Banco».

El fabricante de muebles Maple & Co. de Londres firma la esfera de este regulador de caja alta, fabricado en madera de caoba. El cabezal remata por la parte superior en un arco de medio punto moldurado y se adorna con un balaustre de bronce dorado en el centro. Dos parejas de columnas, con parte del fuste acanalado y capitel dórico, flanquean la puerta acristalada que protege la esfera. Los laterales tienen planchas de madera caladas que permiten oír la sonería y protegen del polvo la máquina.

El tronco es recto y se embellece con una columna —similar a las del cabezal— a cada lado de la puerta de cristal. Esta permite apreciar las tres pesas, el péndulo y los ocho tubos de la sonería. El

zócalo es rectangular y se ornamenta en el frente con un cuadrado moldurado. Los laterales de la caja son de madera.

La esfera es de latón dorado, y el dial horario de plata. Las cifras horarias, en números romanos, y los minutos en números arábigos; todos grabados y policromados en negro. Debajo de la cifra XII, un dial auxiliar de plata para el segundero. En el medio punto de la esfera, dial auxiliar con el silenciador de sonería «Strike/Silent». El resto de la esfera se decora con placas cinceladas de latón dorado. En las enjutas y flanqueando el dial de la sonería, cabezas de querubines y motivos vegetales. Firmado en el borde inferior entre las cifras 35 y 25: «MAPLE & Co / Ltd LONDON» (Maple & Co. Limited de London). Las agujas son de metal pavonado con reflejos azules.

Cuenta con una máquina inglesa de tres trenes: uno de movimiento y marcha y dos de sonería de horas, cuartos y medias. El péndulo dispone de un recipiente para el mercurio.

John Maple abrió una pequeña tienda de muebles a mediados del siglo XIX en Tottenham Court Road, Londres. En la década de 1880, con la ayuda de su hijo Sir John Blundell Maple, el negocio se convirtió en la tienda de muebles más grande del mundo. Sus muebles se caracterizaron por la excelente calidad. Eran especialistas en copiar diseños antiguos –Heppelwhite y Chippendale– y dotarlos de modernidad. Después de la Segunda Guerra Mundial y debido al cambio de gustos y a la fabricación en serie, comenzó el declive de la empresa. En 1980, el fabricante de muebles Waring & Gillow se asoció con Maple & Co., y la firma pasó a denominarse Maple, Waring & Gillow. [AAH]

ROBERT HIGGS, relojero

Reloj de caja alta, c. 1780

Fabricado en Reino Unido

Madera de caoba, bronce, plata, metal, cristal.

Tallado, cincelado, grabado, dorado, fundido

265 × 47 × 24 cm

Colección Banco de España

Observaciones: Grabado en la parte superior de la esfera: «Robert // Higgs // LONDON».

En los inventarios que se conservan en el Archivo Histórico del Banco de España se menciona un reloj inglés de caja alta, aunque no podemos determinar que se trate de este ejemplar.

La caja de este reloj, cuya esfera está firmada por Robert Higgs (activo entre 1767 y 1785), es de madera de caoba adornada con elementos de bronce dorado. El cabezal con copete denominado «de pagoda» está rematado con tres balaustres de latón dorado. Dos columnas de madera flanquean la puerta, que lleva un cristal para proteger la muestra o esfera.

La esfera es de latón dorado. El dial horario es de plata dorada y luce las cifras horarias en números esmaltados en negro, romanos para las horas y arábigos para los minutos. El interior del dial está ornado

con un ligero picado. Además, lleva un dial auxiliar debajo de la cifra de las XII para el segundero y una ventana rectangular encima de la cifra de las VI para el calendario. En el arco superior de la esfera, en una tarjeta circular, se aprecia la firma del relojero: «Robert/Higgs/LONDON». En el centro de la esfera se sitúan el cañón de las agujas y dos bocallaves. Las agujas son de metal pavonado. Encima del dial principal hay un mecanismo para el silenciador de sonería: «Strike/Silent». El resto de la esfera está decorado con planchas de metal caladas que reproducen motivos vegetales y cabezas de querubines.

El tronco de la caja es de madera de perfiles rectos y tiene una puerta en la parte delantera con cerradura. El zócalo es rectangular con una ligera moldura en la parte inferior.

El reloj dispone de una máquina inglesa de platinas rectangulares con dos trenes: uno para la marcha y otro para la sonería. El tren de marcha o movimiento se regula con un escape de áncora y péndulo. El tren de sonería da las horas y las medias y se regula con el venterol o sistema de frenado.

La caja de este reloj responde al modelo de *longcase* británico de mediados del siglo XVIII.

Robert Higgs y su hermano Peter, que alcanzó la maestría en 1767, se establecieron en Sweeting's Alley entre 1740 y 1769. Se asociaron con Diego Evans en 1780 o 1785¹. Firmaron sus obras como «Higgs y Diego Evans Londres». Se conservan varios relojes anteriores a esta fecha que solo portan la firma de Robert Higgs. Este ejemplar pudo fabricarse antes de asociarse con Evans. Higgs también se dedicó al mercado de exportación con España. [AAH]

1. F. J. Britten, *Old clocks and watches and their makers*. Suffolk, Reino Unido: Antique Collectors' Club, 1983: pág. 460.





ANÓNIMO

Reloj de sobremesa con guarnición. *Las cuatro estaciones del año*, finales del siglo XVIII

Fabricado en Turingia, Alemania

Reloj

Porcelana de Sitzendorf, bronce, esmalte.

Cinzelado, esmaltado, fundido, moldeado

49 × 32 × 20 cm

Candelabros

Porcelana de Sitzendorf. Esmaltado, moldeado

47 × 29 × 17 cm c/u

Adquirido en 1975

Colección Banco de España

Observaciones: En la platina del reloj, «N.º 1152». En

el interior del pie de los candelabros,

marca de la fábrica y una «B» dorada.

La caja de este reloj de sobremesa está realizada en porcelana y policromada en suaves colores. Cuatro figuras de niños, de bulto redondo, representan las cuatro estaciones del año: la primavera, con flores en la cabeza y una guirnalda en la mano; el verano, con un haz de espigas; el otoño, con racimos de uvas en la cabeza; y el invierno, cubierto con un manto, junto a una hoguera. Flores de porcelana cubren el resto de la caja.

En el centro de la caja, la esfera y la máquina del reloj. La esfera está rodeada por un marco de bronce dorado decorado con ovas cinzeladas y ligeramente relevadas. Un viril con cerco perlado protege la esfera. El dial horario es de esmalte blanco que imita la porcelana y lleva las cifras horarias en números romanos. Los minutos, en números arábigos, de cinco en cinco. Agujas originales de bronce dorado, la de las horas con perfil de flor de lis. Dos bocallaves.

Máquina francesa tipo París. El tren de movimiento mantiene la marcha del reloj durante ocho días. El escape es de áncora, y el sistema regulador

es un péndulo. El tren de sonería es de horas y medias con campana. «N.º 1152» en la platina.

Los dos candelabros de porcelana también están decorados con parejas de niños, en bulto redondo, sentados sobre un tronco, que representan las estaciones del año. En uno de ellos, la primavera con un cesto de flores, y el verano con un haz de espigas y una hoz de siega. En el otro, el otoño con racimos de uvas en la cabeza y un vaso en la mano, y el invierno, cubierto con un manto, se calienta las manos en una pequeña hoguera. De aquí parte el astil y el cuerpo de luces compuesto por cuatro brazos, adornados con hojas y flores, rematados en una arandela en forma de hoja y un mechero. Peana circular con cuatro volutas en resalte decoradas con insectos y flores. En el interior, marca de la fábrica y una «B» dorada. La marca son dos aspas que pertenecen a la fábrica de Sitzendorf, Turingia, Alemania.

Esta fábrica de porcelana está inspirada en la de Meissen. A comienzos de la segunda mitad del siglo XVIII, Turingia experimentó un auge que tuvo una gran repercusión en la industria de la porcelana en Europa. Esta región muy poblada de bosques era propicia para el establecimiento y el desarrollo de manufacturas de porcelana, ya que ofrecía a buen precio la leña que necesitaban estas fábricas. La composición de la pasta no es la misma que en Meissen o en Viena, y por esta razón es conocida como «pasta de Turingia».

En 1760, G. H. Macheleif consiguió la licencia para fabricar porcelana en Sitzendorf, pero en 1762 la fábrica fue trasladada a Volkstedt. La porcelana de Turingia alcanzó su mayor desarrollo en el siglo XIX. [AAH]

ANÓNIMO

Reloj de sobremesa. *Alegoría del Estudio y de las Artes*, c. 1810

Fabricado en Francia

Bronce, mármol, metal, cristal, esmalte. Cinzelado, dorado, pavonado, fundido, esmaltado 51 × 72 × 16 cm

Adquirido en 1970

Colección Banco de España

Observaciones: Estilo Imperio.

Este reloj de sobremesa, francés, de estilo Imperio, denominado «Mariscal» en la documentación con-servada en el Archivo del Banco de España, fue adquirido el 19 de marzo de 1970 en la almoneda de Antonio Alonso Ojeda¹. Se destinó al despacho del gobernador.

Dos figuras de bronce pavonado, sentadas y ataviadas con vestiduras clásicas, una joven leyendo y un joven dibujando, flanquean una basa cúbica de bronce dorado que soporta un cubo que aloja la esfera y la máquina del reloj. El pedestal es de mármol verde, rectangular, con los extremos curvos. El frente está decorado con aplicaciones de bronce dorado. En el centro, una placa calada con un ro-setón central flanqueado por elementos de diseño



clásico. A los lados, rosetas de cuatro pétalos, y guirnalda en los laterales. En el frente de la basa, en resalte, una lira con motivos vegetales sobre dos cornucopias unidas por lazada. Cuatro patas de disco achatado.

El dial horario simula una corona de laurel con las cifras horarias en cartuchos circulares esmaltados y números arábigos policromados en negro. El interior de la esfera no está decorado. Las agujas son de metal pavonado. Dos tomas de cuerda.

La máquina es francesa de tipo París. El tren de movimiento dispone de un motor de resorte que permite mantener en marcha el reloj durante ocho días. El escape es de áncora, y el órgano regulador es un péndulo. El tren de sonería es de horas y medias, con rueda contadera y campana.

El origen de esta representación se encuentra en el tema de *L'emploi du Temps* o *péndulo à la Geoffrin*. Marie-Thérèse Rodet, esposa de François Geoffrin, mantuvo abierto en París, a mediados del siglo XVIII, un importante salón intelectual para artistas y políticos. En la testamentaria de madame Geoffrin (fechada en 1777), se menciona un reloj que representaba *l'emploi du temps*. La caja, en realidad, era la copia en escultura de un retrato de la dama elaborado por el pintor Jean-Marc Nattier. Madame Geoffrin aparecía recostada, con un libro sobre sus rodillas. El diseño se hizo muy popular y con el tiempo inspiró otro modelo en el que la figura femenina se acompañaba de otra masculina. Desde ese momento, las figuras se identifican con el Estudio y las Artes, según diseño de Dominique Daguerre a partir de dos figuras creadas por Louis-Simon Boizot en 1780².

El estilo Imperio comenzó en el año 1800 y se extendió hasta el final del reinado de Carlos X de Francia, es decir que abarcó el Consulado y los reinados de Napoleón I (1804-1815), de Luis XVIII (1815-1824) y de Carlos X (1824-1830). [AAH]

1. Con tienda en las nuevas galerías de la Ribera de Curtidores, n.º 12, de Madrid. La factura se conserva en el archivo de Conservaduría.
2. Christian Baulez, «La pendule à la Geoffrin. Un modèle à succès», *L'objet d'art* (Paris), abril (1989), págs. 34-41.

LEROLLE FRÈRES, bronceístas y relojeros (?)

Reloj de sobremesa con guarnición, c. 1850-1860
Fabricado en Francia

Reloj

Bronce, mármol, esmalte, metal.

Dorado, pavonado, tallado, esmaltado, fundido
94 × 75 × 23 cm

Candelabros

Bronce, metal. Dorado, pavonado, fundido
96 × 45 × 45 cm c/u

Adquirido en 1973

Colección Banco de España

Observaciones: En la esfera, «Lerolle Frères // A Pariae».



Este reloj, de clara inspiración clásica, realizado en mármol blanco y gris, está adornado con dos cariátides de bronce pavonado con función de pilastras. Flanquean el cubo que aloja la esfera y la máquina del reloj. Sobre él, a manera de copete, un ánfora y un adorno que simula un escudo. Bajo el cubo, un bajorrelieve de bronce dorado que representa un altar del amor. Elementos tomados de la arquitectura clásica, guirnalda, coronas de laurel, antorchas y pequeños medallones con bustos clásicos completan la decoración. La peana es de mármol.

La esfera, de esmalte blanco, luce las cifras horarias policromadas en negro, números romanos para las horas y números arábigos para los minutos. Dos bocallaves. Las agujas de metal dorado, caladas, están ornadas con motivos vegetales. En la esfera, sobre el cañón de las agujas, consta la firma del relojero: «Lerolle Frères». Debajo del cañón: «A Pariae» (uniendo la A y la P).

La máquina es francesa de tipo París con dos trenes. El tren de marcha, con motor de resorte que

mantiene el funcionamiento del reloj durante ocho días. Escape de áncora y péndulo. El tren de sonería es de horas y medias.

Tardy documenta en su *Dictionnaire des horlogers français* a Lerolle Frères, bronceístas y relojeros de París en la Chaussée des Minimes en 1840 y en la Chaussée d'Antin entre 1850 y 1860. El fundador de la fábrica fue Louis Lerolle (1813-1875). Cedió la dirección de la fábrica de fundición de bronce a sus hijos Édouard-François y Camille en 1849, que crearon la firma Lerolle Frères. Recibieron una formación enfocada hacia la escultura. Acudieron por primera vez a la Exposición de productos de la industria francesa en 1839. En la Exposición nacional de productos agrícolas e industriales de 1849 ganaron una medalla de plata. Participaron en otras exposiciones durante la segunda mitad del siglo XIX (1851, 1855 y 1867). En la de 1855 recibieron una medalla de primera clase por un *sortout* o servicio de mesa para la princesa de Butera. La mayoría de sus creaciones –sobre todo relojes– reflejan este gusto por la escultura, como podemos comprobar en este ejemplar.

En un listado de relojes sin fechar existente en el archivo de Conservaduría se incluye la adquisición de este reloj.

Los candelabros son una pareja de figuras, de bronce pavonado, bailando, rodeadas de guirnaldas. Con sus manos sujetan el cuerpo de luces. Este, de bronce dorado, arranca de un jarrón con grandes hojas de acanto que sujeta siete brazos, uno central y los demás con formas avolutadas. Peana octogonal de mármol gris.

El reloj puede representar una alegoría de la Agricultura. Una de las figuras femeninas que adornan la caja del reloj porta una espiga y una hoz. Personifica a Démeter. Una de las figuras de los candelabros es Psique, identificada por sus cuatro pequeñas alas. [AAH]

PIERRE-CÉSAR HONORÉ PONS, fabricante de mecanismos en blanco y máquinas tipo París; Rodier, relojero, y Victor Paillard, bronceísta Reloj de sobremesa con guarnición, c. 1850-1860

Fabricado en Francia

Reloj

Bronce, metal, esmalte, cristal. Cincelado, grabado, dorado, fundido, esmaltado

63 x 64 x 31 cm

Candelabros

Bronce dorado

83 x 43 x 43 cm c/u

Colección Banco de España

Observaciones: En la esfera, «Vicente Salazar y Hechevarría» y escudo de armas. En la platina trasera, tres sellos estampillados en el metal:

«Vr PAILLARD / À PARIS»; «RODIER À PARIS»;

«MEDAILLE D'OR / PONS / 1827».

Número 245 grabado. Iniciales estampilladas en la parte inferior de la caja del reloj: «VP».



Durante el Segundo Imperio francés se asistió al resurgimiento de los estilos del Barroco. Los relojes fueron cada vez más populares, y los talleres estaban más mecanizados. Las máquinas se fabricaron en gran número y seriadas. Los modelos de las cajas eran más asequibles, pero de calidad variable.

La caja de bronce dorado de este reloj está protagonizada por las figuras de bulto redondo de tres amorcillos sentados sobre una roca. Dos de ellos sujetan palomas entre sus manos. Se apoyan en un cuerpo geométrico que cobija la esfera y la máquina, adornado con hojarasca, cuatro grandes ramas a los lados, tornapuntas y otros detalles rococós. El pedestal está decorado con grandes volutas, hojas carnosas, flores, rocalla y elementos geométricos.

La esfera es de esmalte blanco con las cifras horarias en números romanos, y los minutos en números arábigos. Entre ellos, segmentos para los minutos, agujas de tipo Breguet y dos bocallaves.

La máquina francesa es de platinas redondas tipo París y está provista de dos trenes; el de marcha mantiene el funcionamiento durante ocho días. El escape es de áncora, y el órgano regulador es un péndulo.

En la parte inferior de la caja del reloj se aprecian grabadas las iniciales «VP» bajo corona que apuntan al bronceísta Victor Paillard, quien también firma en la platina trasera del reloj. Paillard, nacido en 1805, se encuentra activo como bronceísta y cincelador en su propia fábrica a partir de 1830. Llegó a alcanzar popularidad, fue condecorado con la Legión de Honor y participó en los Salones de París de 1844 y 1848 y en la primera Exposición Universal en Londres en 1851. Sus obras se conservan hoy en el Museo de Artes Decorativas de París y en el Museo Lambinet de Versalles.

En la platina trasera también se advierte el sello estampillado de Honoré Pons, relojero nacido en París en 1773, que, especializado en la relojería de precisión, abrió su propio obrador en la *rue* de la Huchette, zona en la que se habían establecido los mejores relojeros: Berthoud, Breguet, Lepine, etc. Destacó también como inventor y diseñador de máquinas para cortar dientes de engranajes y pulir los piñones. En 1807, con la creación de la primera fábrica de máquinas de relojería, se convirtió en el gran impulsor de la industria relojera en Francia.

Una de sus numerosas condecoraciones, de 1827, aparece estampillada en este reloj. En el Museo de Artes y Oficios de París y en el Museo de relojería Saint-Nicolas d'Aliermont se conserva una importante colección de mecanismos de su autoría.

La tercera marca estampillada es la del relojero Rodier, quien debió «terminar» la máquina elaborada unos años antes en la fábrica de Pons. El nombre que aparece esmaltado en la esfera –Vicente de Salazar y Hechevarría– nos ayuda a identificar al propietario. Debió adquirir la pieza en fecha no determinada y sustituir la esfera original por otra con su nombre y su escudo de armas. En el Archivo Histórico Nacional se conserva documentación relacionada con Salazar Hechevarría. En un expediente fechado en 1839, este natural de Santiago de Cuba, solicita ser nombrado caballero de Santiago¹.

Los candelabros están decorados con la figura de un amorcillo de bulto redondo con posturas contrapuestas para hacer *pendant*. Envueltos en una guirnalda, sostienen un grueso tallo sinuoso que sirve de apoyo al cuerpo de luces. Cinco ramas de acanto y un remate central sustentan los platicos en forma de hoja y los mecheros de formas bulbosas –excepto el central, que se remata en una llama–. [AAH]

1. Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, Santiago, exp. 9100 y Órdenes Militares, exp. 8917. Agradezco la información facilitada por el Dr. D. José María de Francisco Olmos, profesor titular de Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad Complutense de Madrid.

JOSÉ DE HOFFMEYER, relojero

Reloj de sobremesa, c. 1850-1860

Fabricado en España

Mármol, bronce, esmalte, cristal, metal, mercurio. Dorado, esmaltado, fundido

42 × 36,5 × 19,5 cm

Colección Banco de España

Observaciones: En la esfera, bajo el cañón de las agujas, «J. HOFFMEYER // MADRID».

Este reloj de sobremesa firmado por José de Hoffmeyer, relojero de la reina Isabel II de España, destaca por ser uno de los mejores ejemplares de fabricación española que incorpora un calendario perpetuo a imitación de los elaborados por la familia Brocot a mediados del siglo XIX.

La caja está fabricada en mármol negro. El contorno es de perfiles rectos sobre un basamento rectangular. En el frente se observan tres esferas de esmalte blanco y dos termómetros rodeados de un bisel de metal dorado. La esfera principal, en la parte superior, luce las cifras horarias en números romanos policromados en negro. En el interior, un escape visto tipo Brocot con centros de rubies. Las agujas son de tipo Breguet. Tiene dos bocallaves. Sobre la cifra XII, una palanca permite el adelanto y el retroceso.



Debajo de la esfera principal, dos esferas auxiliares también de esmalte blanco. La de la derecha es un calendario perpetuo con indicación de los meses del año. En su interior, otras dos esferas: una para el calendario ordinario y otra para el semanario. Encima de ellas, una ventana para las fases de la luna, policromada en azul. La otra esfera auxiliar, a la izquierda, es un barómetro. Luce dos sellos esmaltados: uno de la Gran Medalla de 1.ª clase // Universal Exposición Londres 1851, y otro de la Medalla de oro Exposición 1849 París.

Flanqueando la esfera principal, dos termómetros que imitan el modelo creado por la familia Brocot. Los termómetros –con sendas inscripciones «Réamur» y «Centigrado»– están fechados en París en 1838.

La máquina es francesa de tipo París con dos trenes. El tren de movimiento posee un motor de resorte que permite mantener en funcionamiento el reloj durante ocho días; escape de áncora y péndulo. El tren de sonería es de horas y medias por sistema de rueda contadera y campana. Calendario perpetuo.

Este modelo de reloj también se denomina *pendule borne* y fue fabricado sobre todo durante el reinado de Napoleón III.

Louis-Achille Brocot y su hermano Antoine-Gabriel –hijos de Louis-Gabriel, fundador de la Casa– perfeccionaron los sistemas de escape y suspensión, y consiguieron la patente del escape visto y del calendario perpetuo en mayo de 1849. Matemáticos de formación, dominaron la geometría y las piedras duras aplicadas a la suspensión del escape. Reunieron una amplia clientela y crearon escuela, porque muchos relojeros aplicaron sus conocimientos a sus máquinas y las imitaron. Uno de ellos fue el relojero José de Hoffmeyer.

José de Hoffmeyer y Jiménez se casó con Josefa Zubeldia Baquijano en Bilbao, en mayo de 1843. Fue nombrado relojero real en 1849. Abrió tienda en la madrileña calle de Alcalá. Realizó sus propias máqui-

nas y aprovechó otras originarias de Ginebra (Suiza) y de París (Francia). Fue el representante de la casa French en Madrid. Cuando España decidió adaptar los relojes al sistema de tiempo medio, se convirtió en el máximo responsable de ajustar todos los relojes de Madrid con carácter público o municipal. Falleció en la capital el 16 de diciembre de 1862 y fue enterrado en el cementerio de la Sacramental de San Justo.

En Patrimonio Nacional se conserva un reloj similar a este, firmado en una de sus tres esferas por Brocot y Delletrez. Su número de inventario es el 10012728. [AAH]



ANDRÉ M. MUSIQUE

Reloj de sobremesa.

Urania. Alegoría de la Geografía y de la Astronomía. Alegoría del Tiempo, c. 1860

Fabricado en Francia

Bronce, cristal, metal, esmalte.

Dorado, cincelado, fundido, esmaltado

48 x 38 x 21 cm

Adquirido en 1970

Colección Banco de España

Observaciones: Firmado en la esfera, «André Man Musique / LANGUERFAL SEINE/ Paris». Sello estampillado en la platina trasera: «S Marti & Cie» rodeado de «MEDAILLE DE BRONZE».

El subgobernador aprobó el 24 de febrero de 1970 la compra a Policarpo Zabala Gómez de este reloj de sobremesa, francés, de bronce dorado, cincelado, con dos figuras que representan La Alegoría del Tiempo. Se destinó a la sala de visitas del subgobernador. Zabala percibió 57 000 pesetas.

Una figura femenina, sentada, y un amorcillo que sujeta con la mano un reloj solar son los protagonistas de la caja de este reloj. Ambos flanquean un cubo donde se alojan la esfera y la máquina del reloj. Sobre este cubo, un jarrón con dos asas y un anillo

en la parte superior del cuerpo. La figura femenina señala con su dedo índice el anillo del jarrón. Debajo de la esfera, sobre el basamento, un globo terráqueo, un pergamino y una rama de laurel.

La esfera es una plancha de metal esmaltada de blanco «a la porcelana». Las cifras horarias están representadas en números romanos y los minutos en números arábigos. Las agujas son de latón dorado, y dispone de dos bocallaves.

La máquina es francesa, de las denominadas tipo París, con dos trenes. El tren de movimiento dispone de un motor de resorte que mantiene en marcha el reloj durante ocho días. El escape es de áncora y el órgano regulador es un péndulo. El tren de sonería es de horas y medias.

Samuel Martí fabricó relojes en París a mediados del siglo XIX. Se sabe poco de esta firma relojera dedicada sobre todo a relojes de sobremesa. Abrió fábrica en Le Pays de Montbeliard. Presentó por primera vez sus relojes en París en la exposición de 1841. Más tarde, acudió a las exposiciones de 1851 y 1852. Fue galardonado en cada una de ellas con una medalla de oro. En 1860 recibió una medalla de bronce. Tardy afirma que, desde 1863, Martí colaboró con otros dos conocidos fabricantes de relojes, Roux et Cie. y Japy Frères. Con ellos creó una empresa para comercializar movimientos. En 1889 fue premiado con una medalla de plata y, en 1900, con otra de oro. Estas dos últimas las consiguió junto con la firma Japy Frères. Su tienda está documentada en París en la *rue Vieille-du-Temple* en 1870.

Dos relojes con cajas similares, de mayor calidad, se conservan en la colección Cornette de Saint-Cyr en París y en la colección Pascal Izarn. Uno de ellos está firmado en la esfera por el relojero francés Imbert L'aine. Gracias a estos relojes —uno con las figuras en bronce pavonado— sabemos que el anillo situado en el cuerpo del jarrón era un calendario. Este dato confirma la iconografía representada en la caja de este reloj: Urania instruye a un amorcillo en el estudio de la astronomía. En ambos ejemplares se observa que la musa señala el calendario con el dedo, indicando el paso del tiempo. Los objetos que representan a la Astronomía y al Estudio aparecen en la base del reloj. Una vez más, comprobamos la producción de cajas en serie a partir de principios del siglo XIX. [AAH]

RAMÓN GARÍN (atribuido a)

Reloj de sobremesa, c. 1860

Fabricado en España

Mármol, bronce, metal, esmalte, cristal.

Tallado, cincelado, dorado, fundido, esmaltado

55,5 x 42 x 22 cm

Colección Banco de España

Observaciones: En la esfera, «R. GARIN / Sucor de A. (?) Wilniez / MADRID».

Firma borrosa. En la parte trasera de la esfera: «94». Grabado en la platina posterior: «004».



Ramón Garín fundó una relojería en Madrid. En el *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración* se registra su relojería en 1880, situada en el número 23 de la calle del Príncipe. Garín fue, además, el representante en Madrid del relojero David Glasgow de Londres e instaló el reloj de la torre del nuevo edificio del Banco de España que fue adquirido en 1890 al relojero inglés. Es autor también del reloj ubicado en la Caja Central, actual Biblioteca.

La caja de este reloj está fabricada en mármol negro. Su perfil rectangular logra cierto movimiento gracias a las líneas sinuosas que recorren el basamento y flanquean la esfera, situada en el frente; debajo de ella, moldura en resalte.

El dial horario es de esmalte blanco, rodeado por un marco de bronce dorado decorado con ovas y motivos vegetales. Las cifras horarias, en números romanos policromados en negro. Segmentos para el minutero. En el interior, escape de áncora visto y dos centros de rubíes. Agujas de metal pavonado tipo Breguet. Dos tomas de cuerda protegidas por anillos de bronce dorado. Firma del autor, aunque borrosa, debajo del cañón de las agujas esmaltada en negro. Viril acristalado que protege la esfera con moldura perlada de bronce dorado. Máquina francesa de tipo París. El tren de movimiento dispone de motor de resorte que permite mantener en marcha el reloj durante ocho días. Tren de sonería de horas y medias.

La mayoría de estos relojes, también denominados *pendule borne*, fueron fabricados en Francia, sobre todo durante el reinado de Napoleón III. Los primeros fabricantes de este tipo de reloj fue la familia Brocot: Antoine-Gabriel y Louis-Achilles. En su búsqueda por la perfección no cesaron de inventar y desarrollar a lo largo del siglo XIX sistemas de suspensión, escapes, calendarios y sonerías. Fueron hábiles comerciantes y crearon una marca internacional muy imitada. Este ejemplar presenta

un escape visible muy similar al que empezó a comercializar Louis-Achille Brocot a partir de 1842.

En el Museo Sorolla de Madrid se conserva un reloj de bolsillo, propiedad del pintor, que está firmado: «RAMÓN GARÍN / MADRID».

Le sucedió al frente de la relojería E. Max Schnabel, que fue relojero del Observatorio Astronómico de Madrid.

El hecho de que la firma aparezca borrosa nos hace dudar de la autoría. [AAH]



PEÑA Y SOBRINO, relojero

Reloj de sobremesa con guarnición, c. 1860

Fabricado en España

Reloj

Bronce, porcelana, esmalte, metal, cristal.

Cinzelado, dorado, esmaltado, fundido

55 × 39 × 16 cm

Candelabros

Anónimo

Bronce, esmalte, metal. Dorado, cinzelado, esmaltado

71 × 29 × 29 cm c/u

Colección Banco de España

Observaciones: Firmado en la esfera, bajo el cañón de las agujas y grabado en la platina trasera:

«PEÑA Y SOBRINO // MADRID» y el número de serie «36488».

La casa relojera Peña y Sobrino firma la esfera y la platina trasera de este reloj de sobremesa. La caja, fabricada en bronce dorado, está decorada con dos figuras de bulto redondo que representan dos amorcillos, cuyas extremidades inferiores rematan en roleos, sentados sobre un pedestal rectangular con los extremos curvos. Con sus brazos sostienen un óvalo que cobija las esferas y las máquinas del reloj. El perfil del óvalo está ornamentado con dos

cabezas de carneros y motivos vegetales. Remate superior en forma de vaso griego conocido como «lecánide». Una guirnalda floral une las dos figuras de amorcillos. Se apoya en cuatro patas de disco achatado embellecidas con motivos geométricos y vegetales.

Dos diales en esmalte blanco rodeados por marcos de bronce dorado. El superior, con las cifras horarias en números romanos policromados en negro y segmentos para los minutos. En el interior, escape visto, de áncora, centros de rubí y agujas de metal pavonado tipo Breguet. Dos tomas de cuerda protegidas por anillos de bronce dorado. Aguja de ajuste sobre la cifra de las XII.

El inferior contiene meses del año, calendario perpetuo y adelanto y atraso. En el interior, dos esferas auxiliares, una para el calendario ordinario y otra para los días de la semana. Sobre ellas, ventana para el calendario lunar bajo un fondo esmaltado con nubes y estrellas.

Dos placas de esmalte flanquean ambas esferas, policromadas en tono rosado en los bordes y con dos amorcillos en el interior. El mismo color adorna las placas rectangulares, de extremos curvos, que embellecen la parte delantera y los laterales del pedestal. Puerta de cristal para proteger ambas esferas. En la parte trasera, puerta de bronce dorado decorada con motivos vegetales cincelados y rosetón calado que permite oír la sonería.

Máquina francesa de tipo París. Tren de movimiento con motor de resorte que permite mantener en marcha el reloj durante ocho días. Escape de áncora y péndulo. Tren de sonería de horas y medias sobre una campana. La máquina auxiliar tiene calendario perpetuo (años incluso bisiestos), seminario, meses y fases de la luna.

Este reloj copia un diseño realizado entre 1855 y 1860 por Louis-Achille Brocot para el comercio británico. Richard Chavigny publica en su libro un ejemplar similar que se conserva en el Musée des curiosités horlogères René Donzé.

La familia Brocot, como ya hemos comentado, inventaron el escape de reposo y el escape visto, que podemos observar en este reloj. Estos nuevos mecanismos se popularizaron y fueron muy emulados por otros relojeros europeos.

En 1974 estaba ubicado en la Sala de Visitas del gobernador.

La guarnición se compone de dos candelabros de bronce dorado de cuatro luces. El fuste representa la figura de un amorcillo similar a la que decora la caja del reloj, sobre un pedestal de perfil rectangular con los extremos curvos, más pequeño que el de la caja del reloj. Las figuras soportan sobre sus cabezas un jarrón del que parte el cuerpo de luces, formado por cuatro tallos curvos rematados en mecheros y arandelas.

El pedestal y el cuerpo del jarrón están embellecidos con placas de porcelana similares a las que decoran la caja del reloj. [AAH]



MIROY FRÈRES

Reloj de sobremesa, c. 1860-1870

Fabricado en Francia

Bronce, mármol, esmalte, metal. Pavonado, dorado, esmaltado, tallado, fundido

93 × 54 × 28 cm

Adquirido en 1970

Colección Banco de España

Observaciones: Sello estampillado en la platina trasera: «MIROY FRES BTES //SGDG // C.M. // PARIS».

El anticuario Julio Bragado, con tienda abierta en la calle de Velázquez, n.º 27, de Madrid, ofreció el 4 de diciembre de 1969 este reloj al Banco de España. Se adquirió el 5 de marzo de 1970 y se depositó en el Salón del Consejo General.

La esfera de este reloj, rodeada de motivos vegetales de bronce dorado, y la máquina, encerrada en un globo esmaltado en azul, están sostenidas por las figuras de cuatro amorcillos elaborados en bronce pavonado y adornados con guirnalda de bronce dorado. Peana de mármol rojo con guarnición de bronce dorado.

La esfera está esmaltada en azul, con las cifras horarias en números romanos realizadas en placas caladas de bronce pavonado. Las agujas están caladas. Dos bocallaves.

La máquina es francesa de platinas redondas con dos trenes. El tren de marcha, con motor de resorte de ocho días de cuerda, escape de áncora y péndulo. El tren de sonería es de horas y medias.

Pocos datos conocemos de los relojeros que firman la platina trasera de este reloj. Debe tratarse de una firma comercial que participó en el Crystal Palace de Londres en 1851. [AAH]

ANÓNIMO

Reloj de sobremesa, c. 1865

Fabricado en Francia

Mármol, bronce, malaquita, cristal, latón, esmalte.

Tallado, dorado, fundido, esmaltado

50 × 37,5 × 17,5 cm

Colección Banco de España

Observaciones: En la platina trasera, sello estampado: »HORLOGERIE PARIS» y el número de fabricación «4114».

En un inventario del Tesoro Artístico existente en el archivo de Conservaduría se informa del precio de este reloj, pero no se registró la fecha de adquisición¹.

Este reloj de sobremesa —que también podríamos denominar «reloj esqueleto»— está elaborado en mármol negro y adornado con placas de malaquita y con motivos vegetales tallados en el mármol y policromados en dorado. La puerta trasera y los laterales están fabricados en cristal, lo que permite observar la máquina del reloj.

El dial horario de esmalte a la porcelana luce las cifras horarias en números romanos. En el interior, escape visto al estilo Brocot y dos bocallaves. Las agujas son de metal pavonado estilo Breguet.

La máquina es francesa del tipo París. El tren de marcha o movimiento dispone de motor de resorte de ocho días de cuerda, escape de áncora y péndulo con lenteja de bronce dorado o latón. El tren de sonería, de horas y medias por sistema de rueda contadera. [AAH]

1. En este inventario sí aparecen las fechas de adquisición de otros relojes de la colección, que oscilan entre 1970 y 1976.



ANÓNIMO

Reloj de sobremesa con guarnición, c. 1870

Fabricado en Francia

Porcelana Imari o de Arita, bronce, metal, esmalte.

Dorado, esmaltado, fundido

Reloj

85 × 62 × 22 cm

Candelabros

89 × 43 × 22 cm c/u

Adquirido en 1976

Colección Banco de España

Esta guarnición fue adquirida el 18 de mayo de 1976 al anticuario Antonio Alonso Ojeda, con tienda en la madrileña calle de Ribera de Curtidores, número 12. En el archivo de Conservaduría consta la factura y la descripción de la guarnición.

La caja de este reloj es un jarrón de porcelana flanqueado por dos asas de bronce dorado que representan sendas cabezas de león de cuyas fauces cuelga un asa. La tapa, de bronce, con ovas y elementos geométricos en el contorno, está rematada por la figura de un Cupido elaborada en bronce dorado. El jarrón se dispone sobre un basamento de bronce dorado y, sobre él, dos amorcillos, uno a cada lado del jarrón, portan guirnaldas de flores. En el centro del cuerpo del jarrón se dispuso la esfera horaria, de metal dorado, rodeada de perlado, con cartuchos horarios que tienen las cifras en números romanos policromados en negro sobre placa de esmalte blanco. Los minutos, en números arábigos, están grabados en el exterior de la esfera. En el interior, motivo vegetal en resalte y agujas de metal pavonado. Todo ellos sobre seis patas en forma de balaustre.

La máquina es francesa de tipo París con platinas redondas. El tren de movimiento tiene motor de resorte que mantiene la marcha del reloj durante ocho días. El tren de sonería es de horas y medias.

Porcelana de Imari es el nombre occidental que reciben los productos manufacturados en el



pueblo de Arita, prefectura de Saga, Japón. Esta porcelana fue muy popular en Europa desde 1650, cuando la Compañía Holandesa de las Indias Orientales comenzó a importarla desde Arita. Su popularidad se mantuvo durante un siglo, aprovechando que la producción de porcelana china estuvo paralizada por la guerra civil. Esta porcelana finalmente reemplazó a la de Arita a mediados del siglo XVIII.

Los diseños de la porcelana de Imari fueron decisivos en el proceso de orientalización de la cerámica europea, en especial en los centros de producción de porcelana de Meissen y Vincennes. El estilo también fue imitado en Europa, a través de la fayenza producida en Delft, Países Bajos y en la fábrica de Robert Chamberlain en Worcester, Inglaterra, en el siglo XIX.

Tras la era Meiji, la porcelana de Imari sufrió un proceso de industrialización y aún mantiene su producción.

Los candelabros reproducen un jarrón similar al del reloj, con dos asas en forma de cabeza de león sobre un basamento de doble altura. La parte inferior, de perfiles rectos, está adornada con un friso con motivos vegetales. La superior, cóncava, se ha embellecido con motivos geométricos. Todo se apoya sobre cuatro patas con bordes puntiagudos que simulan hojas. De la parte superior del jarrón parten siete brazos con formas avolutadas rematados en sendos mecheros y arandelas. [AAH]



ANÓNIMO

Reloj de sobremesa. *El nacimiento de un príncipe francés*, c. 1886

Fabricado posiblemente en Francia

Bronce, metal, esmalte. Dorado, esmaltado, fundido 89 × 81 × 34 cm

Adquirido en 1969

Colección Banco de España

El 7 de noviembre de 1969, Julio Bragado, anticuario que tenía tienda abierta en el n.º 27 de la madrileña calle de Velázquez, ofreció este reloj al gobernador del Banco de España aprovechando las obras de ampliación del edificio. Lo describe como un reloj de bronce dorado al fuego que representa el nacimiento de un príncipe francés y lo fecha a finales del siglo XVIII. Solicitó por él 300 000 pesetas. Jesús María Fernández, relojero del Banco de España, inspeccionó el reloj y determinó que, aunque no estaba en estado de marcha, se podía arreglar fácilmente. Le faltaba alguna pieza y era necesaria una pequeña intervención en la máquina y en la caja. Por este motivo, la propuesta se aceptó, pero se comisionó al señor Alcocer, secretario de la Junta de Obras del Banco de España, para que negociara con el anticuario una rebaja de 25 000 pesetas. José Manuel Ferrer, jefe de servicio de Conservaduría y Biblioteca, afirmó que el reloj era una alegoría de la Industria y del Comercio. Se adquirió el 14 de dicho mes por 275 000 pesetas y se presentó en el Comedor de gala.

El rostro del dios Apolo o Helios, rodeado de rayos y copiosas nubes, protagoniza la caja de este reloj que luce en la parte superior un globo terráqueo esmaltado en tonos azules. Tres figuras femeninas ataviadas con vestiduras clásicas sostienen con las manos una guirnalda. Rodean y contemplan a un niño sentado en el suelo (Cupido). A sus pies, un arco y varias flechas. Completan el diseño cuatro *puttis* o amorcillos distribuidos por la parte superior de la caja. El que está situado en la parte más alta sostiene con la mano un haz de espigas; el que está a la derecha, una copa y un cuerno de la abundancia; el de la izquierda porta una guirnalda, y el de la parte inferior ha perdido el objeto que llevaba en las manos. Simbolizan las cuatro estaciones del año. Todo reposa sobre un basamento con un escudo de armas en el centro, rosas y flores de lis.

En el frente del globo terráqueo, las cifras horarias en números romanos elaborados en placas de bronce dorado y los nombres de los continentes en francés.

La máquina es francesa de las denominadas de tipo París y no está firmada ni lleva estampilla de fabricación. El tren de movimiento es un motor de resorte que permite mantener en marcha el reloj durante ocho días. El tren de sonería es de horas y medias.

El escudo doble pertenece a una familia francesa muy importante: los Séguier-Kerret. Pierre Séguier (1858-1936) fue oficial de Artillería y IV barón Séguier. Era hijo de Antoine Joseph Maurice Séguier y de Marie Philippine Antoinette Charlotte de Goyon. Se casó en 1886 con Isabelle de Kerret de Quillien (1866-1954), hija de Jean René Maurice Vicomte de Kerret de Quillien y de Marie Léonie Gaultier.

El escudo de los Séguier se describe así: *D'azur au chevron d'or accompagné de deux étoiles de même en chef, et un mouton tranquille d'argent en Pointe* («De

azur, un caballo acompañado en jefe de dos estrellas y en punta de un carnero, todo de oro»). Y el de los Kerret: «Cuartelado, 1 y 4 de oro, el león de sable y una cotiza de gules brochante; 2 y 3, de plata, con dos pichones afrontados de azur, becados y membrados de gules». Ambos escudos aparecen en la parte baja de la caja. Además, observamos una de las divisas que utilizó la familia: «INDOLE BONUS»¹.

Apoyándonos en esta información, debemos datar el reloj después de esta boda, porque aparecen ambos escudos.

Uno de los antepasados de Pierre Séguier llegó a ser canciller de Francia con Luis XIV. Por este motivo, la caja de este reloj está inspirada en los modelos rococós fabricados durante el reinado de Luis XIV de Francia.

Creemos que Pierre Séguier lo encargó con motivo de su boda y que la caja copia otra de un reloj fabricado en el siglo XVIII. La máquina apoya esta datación. [AAH]

1. Agradezco al Dr. D. José María de Francisco, profesor titular de Ciencias y Técnicas Historiográficas, la ayuda para catalogar el escudo que decora la caja de este reloj.



JAEGER-LECOULTRE, marca relojera

Reloj de sobremesa, segunda mitad del siglo XX

Fabricado en Suiza

Bronce, latón, metal, cristal. Fundido, dorado
23 × 18 × 14 cm

Colección Banco de España

Observaciones: En la esfera, «Atmos».

Este reloj de sobremesa es una jaula de bronce dorado cuyas caras de cristal encierran la esfera de esmalte blanco y la máquina de un reloj atmosférico.

La marca comercial ATMOS se identifica con un reloj mecánico fabricado por la firma suiza Jaeger-LeCoultre. Su originalidad reside en que no necesita que se le dé cuerda para funcionar: toma la energía

de los cambios de temperatura y de la presión atmosférica, mediante una cápsula herméticamente sellada que contiene una mezcla de gas y líquido de cloroetano que se expande en una cámara cuando la temperatura sube, comprimiendo un resorte en espiral. Cuando la temperatura desciende, el gas se condensa y el resorte se descomprime. Ese movimiento constante consigue que se enrolle el muelle real. El mecanismo regulador es un péndulo de torsión que consume menos energía que un péndulo ordinario. Por este motivo, puede funcionar durante muchos años sin intervención humana.

El primer reloj de la marca Atmos fue diseñado en 1928 por Jean-Léon Reutter, un ingeniero de Neuchâtel (Suiza). El 27 de julio de 1935 Jaeger-LeCoultre se hizo cargo de la producción del *Atmos I*. [AAH]



ANÓNIMO

Reloj de pared ojo de buey, c. 1875

Madera, nácar o madreperla, alabastro, esmalte, metal, cristal. Tallado, esmaltado, fundido

66 × 51,5 × 13 cm

Colección Banco de España

Este reloj de pared –denominado popularmente «ojo de buey» o «reloj de taberna»– tiene una caja de forma hexagonal elaborada en madera. El marco o fachada, de perfil sinuoso, manufacturado en madera que imita ébano, está adornado con nácar y con madera teñida que simula caoba. La esfera es una placa de alabastro. Los cartuchos horarios están esmaltados en blanco con las cifras horarias en números romanos en azul. Agujas de metal pavonado y dos bocallaves. Cristal que protege la esfera.

La máquina es del tipo denominado Morez. El tren de marcha tiene motor de resorte de ocho días de cuerda, escape de áncora y péndulo. El tren de sonería es de horas y medias. Conserva la llave.

Modelo muy popular que coincide con los realizados durante los reinados de Isabel II y Alfonso XII.

A mediados del siglo XIX se comenzaron a fabricar en Francia y en Suiza relojes con armazón o jaula de chapa de latón o de metal. Las chapas o platinas se unían por pilares de metal torneados. En el interior de la jaula, en vertical, se colocaron los engranajes. Estas máquinas evolucionaron hacia una mayor complejidad y se conocieron como «tipo Morbier-Morez», por la zona geográfica en la que se asentaron las fábricas. [AAH]



ANÓNIMO

Reloj de pared «cartel», c. 1875

Fabricado en Francia

Madera, carey, bronce, latón, cobre, cristal.

Marquetería de cobre sobre fondo de carey, ebanistería, dorado, fundido, tallado, cincelado
132,5 × 39,5 × 34 cm

Colección Banco de España

Observaciones: En la platina trasera, «MADE IN FRANCE» y el número de fabricación «25192».

A mediados del siglo XIX los historicismos recuperaron estilos pasados. Uno de los más imitados, por la riqueza de sus cajas, fue el estilo Luis XIV y, en concreto, los muebles Boulle.

Este reloj de pared colocado sobre una ménsula puede separarse de esta y convertirse en un reloj de sobremesa. La caja, de estilo neuchateliano, fue muy emulada por la relojería francesa. El perfil de la caja es rectangular con dos grandes volutas en la base y un copete en la parte superior en forma de campana. Dos pilastras acanaladas flanquean la esfera. Parte de la caja está recubierta con carey y enriquecida con planchas recortadas y cinceladas de latón o cobre dorado. Remata la caja una figura de bulto redondo –posiblemente la Fama–, elaborada en bronce do-

rado, tocando una trompeta. Patas de bronce. Los laterales de la caja también están ornados con placas de carey y aplicaciones de bronce dorado, y presentan dos ventanas de cristal para poder apreciar la máquina del reloj y la oscilación del péndulo.

La esfera, de latón dorado, es de perfil rectangular y se remata en un arco de medio punto por la parte superior. Los cartuchos horarios lucen las cifras horarias en números romanos policromados en negro. Alrededor de ellos, anillo de metal con números arábigos cincelados que indican los minutos. El interior de la esfera está cincelado. Debajo de los cartuchos horarios, una plancha de latón dorado con diseños en relieve de esfinges, máscaras y elementos vegetales. En el centro, una pieza circular de esmalte blanco, de fabricación moderna, donde pudo ir en su origen la firma del relojero.

La máquina es francesa con dos trenes. El tren de movimiento dispone de motor de resorte que mantiene en funcionamiento el reloj durante ocho días, escape de áncora y péndulo con la lenteja rematada en el rostro del dios Sol. El tren de sonería es por sistema de gong.

La ménsula está fabricada con los mismos materiales que la caja del reloj: madera, carey y aplicaciones de bronce. Su perfil es triangular, y está adornada con cabezas femeninas y motivos vegetales.

La caja imita el estilo Luis XIV, en especial los diseños Boulle. Estos modelos reflejan la opulencia del reinado del rey Sol. Charles le Brun, Jean Berain, Daniel Marot y André Charles Boulle fueron los diseñadores más famosos. Este último recopiló sus conocimientos en un tratado titulado *Nouveaux Dessins de meubles et ouvrages de bronze et de marqueteria*. En este tipo de caja intervienen varios artistas: ebanistas, escultores, fundidores, cinceladores, doradores, etc. Las líneas rectas de la caja se adornan con apliques de bronce dorado de claro espíritu barroco: pilastras, columnas, volutas, personajes, hojas, palmetas, mascarar, etc. Debajo del dial horario o esfera encontramos escenas en bajo relieve. Rematando la caja, figuras mitológicas: el Tiempo o la Fama. Durante el siglo XIX, estas cajas fueron muy copiadas, en parte por la vuelta a la opulencia decorativa.

En una fotografía fechada en 1974 que se conserva en el archivo de Conservaduría, se aprecia que la caja estaba adornada con una miniatura en porcelana que representaba el retrato de una mujer copia de Tiziano. [AAH]

ASMUS JOHANNSEN, relojero

Regulador de pared, c. 1880-1890

Fabricado en Reino Unido

Madera, bronce, plata, mercurio, cristal. Tallado, dorado, fundido

178 × 42 × 26,5 cm

Colección Banco de España

Observaciones: Firmado en el centro de la esfera «A Johansen London».

Este reloj de pared, de gran precisión, es heredero de los relojes fabricados por George Graham y John Ellicott en el siglo XVIII. El cabezal cuadrado está coronado por una moldura adornada con ovas. El cuerpo rectangular, con un cristal en el frente, permite apreciar el péndulo de mercurio. El remate inferior, de perfil triangular y a manera de ménsula, está decorado con gallones.

La esfera cuadrada de plata luce tres diales con los números policromados en negro. Uno de mayor diámetro indica los minutos en cifras arábigas y encierra a los otros dos dispuestos verticalmente. El de la parte superior muestra el segundero; el de la parte inferior marca la hora en números romanos.

El péndulo, de gran precisión, remata en un recipiente para el mercurio. Pesa con sistema de polea. Placa de metal grabado para medir el balanceo. Cerraduras en las paredes laterales de la caja.

Asmus Johannsen nació en Dinamarca. Se estableció en Londres hacia 1859. Se especializó en relojes de precisión, sobre todo en cronómetros de marina. Creó la marca A. Johannsen & Co. y rivalizó con la firma Víctor Kullberg de Londres. Ganó muchos premios en Greenwich y Kew Trials. Fabricó cronómetros de marina para la India, Italia, España, Portugal, Austria y China.

Como la varilla del péndulo variaba ligeramente de longitud con los cambios de temperatura, George Graham, hacia 1715, comenzó a investigar la compensación de los metales con el objetivo de fabricar péndulos de gran precisión. En 1721 elaboró el primer péndulo de compensación mercurial. Estos relojes sustituyeron la lenteja metálica del péndulo por un recipiente que contenía mercurio. De esta manera, la expansión de la barra (expansión térmica) se compensa con la alta densidad del mercurio custodiado en un frasco. Así mantenía el mismo centro de gravedad y no variaba la medida del tiempo. [AAH]



CARISIO ANZOLA, relojería y establecimiento comercial

Regulador de pared con calendario, c. 1930-1940
Fabricado en España
Madera, latón, metal, cristal, esmalte. Tallado, dorado, tintado, esmaltado, fundido
143 x 50 x 23 cm

Colección Banco de España

Observaciones: En la esfera del calendario, «CARISIO ANZOLA. RELOJERIA SUIZA // SEVILLA // MANUFACTURED BY / THE / ITHACA CALENDAR CLOCK CO. / ITHACA N. Y. / PATENTED / April 18 th, 1865, August 28 th 1866».

La caja de madera de este regulador de pared con calendario es de perfil recto. Porta un remate superior moldurado con forma de triángulo calado. La puerta que protege la máquina, adornada con motivos calados, posee dos aberturas para las esferas, y otra con cristal para apreciar el péndulo. Remate inferior en forma de campana invertida.

La esfera, de esmalte blanco y con las cifras horarias en números romanos policromados en negro. Dispone de dos bocallaves. Las agujas son de metal calado y pavonado.

La esfera inferior es un calendario de 31 días en números arábigos policromados en negro. Dos aberturas rectangulares para el semanario y los meses del año. Aguja en forma de saeta.

La máquina es de dos trenes. El tren de movimiento tiene motor de resorte que permite mantener en marcha el reloj durante ocho días, escape de áncora y péndulo. El tren de sonería, de horas y medias.

La relojería Carisio Anzola, como ya hemos comentado, suministró un número importante de relojes suizos y americanos. El ejemplar que nos ocupa es un reloj con calendario perpetuo patentado en 1865 por la fábrica Ithaca de Nueva York que fue muy demandado hasta bien entrado el siglo XX. [AAH]

INDUCTA, marca comercial

Reloj eléctrico de pared, c. 1950
Madera, esmalte, latón, metal, mercurio, cristal.
Tallado, esmaltado, fundido
89,5 × 31,5 × 18,5 cm
Colección Banco de España

La caja de madera de caoba que cobija este reloj eléctrico es de perfil rectangular. Una puerta de cristal permite observar la esfera y la máquina del reloj. La esfera es de metal esmaltado en negro con las cifras horarias (3, 6, 9 y 12) en números arábigos en blanco. Esfera auxiliar para el segundero. Las agujas son de metal esmaltado en blanco.

Máquina eléctrica con péndulo de mercurio, con doble regulación de tornillo. En una placa en la base de la caja: «Regulación del péndulo // Regulación aproximativa Tuerca 1 // 1 Raya de graduación = 6 seg/día = 3 min/mes // Regulación fina

Tuerca II // 1 Raya de graduación 1/10 seg/día = 3 seg/mes // 1 Giro = 1 segundo/día = 30 segundos/mes». Todo esto está acompañado del dibujo del péndulo.

En otra placa similar: «Intervalo mínimo entre las señales // Duración de las señales regulables hasta // Distribución horaria // Número de circuitos de relojes // tensión de servicio V por unidad // Corriente de servicio mA por R. secund // Capacidad de unidades de relojes // Conexión de los relojes secundarios paralell». Dibujo del circuito.

Este tipo de reloj fue creado en 1907 por el suizo Martin Fisher. Lo bautizó con el nombre de Magneta. No utiliza baterías externas, sino que posee un generador que produce la energía que necesita para funcionar.

Años después, desde 1929 a 1966, comenzó a fabricarse en la firma Landis & Gyr y se cambió el nombre a INDUCTA. Los primeros relojes funcionaban a 110 voltios y después a 220 voltios. [AAH]



CITIZEN, marca comercial

Reloj de pared, segunda mitad del siglo XX
Metal, madera, material sintético o plástico, cristal.
Fundido, contrachapado
31 cm × 32 cm × 8,5 cm
Colección Banco de España
Observaciones: Debajo de la cifra de las 12, la marca comercial del reloj: «CITIZEN».

Caja de perfil circular con la base plana. Madera contrachapada que embellece todo el perfil de la caja. La esfera, de material sintético, presenta cuadrados y rectángulos recortados en la plancha que permiten observar las cifras horarias en números arábigos. Las agujas son de material sintético, policromadas en negro. Aguja para el segundero. Encima de la cifra horaria de las 6, rectángulo recortado en la plancha que forma la esfera para indicar el calendario. Máquina de cuarzo. [AAH]

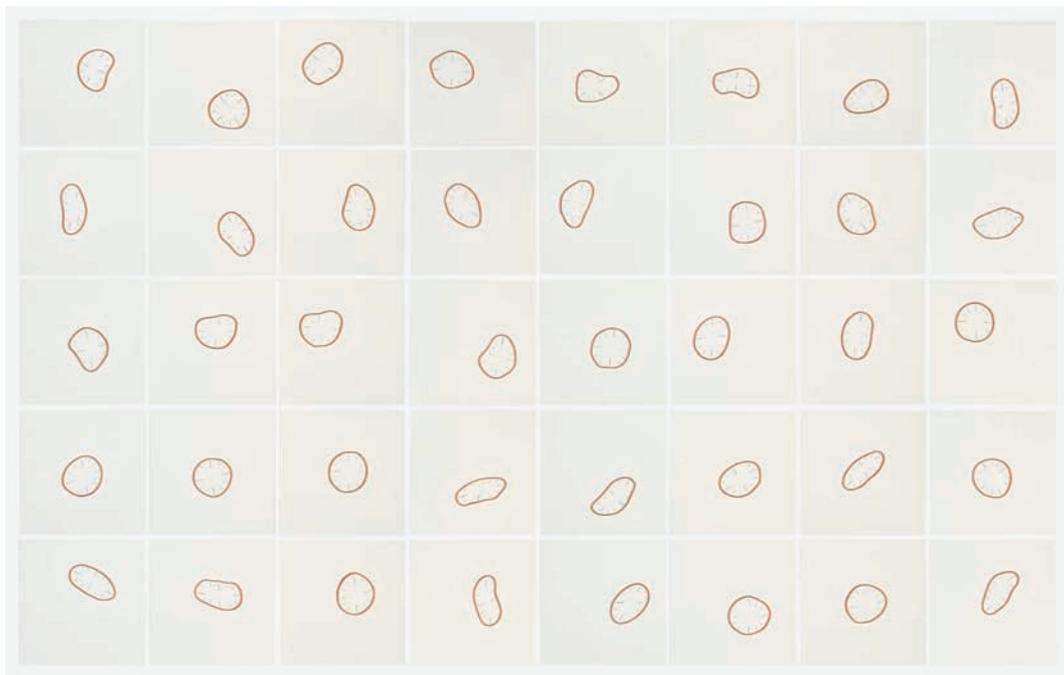


UN TIEMPO SIN RELOJ

El último capítulo de esta exposición es el que más claramente contesta la noción de tiempo inaugurada por el mito de Cronos. Los artistas que componen esta sección tratan de alterar los principios que han regido el tiempo en Occidente y las consecuencias de la imposición de un tiempo único, el tiempo del reloj. Y lo hacen desde otras latitudes y posicionamientos culturales diferentes, desde el indigenismo, o desde el espacio propio, autónomo, el bastión del artista.

Una primera respuesta a esta imposición parte del indigenismo. El tiempo no colonial se experimenta como un círculo que retorna una y otra vez no solo como una línea que avanza incesantemente, sino igual que una repetición ligada a los ciclos naturales o los saberes propios. Como nos recuerda María Jacinta Xón, «El tiempo sin reloj era un tiempo que nunca faltaba, que no asfixiaba; un tiempo que fluía con el amanecer, con la observación de la posición de las sombras, las nubes y sus contornos; el viento que susurraba el acontecer del mañana; el vuelo de los pájaros que presagiaban la lluvia». Esta simbiosis con la naturaleza y sus fenómenos como forma de concebir el tiempo de otro modo, del modo ancestral, está presente en diversas obras de esta sala.

También el tiempo del artista puede ser considerado un tiempo alternativo, en ocasiones ajeno a las mediciones convencionales. El historiador del arte Yve Alain Bois sostiene que ciertas pinturas pueden tener un efecto de ralentización, pues muchas se abren al espectador solo gradualmente, en etapas. La pintura puede convertirse así en un acto de rebelión y resistencia contra el poder del reloj y una reivindicación de la desaceleración, del movimiento lento, una manera de cuestionar la tiranía de Cronos y la regulación de nuestras vidas impuesta por la sociedad de consumo.



ÁNGEL POYÓN

El presente es nuestro No. 4, 2018

Hule y dibujo a lápiz sobre papel

21 × 21 cm c/u

Adquirido en 2024

Colección Banco de España

El presente es nuestro No. 4 es una pieza que añora el tiempo posible y extenso, ese tiempo en el que la gente antigua observaba todo a su alrededor, respiraban y expiraban extensamente. Ese tiempo en que los halos de aliento se guardaban en las manos entrelazadas y se regalaban a la mañana, al sol, a lluvia, a las semillas, al comal, al azadón, etc. *Ka kawij* (el halo de aliento que se ofrece para palpar la vida propia y la de los otros), como cuando el autor de la obra fue niño. La añoranza del antes, de lo que pasaba en el tiempo previo a la implacable medición y reclusión del tiempo en 24 horas, 1440 minutos, 86 400 segundos. El tiempo sin reloj era un tiempo que nunca faltaba, que no asfixiaba; un tiempo que fluía con el amanecer, con la observación de la posición de las sombras, las nubes y sus contornos; el viento que susurraba el acontecer del mañana; el vuelo de los pájaros que presagiaban la lluvia; la oscuridad que arrullaba el descanso; y los sueños que, tal vez, le daban un descanso al tiempo. Porque los sueños no tienen presente ni pasado, y su futuro es solo una probabilidad. ¿Quién pudiera no medir el tiempo en agendas, en horas de entradas y salidas, tiempo en el tráfico, tiempo en dinero, en cansancio, en tiempo de no tener tiempo?

La obra es una alusión de cómo los niños ven el tiempo. Los casi redondos, los tal vez cuadrados

de sus intentos de dibujar relojes, son «una especie de rebeldía de los niños a encarcelar su tiempo, sus dibujos no tienen bordes definidos, son figuras flexibles, un poco redondos, un poco cuadrados», dice Ángel Poyón.

La flexibilidad del tiempo en *El presente es nuestro* alude a la cotidianidad de la vida antes de 1970. Antes de la industrialización y la medición esquizofrénica del tiempo que aún no alcanzaba Comalapa. «En los tiempos de nuestros padres, el trabajo no era de 8 horas exactas, el tiempo que se usaba en el día, era regido observando al sol, al clima, al ocaso del sol, no tenían un reloj que definiera que eran las 4:00 p.m. para dejar de trabajar, terminaban a las 4:15 o las 4:30, ellos eran dueños de su tiempo, *ta ya jun qij jun samaj/ el tiempo del sol en un día de trabajo*», relata el artista. El cansancio, el estrés, llegar puntual, no eran antes de 1970 una medida cuantificada y monetizada del tiempo-esfuerzo-tráfico-salud. La gente tenía rituales cotidianos, no rutinas de sobrevivencia en su día a día.

El caucho que dibuja los casi redondos y los casi cuadrados en la obra es una metáfora del tiempo flexible y multiforme. La flexibilidad y las múltiples formas del caucho reflexionan que el tiempo es posible como vida variable; su existencia es constante, pero su forma para ser vivida es infinitamente impredecible, se estira, se encoje, se va, retorna, existe y se sueña, tal como lo describen las historias del Pop Wuj. En la historia del Pop Wuj, los míticos gemelos-héroes juegan con pelotas hechas de caucho que, en su rebote, molestan e incomodan a los señores de *Xib'alb'a* (el inframundo).

Esta obra —observa su autor— «no es una pieza para que perdure por siglos y siglos, el caucho se deshace con el tiempo, esta pieza es una metáfora de la piel, se agrieta, envejece, vive su tiempo, construye memoria a través de las barritas del reloj que guarda. No sé calcular cuánto tiempo de vida tiene, vive y tiene su propio tiempo». La longevidad de la pieza es como una abuelita para el pueblo kakchiquel: hay que cuidarla, hay que aprender de ella a través de sus silencios y anécdotas, los curadores son ahora su familia. Su vida hasta su inevitable trascendencia depende del cuidado de ellos. [MJXR]

ANTONIO PICHILLÁ

Semilla, 2024

Hilos de lana

160 × 122 cm

Adquirida en 2024

Colección Banco de España

Semilla es un tropo de la simbiosis de la vida de los humanos mesoamericanos con la Tierra, como madre, como semilla, como planta, fruto, alimento, como ciencia en resistencia. Una metáfora del vínculo que sucede permanentemente con las nubes, con el agua, con el suelo, con el viento, con las otras formas de vida que interactúan en el proceso del crecimiento del maíz, como elementos en coexistencia.

Semilla desmitifica la ficción exotizante del cronotopo en el discurso colonial y moderno, que creó a los supuestos «dioses mayas» definiendo un *geotopo*: «Neologismo para abarcar un territorio semántico que se convierte en metáfora del lugar para definir lo exótico, el bárbaro, el salvaje, el primitivo o cualquier combinación de motivos que contengan las nociones de alteridad y otredad» (G. Weisz: *Tinta del Exotismo. Literatura de la Otredad*, 2007, p. 99). Esta obra nos recuerda que no había ni hay dioses —ni siquiera uno— en la ontología antigua. Existen los elementos que mutuamente ayudan a las semillas a despertar, crecer, ser, dar y reproducirse como vida.

Esta obra es una comprensión visual, somática, ontológica, estética y política de la práctica milenaria basada en la ciencia del asocio agrícola y nutricional de los pueblos mesoamericanos antiguos. La alineación de hilos simula los surcos, los nudos a las semillas, que juntos tejerán la vida. Una especie de fotografía del momento que reinicia el ciclo de la vida. Los hilos y los nudos simulan la tierra y las semillas en potencia, la probabilidad de ser maíz, de ser frijol, de ser ayote, o no. Reproducir la vida en la tierra requiere de una selección sabia de semillas vivas; no todas duermen, algunas reposan sin el aliento de la vida.

Los nudos-semillas en la pieza dicen del tiempo lunar antiguo, *jun winaq q'anil* (20 semillas), 20



días que se multiplican correlativamente por un numeral 13, 20 semillas que le dan su *k'ux* (ser) a la matemática antigua, 20 semillas como metáfora de la urdimbre que le dará el *k'ux* (aliento) al tejido de la vida.

El sistema educativo en Guatemala interrumpe el aprendizaje del proceso de reproducción de la vida sembrando semillas. El proceso civilizatorio se apropia del futuro de la vida de los maya *tz'utujil*; pocos aprenden a cultivar la tierra, ya no quieren desgranar maíz, nixtamalizarlo en cal, molerlo, tortearlo, opina Pichillá. La gente «civilizada» subestima la transformación de las semillas en alimentos-vida porque prefiere comprar la comida emplastificada —inconsciencia, dependencia y enfermedades—.

Durante la pandemia del COVID-19, mucha gente aprendió que quien sabe cultivar la tierra siempre tendrá alimentos. «Cultivar, cosechar, guardar e intercambiar semillas criollas y nativas, es asegurar la vida. Si no sembramos, ¿qué vamos a comer el otro año? Vivimos por la vida de nuestros territorios. Lo que se cosechó el año pasado es la comida de este año, lo que se siembra ahora será la comida del otro año; sembrar es intrínseco al tiempo, como el tejido» (Antonio Pichillá).

Semilla propone una reflexión: el humano fue semilla, la humanidad es una siembra, por lo que debería comprender su existencia como una simbiosis con el sol, el aire, el agua, los sueños, la tierra. Cada humano es, con sus ideas, sus intenciones, sus motivaciones y sus acciones, una siembra.

Por lo tanto, como dice Pichillá, la vida debería ser una observación constante de cada momento. Como el maíz, no solo se siembra la semilla: hay que cuidarla, limpiarla, abonarla, guardarla, seleccionar *chom ija'* (las mejores semillas) para alimentar la vida el próximo año.

Semilla se expuso por primera vez en la feria Arco Madrid 2024, en España. [MJXR]

ANTONIO PICHILLÁ

Kukulkan (Serpiente emplumada), 2017

Madera de caoba e hilos de lana

195 × 124 × 21 cm

Adquirida en 2020

Colección Banco de España

Kukulkan (Serpiente emplumada), de la serie *Kukulkan*, es una obra con vocación de textil: una serpiente emplumada en una urdimbre que remite a la historia de resistencia de los pueblos de Abya Yala. Es también una voz visual emitida desde el territorio Maya Tz'utujil que busca dialogar con el mundo del otro —el occidente contemporáneo—. Se instala sobre una estructura plana de madera con prominencias intencionadas que van marcando momentos de encuentro y desencuentro entre los hilos y sus rumbos. La obra es asimismo una reinterpretación del arquetipo de *q'imb'al* (urdidora): como estructura ordenada, la urdidora es la tecnología primaria inventada por las sociedades primigenias a lo largo y ancho del planeta. David Marín comentó en una conversación informal que esto posibilitó el empleo de diferentes fibras vegetales para tejer vestimentas, se desarrollaran los sistemas biodiversos de agricultura y la tecnología de almacenamiento y se complejizaran las organizaciones sociales.

La presencia de una urdidora con la forma de una serpiente que ocupa planos y esquinas tiene una intención. Su anatomía discontinua formada por vértices, resignifica —irreverente a la conceptualización cristiana demoníaca de la serpiente— la representación del tiempo, el espacio, el agua y la lluvia para los pueblos indígenas del Abya Yala. Kukulkan tampoco es un dios. Los pueblos indígenas del Abya Yala no son politeístas: son pueblos que definen y se relacionan con las formas de vida diversas en tiempo, forma, estructura, peso, etc. De ahí que Kukulkan es para estos pueblos un ente de la vida diversa que cuida del tiempo, del espacio, del agua y la lluvia. Juan Xón —*Aj q'ij K'iche'* (contador de los días)— lo definía como un mensajero del que se debía aprender astucia y sabiduría, porque la serpiente «vuela sin tener alas, se alimenta sin tener manos, camina sin tener pies» (1996). Es también el guardián de la fertilidad y la vida porque, si el elemento *agua* no se devuelve a la tierra, la vida es imposible.

Kukulkan invita a ser contemplado como un «maya hacker». Para Diane Nelson los «maya hacker» «son como piratas informáticos que



despliegan una comprensión íntima de las tecnologías y los códigos mientras trabajan dentro de un sistema que no controlan, los mayas se están apropiando de la así llamada tecnología y conocimientos modernos»¹ Los mayas se convierten en lo que Trinh Minh-ha (1986) ha denominado «el otro/inapropiado»². *Kukulkan* es de alguna manera un objeto que recuerda la existencia del otro incómodo, del otro que se resignifica a sí y, al tiempo, al ser-estar de los pueblos indígenas en un espacio contemporáneo español. Llega así a Madrid como objeto conceptual contemporáneo para resignificar la historia de un pueblo.

La obra es también una metáfora de la memoria y los saberes que representa para el artista la continuidad de la relación con su abuela tejedora y el legado a su descendencia. «¿Quiénes tejían entre los Tz'utujil? Eran los hombres», reflexiona Pichillá. Urdir, trastocar la urdidora redefine los *status quo* históricos dentro de las sociedades indígenas. Que un hombre teja es una realidad que rompe con el precepto tradicional de que solo la mujer debe hacerlo. Kukulkan es un encuentro con la memoria para tejer el tiempo/espacio a través de formas y colores, un tiempo y un pueblo en permanente resistencia y dinamismo para seguir siendo Maya Tz'utujil contemporáneo en la globalidad cotidiana. [MJXR]

1. Diane M. Nelson: *Cultural Antropology, Maya Hackers and de cyberspatialized Nation-State: Modernity, Ethnostalgia, and a Lizard Queen in Guatemala*, American Anthropological Association, 1996, p. 289.

2. *Ibid.*, pp. 288-289.

PIETER VERMEERSCH

Painting #24, 2007

Óleo sobre lienzo (políptico)

92 x 70 cm c/u

Adquirida en 2010

Colección Banco de España

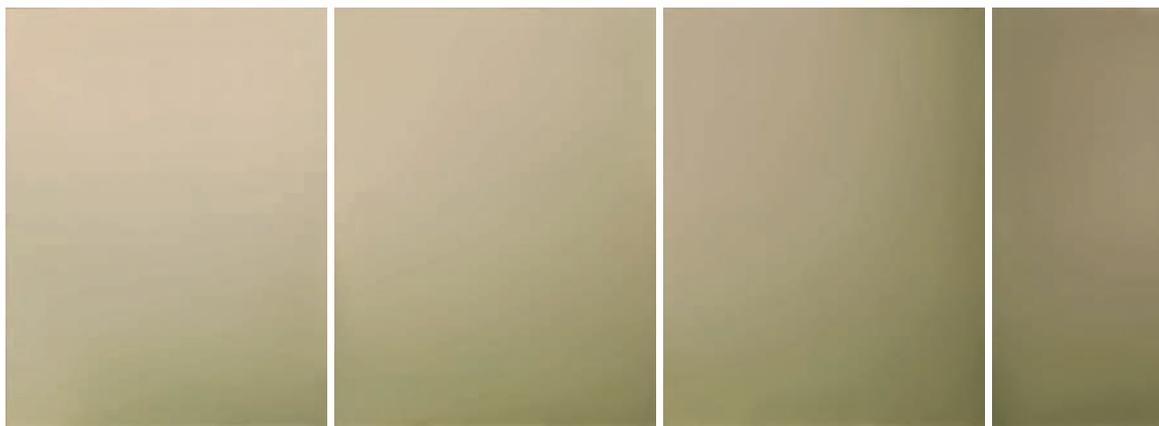
En *Painting #24*, Pieter Vermeersch presenta una reflexión sobre el espacio y el tiempo que emplea el color como herramienta principal. La obra consiste en siete paneles verticales que forman un políptico, con transiciones tonales sutiles de colores claros a oscuros, incluyendo verdes luminosos y marrones apagados. Este degradado dota a la pieza de una cualidad atmosférica, e invita al espectador a una experiencia que trasciende la mera visualidad, y lo sumerge en una aprehensión inmersiva.

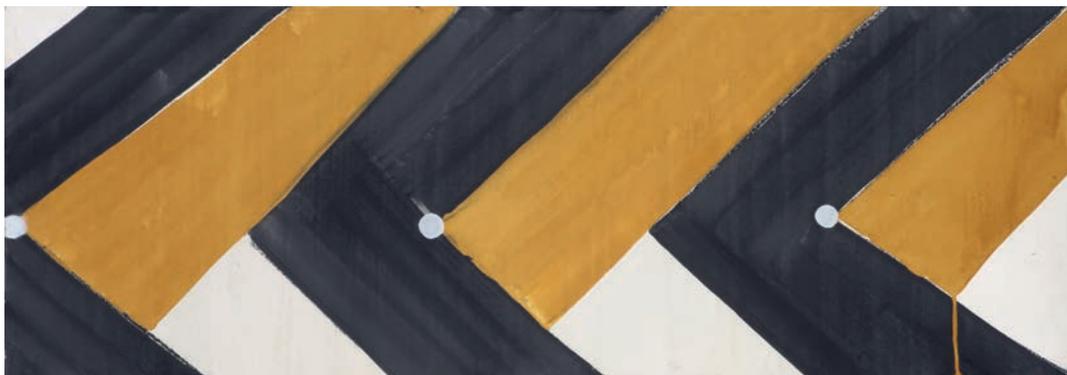
La práctica artística de Vermeersch está marcada por un profundo interés por la tradición del ilusionismo barroco, la abstracción pura y el realismo fotográfico. Así, sus obras oscilan entre la representación y el informalismo, traducándose a menudo en intervenciones espaciales de gran formato. Dentro de la producción de Vermeersch, *Painting #24* se inscribe en lo que el artista denomina «Gradaciones»: pinturas monumentales —representadas frecuentemente en conjunto, a modo de composiciones— que se caracterizan por una difuminación gradual del color extremadamente precisa, casi científica. Vermeersch emplea esta gradación cromática como medio para explorar la temporalidad de una manera fenomenológica. El proceso de creación de la obra implica una aplicación minuciosa del color que hace que el aspecto resultante se aproxime al de una fotografía impresa. No obstante, la práctica de Vermeersch es puramente pictórica, una técnica que analiza y visualiza rigurosamente los cambios producidos por la luz, los captura en fotografías y finalmente los traslada a la pintura. A través de este método, Vermeersch transforma la obra en un registro del tiempo y de las condiciones que

circundan la ejecución de la pieza, que también quedan incorporadas en el lienzo. El resultado son campos de color degresivos que evocan la idea de ciclos naturales, como el paso de las horas, el crepúsculo y el anochecer, o la transición de las estaciones.

La labor lenta y deliberada del artista culmina con la experiencia del espectador, que requiere de una mirada pausada. Al desplazarse frente a los paneles de *Painting #24*, la percepción del color cambia, requiriendo una contemplación prolongada y cierto compromiso físico. La obra no puede ser aprehendida en su totalidad de una sola vez, demanda tiempo de observación y participación del espectador, situándolo en un aquí y ahora cambiante. Cuando se observa el tiempo suficiente, la composición parece metamorfosearse ante los ojos del que mira. Algunos autores han descrito esta vivencia estética de las piezas de Vermeersch como una «vibración intrusiva y agradable»¹, una experiencia que trasciende la simple visualidad y se torna relacional, dando lugar a una suerte de interacción física y emocional con la pintura. Esta particular experiencia estética, junto con el enfoque analítico y racional del artista, coloca la idea de temporalidad en el centro. Como resultado, *Painting #24* emplaza al espectador en un marco visual que se transforma a medida que uno se mueve, y refuerza la idea de que la obra de arte es un evento temporal y cambiante más que un objeto estático. [CB]

1. Guy Bovyn: «The Work of Art, Folded Between Two Colours»
https://www.perrotin.com/artists/Pieter_Vermeersch/142#press





VICTORIA CIVERA

Dos de la tarde, 1991

Óleo sobre lienzo

44,5 × 126 × 4,5 cm

Adquirido en 1992

Colección Banco de España

La obra *Dos de la tarde*, realizada en 1991 por la artista Victoria Civera, es una manifestación de su exploración del tiempo a través de la abstracción. Utilizando técnicas mixtas sobre lienzo, Civera emplea una paleta de colores suaves —negro, ocre y blanco— y formas orgánicas que se entrelazan en una composición dinámica y fluida. El título de la pieza, *Dos de la tarde*, hace referencia a la hora del nacimiento de la artista, un detalle que su madre le recordaba a menudo. Este título aporta una dimensión autobiográfica a la obra, conectándola al momento que marca el inicio de su vida. Civera utiliza la pintura para reflexionar así sobre el paso del tiempo partiendo de ese instante inicial, desde una vivencia personal y subjetiva.

La práctica artística de Civera se caracteriza por una confluencia entre la abstracción y la figuración para crear narrativas visuales en torno a lo experiencial y lo afectivo. *Dos de la tarde* pertenece a una etapa artística en la que la

práctica de Civera, asentada en Nueva York desde finales de los 80, empezaba a interesarse por las formas geométricas y las composiciones sobrias en formatos reducidos, adoptando en ocasiones una escala discreta, casi minúscula. La decisión de emplear la abstracción lineal para representar una experiencia tan íntima como el nacimiento subraya el apego de la artista por experimentar con el potencial del lenguaje no figurativo para expresar lo personal. La abstracción permite así a Civera trascender la vivencia particular para evocar ideas universales sobre la maternidad, la feminidad y el tiempo. La combinación de elementos geométricos como el círculo y la línea recta con trazos más sueltos y gestuales articula la composición y refuerza la sensación de temporalidad. El motivo del círculo, que reaparece a lo largo de la trayectoria artística de Civera, adquiere un significado particular en *Dos de la tarde*. Su reiteración crea un ritmo y una cadencia que pareciera aludir al entrelazamiento del pasado, el presente y el futuro, evocando la naturaleza cíclica del tiempo y el cambio como única constante.

Dos de la tarde se inscribe de esta forma en una práctica más amplia de Civera, donde la idea de la circularidad del tiempo adquiere protagonismo.



La artista ha recalcado esta particular concepción del tiempo a lo largo de su carrera, tanto en su obra visual como en sus aforismos, llegando a dar nombre a una de sus exposiciones monográficas, «El tiempo es circular en el silencio», celebrada en el Museo Patio Herreriano (Valladolid) en 2023. El círculo ha sido definidor desde los años 80 en toda la práctica visual de la artista y se ha mantenido en etapas posteriores. Civera se decantará por el formato de tondo en series como *Horizontes Circulares* (2017) y en piezas que abordan la corporalidad de la mujer desde la abstracción, como *Uno (1) (sonido de útero)* (2017). La propia artista ha llegado a afirmar que la espiral aparece en su obra a partir de su embarazo, a comienzos de los 80. En *Dos de la tarde*, el círculo no solo actúa como un elemento visual central en la composición, sino que parece evocar también los ciclos naturales de la vida o, tal vez, la conexión entre distintos momentos de la existencia. Como en gran parte de su obra, Civera plantea en esta pieza una exploración de la identidad y la maternidad desde la sensibilidad femenina. *Dos de la Tarde* propone recordar el momento de nacimiento y el rol de la madre como gestora y portadora de esta memoria. La obra nos habla de la intrahistoria de una conexión íntima con la figura materna, así como de la transmisión de experiencias y recuerdos a través del afecto. [CM]

YTO BARRADA

Hourglass II, 2023

Seda negra y sarga ligera

Acolchado triangular de sarga de seda teñida

y fibras negras de seda

102,9 cm × 101,6 cm

Adquirida en 2024

Colección Banco de España

Hourglass II (2023) es una obra textil de la artista Yto Barrada que utiliza seda negra y seda teñida con procedimientos naturales. La pieza presenta una disposición geométrica y una paleta cromática que contrasta tonos cálidos anaranjados con negros, formando patrones de triángulos emparejados que convergen en sus vértices. La elección de materiales y el uso de tintes naturales potencia la dimensión táctil de la obra, estableciendo un juego entre lo visual y lo material fundamental para su interpretación. Dentro de la trayectoria artística de Barrada, *Hourglass II* da continuidad a sus investigaciones acerca de la identidad, la memoria colectiva y la historia cultural del norte de África. La artista multidisciplinar franco-marroquí ha desarrollado su práctica influenciada por el pensamiento poscolonial, el feminismo y el panafricanismo, utilizando medios como la fotografía, el cine, la escultura y la instalación. Esta obra condensa su interés por las microhistorias, los saberes subalternos y los actos cotidianos de resistencia.



Hourglass II fue creada en The Mothership, un centro de residencias artísticas y de investigación ecofeminista fundado por Barrada en Tánger. En este espacio —donde colaboran artistas, botánicos, ecologistas y agentes culturales— se imparten talleres de teñido natural y se experimentan distintas formas de cultivar, conservar y compartir plantas y semillas. El teñido de las telas empleadas por Barrada en esta pieza es el resultado de la utilización de pigmentos extraídos de especies endémicas cultivadas en el jardín del centro. Así, las tonalidades de la pieza se obtienen tras un método de pigmentación prolongado y lento que emplea plantas como la manzanilla, la rubia roja o la cúrcuma. La obra conecta así el color con sus orígenes botánicos y da cuenta del ritmo pausado intrínseco en la práctica del cultivo y en la creación artesanal. De este modo, frente a las dinámicas aceleracionistas impuestas por los sistemas de productividad occidentales, Barrada revisita los procesos tradicionales de la industria textil marroquí, sostenidos mayoritariamente por mujeres a lo largo de los años.

Como adelanta su título (*Hourglass - Reloj de arena*), la noción de tiempo es central en la obra, tanto en el marco conceptual como formal. Los patrones geométricos presentes en la composición, influenciados por los estampados propios de las telas típicas marroquíes, evocan la figura del reloj de arena, el símbolo arquetípico del paso del tiempo. Esta representación visual del tiempo, igual que el mencionado uso de técnicas artesanales populares, parece invitar a una reflexión sobre la transmisión

de conocimientos ancestrales relegados a contextos periféricos a través de los siglos, así como a la apreciación del trabajo de creadoras anónimas excluidas del relato occidental. Como en anteriores trabajos, Barrada aborda aquí la temporalidad y la memoria, y recuerda que las narrativas personales y colectivas pueden estar contenidas también en el propio objeto artístico.

El empleo de procesos de elaboración tradicionales por parte de Barrada es, asimismo, un acto de resistencia cultural y ecológica, una manera de preservar y valorar prácticas artesanales en un contexto global dominado por la producción en masa y el extractivismo. Este enfoque reivindica la sostenibilidad frente a la explotación capitalista de los recursos naturales, la lentitud frente a la inmediatez, la conexión con la naturaleza frente al consumo apresurado. *Hourglass II* se presenta de esta forma como una llamada a la desaceleración, a la experimentación pausada con el entorno, a la recuperación de una temporalidad orgánica. La obra invita a considerar no solo la historia y la memoria, también la urgencia de reconocer y preservar las técnicas y conocimientos populares. A través de la experimentación colectiva, Barrada recuerda el valor de los saberes del pasado y la importancia de transmitirlos a las generaciones jóvenes. Su obra constituye una meditación sobre la continuidad y la transformación de las prácticas culturales en Marruecos y cómo estas se inscriben en el flujo del tiempo. [cb]

ÁNGEL POYÓN

Lugar imaginado No. 2, 2022

Pintura poliuretano y óleo sobre MDF, enmarcado de madera de cedro

124 cm (diámetro)

Adquirida en 2024

Colección Banco de España

Lugar imaginado es la imagen de una contradicción, el tiempo de la naturaleza que desafía lo inflexible de la medición del tiempo. Lo que rodea, encuadra, cuantifica y determina el tiempo moderno es un límite que se impone como sistema, como progreso y como éxito —el éxito que presiona y alimenta al ego—. La limitación se representa como una esfera perfecta y exacta que dirige al tiempo desde la mecanización del sistema.

Dentro está lo posible, un tiempo que existe sin una medición mecánica, un tiempo que se rige por su propia naturaleza. *Ma't moxorik chu chomaxik* (no enloquezcas, vive al ritmo de la naturaleza), decían los mayores a los niños que se preguntaban sobre el infinito del tiempo y el espacio. La gente antigua recomendaba: la vida en la Tierra tiene su propio ritmo, mientras la luna hiciera lo suyo, mientras la Tierra rotara en sí misma... Las aves con su instinto, tal vez por sabiduría o porque eran



libres, volarían al sur y al norte, anunciando la llegada o la retirada de la lluvia.

Poyón recuerda que, en el campo, durante los momentos de siembra de la vida del maíz, del frijol, el ayote, el güisquil, etc., los maya-kakchiquel guardaban silencio mientras hacían los surcos. En la cima de los cerros, entre los árboles, la gente cerraba los ojos para sentir la brisa, la dirección del aire, observar el movimiento de las nubes y del calor; unos tiempos en los que ser parte del entorno era la cotidianidad. *Lugar imaginado* es una metáfora de la vida natural antes del límite cuantificador de la modernidad. Las aves que aún vuelan recuerdan que, paralelamente a la medición obsesiva del tiempo moderno, el tiempo de los vuelos y los abuelos aún existe.

Los territorios limitados en el sentido reflexivo de esta pieza —la esfera limítrofe que controla el tiempo moderno— también exponen la restricción de los radios «nacionales» (fronteras). Explora la violencia que se desdobra contra los que huyen, entran o salen con o sin el permiso de una legalidad condicionada por el privilegio y un laberinto burocrático. Inmigrantes/ilegales, así los llaman. Personas, animales, semillas, minerales se pierden, no están en donde han nacido y crecido; sus vidas pasan lejos; el contacto con la tierra en la que quedaron sembradas sus raíces y su ombligo pasa por pantallas, desde lejos, y mirarse es solamente una contemplación de la memoria —desde lejos—, un presente que acompañan desde lo remoto, un futuro en el que el retorno es una intención, tal vez, un camino sin regreso.

El vuelo de los azacuanes recuerda que antes la tierra no tenía dueño; las personas alternaban la tierra para cultivar porque «se cansa la tierra», decían. Las aves, los insectos, las personas y el viento intercambiaban conocimiento y semillas con natural cotidianidad; ahora compartir la vida de las semillas es ilegal. Una reflexión que plantea Poyón es: «¿Qué nos hizo estar del lado ilegal de la historia? ¿Qué sería de los territorios y sus pueblos, si no hubiera arribado la colonización?». De ahí el lugar imaginado, imaginar lo posible, soñar, morir y renacer cada día mientras soñamos, «porque no han podido colonizar nuestros sueños, *kuxlan a wanima/descansa el aliento de la vida*». [MXXR]

INMACULADA SALINAS

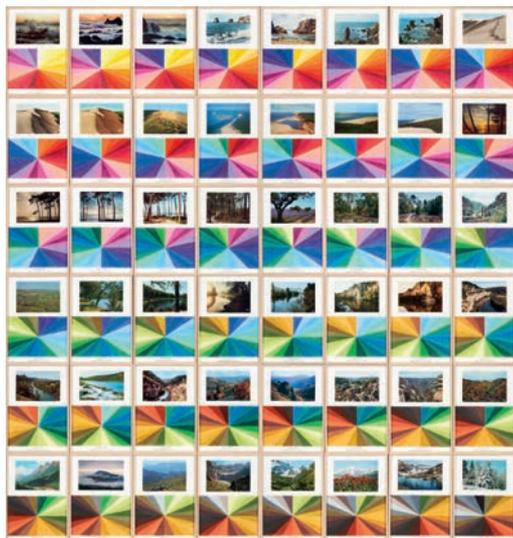
Diario vírico, 2020
48 papeles

Lápiz de color sobre papel,
tinta y postal sobre papel
29,7 × 21 cm c/u

Adquirida en 2022
Colección Banco de España

Inmaculada Salinas (Sevilla, 1967) trabaja habitualmente con formatos de papel estándar –A4 o A3– para componer grandes mosaicos o secuencias que habitualmente se completan con fotografías de procedencias diversas: captadas de la prensa; de un amplio archivo fotográfico creado por la artista mediante su adquisición; provenientes de la historia del arte o tomadas por ella misma, que se integran en estas composiciones mediante el dibujo, o físicamente a través del *collage*. Asimismo, muchos de estos *collages* incorporan dibujos realizados con lápiz de grafito, rotuladores y lápices de colores cuyas fuentes, surgidas en muchos casos de la propia historia del arte, agregan patrones sistematizados que alimentan esas complejidades existentes entre el arte y el trabajo productivo.

Diario vírico (2020) se presenta como una instalación compuesta por 48 dibujos, uno por día, correspondientes al período del 15 de marzo al 1 de mayo de 2020, que cubre las primeras 48 jornadas –de un total de 100– que duró el confinamiento por el COVID-19 en España, y que se vinculan con ese período inicial en el que no se permitía oficialmente salir para pasear. Cada uno de ellos va acompañado de una postal que muestra un entorno natural, de mar o montaña –«Cuando entro en crisis no me interesa lo mundano, si la naturaleza», anota la artista–, y que dialoga con ese conjunto de lugares idílicos que en aquel instante se presentaban como un deseo frente a la imposibilidad. Si el trabajo de Inmaculada Salinas acostumbra a verse atravesado por una definición exhaustiva de las jornadas en que es realizado, *Diario vírico* supone además



la memoria de un episodio histórico concreto, marcado por esa prohibición administrativa de salir a la calle que estableció el Gobierno español y que cada país afectado gestionó de manera distinta. De este modo, surge un patrón geométrico de veinticuatro triángulos –uno por cada hora del día– que convergen en un vértice central, y que juntos completan un rectángulo. Las gamas cromáticas vendrán definidas por la propia caja de lápices, que va eliminando un color por jornada e incorporando otro nuevo, diferenciando cada dibujo en alusión a lo irrepetible de esos días a los que aluden, además, las fechas anotadas en la parte inferior. A estas se añade el subtítulo «Besos, abrazos, caricias» que, según la artista, surge del texto *Desobediencia, por tu culpa voy a sobrevivir*, escrito y publicado en las primeras semanas de confinamiento por la activista boliviana María Galindo. Al mismo tiempo, señala como clave en esta decisión la idea de «hacer el amor a los días» que promulgaba el artista conceptual japonés On Kawara, con cuya práctica sostiene el trabajo de Inmaculada Salinas una histórica correspondencia.

La pieza fue incluida en la exposición colectiva «Discurso de incertidumbres» que presentó la galería 1 Mira Madrid entre el 10 de septiembre y el 14 de noviembre de 2020, que incluía trabajos de artistas vinculados a la galería, realizados durante el mismo período o con alusiones cronológicas y a períodos de productividad ociosa. El vínculo entre los tiempos del arte y el lugar que este ha ocupado históricamente frente a la improductividad capitalista encuentra en el *Diario vírico* de Inmaculada Salinas un trabajo que, además de hacer alusión a un acontecimiento ya histórico, se halla inscrito temporalmente en él, vinculando de manera simultánea su formalización con el hecho al que se refiere. Asimismo, el uso de las imágenes se relaciona

con un ejercicio de resignificación que suele darse en este tipo de trabajos en los que Salinas echa mano del amplio archivo fotográfico que ha ido adquiriendo (postales, álbumes familiares, etc.) y que lo conecta con obras como *Micorrelatos en rojo* (2012), *Trabajo I y Trabajo II* (2017), u otras como *Recuerdo de Sevilla* (2014) o *El Turia como ninot* (2017), en las que indaga en el formato postal de maneras diversas. En el caso de *Diario vírico* nos encontramos un conjunto de vistas que, si descontextualizadas podrían suponerse como despojadas de intencionalidad política, elegidas en aquel instante cobraban un significado totalmente distinto. De ese mismo modo, la decisión de incorporar una inscripción como «besos, abrazos, caricias», añade la presencia de una mano que no solo ejecuta, sino que, por encima de todo, siente y se muestra.

Diario vírico está presente en la monografía que Inmaculada Salinas realizó en 2021, publicada por el Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, en el marco de la exposición «Memoria del presente», comisariada por Joaquín Vázquez en la Sala Atín Aya (2020). [ACU]

MANUEL CHAVAJAY

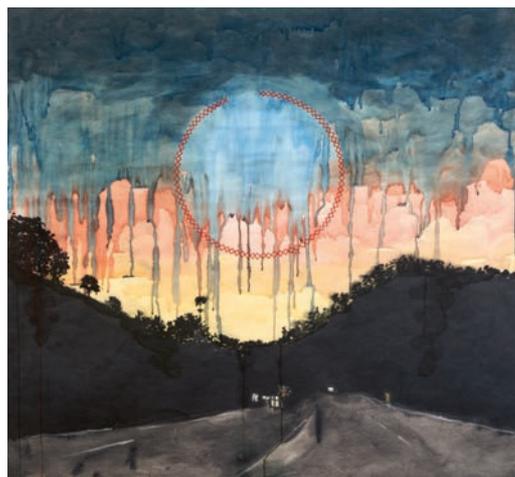
Sin título, 2023

De la serie *K'o q'ijj ne t'i'lto' ja juyu' t'aq'aaj*
Aceite quemado de motor marino y terrestre,
acuarela y bordado sobre papel algodón
100 cm × 107 cm

Adquirida en 2023

Colección Banco de España

Lo que vemos es un momento que se experimenta, un momento previo a la aurora o después del descanso del sol, lo que se observa cuando de madrugada el camino se aleja del lago, o cuando se acerca al lago. Una perspectiva de movilidad, de tránsito. Una claridad de las 3:00 a.m. o 4:00 a.m. tal vez verano, quizás temporada de lluvia.



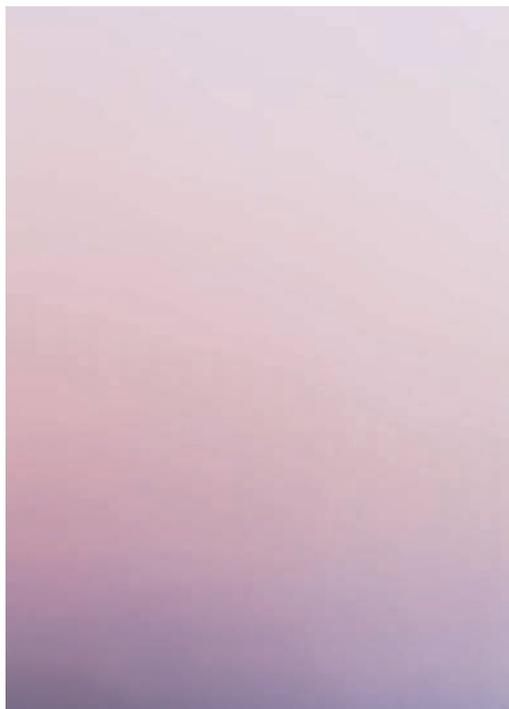
El paisaje de la carretera está compuesto por montañas sacrificadas para que la vida humana sea más rápida, montañas partidas y cortadas para construir carreteras, para transitar. Los mecanismos de la movilización rápida dañan la vida. «Los humanos dañamos la vida, dañar hace parte de lo que es cotidiano, ¿qué vendrá?, ¿qué más daño haremos?», dice Chavajay.

Lo negro que cae sobre los colores de la acuarela en la pieza es aceite quemado —el aceite quemado altera el paisaje, como en la cotidianidad moderna—. Lo que pasa con el paisaje es la intervención de lo antinatural. El chorreo es intencional, pero cómo fluye sobre el papel no se planifica, «es como el proceso de industrialización: pasa un proceso de contaminación al aire, su existencia es contaminante a la vida, lo creamos y se nos regresa, se devuelve el daño, nada desaparece», según el artista.

La Luna aparece entre la penumbra, en el inicio o el fin del día. Nunca está terminada su redondez en ninguna pieza de Chavajay: le falta una puntada, un nudo, o le ha de sobrar hilo; visualmente es la posibilidad de lo admisible y de lo viable, una esperanza que no termina nunca de creer en una chance. La redondez inacabada del bordado de la luna está relacionada con el sistema del calendario lunar de 20 días por 13 numerales, un ciclo de 260 días. La luna bordada que aparece en las obras de Chavajay grafica un sueño que él visionó, «o quizás al revés» —reflexiona el artista—. Un homenaje a la vivencia de la abuela Luna, que siempre borda y teje el tiempo, que juega con las mareas del mar y del lago de Atitlán.

Observar a la abuela Luna mientras borda el tiempo, mientras el lago juega con la luna llena o la luna nueva, es un momento que Manuel Chavajay recupera con su familia. Junto a su esposa e hijos acuden a recibir con incienso, pétalos y velas a la Luna en sus diferentes fases. En el día *imox* (día lunar del agua), regalan incienso, pétalos y velas al lago y a la Luna.

«La Luna está siempre, pero la vemos parcialmente o no la vemos. La esconde la bruma, la lluvia la guarda, aparece, está, o no aparece. Nuestros ojos tienen una capacidad que ninguna cámara puede captar; observar a la Luna es una experiencia que permite saber los tiempos de la naturaleza. El estar de la Luna es una conjunción de cosas, de momentos, de nubes, de seres, de viento, de agua» (Chavajay). Esta obra estuvo expuesta en Arco Madrid, 2023. [MJXR]



PIETER VERMEERSCH

Sin título, 2014

Óleo sobre lienzo
230 × 170 cm

Adquirida en 2014

Colección Banco de España

Pieter Vermeersch es un artista belga conocido por sus escrupulosas exploraciones del color y la luz en pinturas abstractas y composiciones monumentales. *Sin título* es una obra de gran formato que se caracteriza por un gradiente de colores suaves y etéreos que parecen evocar el cielo en el momento del amanecer. La pintura se presenta como un campo de color vertical que gradualmente cambia de tonalidades rosadas a azuladas. Este efecto se consigue con una sistemática técnica pictórica que parte de la fotografía y toma la reproducción mecánica como premisa práctica, dando lugar a un estilo personal que el artista describe como «abstracción hiperrealista». El característico degradado de Vermeersch no solo demuestra su maestría técnica, sino que también crea una experiencia visual que invita a una percepción pausada del tiempo. La transición suave de los colores genera una atmósfera contemplativa, casi meditativa, que obliga al espectador a detenerse y a reflexionar sobre la naturaleza del tiempo.

Las obras de Vermeersch pueden situarse dentro de una tradición que se remonta a los experimentos con la luz y el color de los impresionistas, aunque con una sensibilidad contemporánea cercana a lo matemático. Cada una de sus pinturas es un

intento de capturar el comportamiento de la luz y su interacción con el espacio real. En su serie de pinturas *Sin título*, a la que pertenece esta pieza, cada lienzo reproduce una fotografía tomada con diferentes exposiciones y deviene un estudio meticuloso de la luz y el tiempo. Así, la obra de Vermeersch, aunque aparentemente informal, alude a la dialéctica entre abstracción y representación, autonomía y contingencia. En sus gradaciones de color, el artista logra una síntesis de estas dicotomías, creando imágenes que son simultáneamente abstractas y representativas, autónomas y dependientes del contexto espacial.

La imagen fotográfica que el artista traslada al lienzo deja de estar congelada en el tiempo y ligada al momento en el que fue capturada. Al reproducirla en el plano pictórico, Vermeersch trata de dotarla de una dimensión total del tiempo y, en cierto modo, liberarla¹. La temporalidad es por tanto central en la obra, también en el proceso de creación. La metódica técnica de aplicar capas de color para lograr el degradado perfecto se suele prolongar durante horas y requiere una concentración casi monástica. El propio Vermeersch ha señalado en varias ocasiones el aspecto ritual y de autosacrificio involucrado en su trabajo, recalando la fisicalidad y la concentración necesarias para evitar errores en la mezcla de colores. *Sin título* da cuenta de la importancia del tiempo en el propio acto de pintar.

El desvanecimiento monocromo se percibe como si un proceso fotosensible prolongado y orgánico realmente hubiese tenido lugar en el lienzo. La falta de un punto focal en las gradaciones de Vermeersch implica que la mirada del observador se desplace continuamente por la superficie de la obra y participe en un acto de observación que es tanto físico como temporal. La transición de colores crea un efecto sensorial envolvente que va más allá de lo visual. *Sin título* evoca un determinado momento del día, el amanecer, induciendo al espectador a experimentar las sensaciones que acompañan a ese instante. Así, la pieza no es simplemente una obra para ser vista, sino una experiencia temporal que demanda ser vivida y contemplada en su totalidad. [cb]

1. Pieter Vermeersch: «Pieter Vermeersch: the Importance of Matter. Interview by Mechteld Jungerius», *TL magazine*, January 17, 2021. <https://tlmagazine.com/pieter-vermeersch-the-importance-of-matter/>

JAVIER NÚÑEZ GASCO

Mar abierto: Phygital experience, 2024

Impresión digital sobre papel Hahnemühle 360 gr
y NFC adhesivados sobre papel

111 × 66,6 cm

Adquirida en 2024

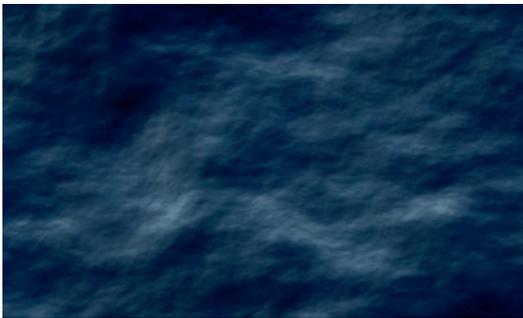
Colección Banco de España

La tecnología atraviesa las acciones de nuestra vida cotidiana y, casi sin identificarlo, estamos participando a diario en gestiones respaldadas por la *blockchain*, realizando pagos *contactless* con nuestro dispositivo móvil gracias a la tecnología NFC o transfiriendo activos financieros mediante la tokenización. Eso que sucede en el mundo de la empresa y de las finanzas hace un tiempo que también se desarrolla en el ámbito del arte. Hasta ahora las creaciones NFTs respondían mayormente a una vocación estética, pero sobre todo a una voluntad especulativa. Una vez más el mercado y el dinero devoraban el arte bajo una básica pulsión de beneficio. Pero el arte es algo más que dinero, algo más que cotización. El buen arte es un dispositivo de transformación social, una condensación de ideas y emociones con capacidad de activar las mentes en su función de pensamiento autónomo. De ese arte estamos más necesitados que nunca y, sea de quien sea su propiedad física, su capacidad simbólica adquiere la categoría de patrimonio común.

Partiendo de esa premisa, Javier Núñez Gasco lleva años en silencio trabajando una nueva lógica de la creación artística, fusionando el arte, el mercado y la tecnología de un modo diferente. Su capacidad para imaginar otras formas de hacer, hibridando lenguajes y formulando conceptualizaciones propias, ha sido una constante en su trayectoria artística.

Mar abierto es una obra de arte *phygital* basada en Web 3.0, es decir, es una obra de arte físico y digital que representa el tiempo transcurrido de un día, visto a través de un mar animado de gran formato, cuya propiedad tiene un carácter descentralizado. La obra física que podemos ver en la sala ha sido adquirida por el Banco de España como parte de su extensa y representativa colección, pero a la vez se trata de la primera obra en la colección que incorpora la condición de activo financiero. Eso significa que, aparte de la propiedad física de la obra, en su dimensión digital la pieza va a seguir generando tráfico económico mediante la adquisición de sus porciones digitales, dividida en los 1440 minutos de un día.

La obra física se activa a través de etiquetas NFC y tecnología *contactless*: aproximando nuestro dispositivo móvil podemos acceder al contenido digital, a modo de realidad aumentada, e incluso adquirir los fragmentos deseados por medio de la plataforma online Opensea. Se trata de nuevas relaciones económicas basadas en la tecnología *blockchain* y la tokenización de obras físicas y digitales. Un aspecto relevante es la fiabilidad que genera la *blockchain* al fijar eslabones que ya nunca se van a mover, favoreciendo una trazabilidad en cuanto a la autoría de la obra, su localización y la posibilidad de que el artista reciba *royalties* por la segunda y sucesivas ventas. También entran en juego los contratos inteligentes, como programas almacenados en una cadena de bloques que se ejecutan cuando se cumplen condiciones predeterminadas. Se utilizan para automatizar la ejecución de un acuerdo, con el fin de que todos los implicados puedan estar seguros de inmediato del resultado, sin la participación de ningún intermediario. El hecho de disponer de información



veraz de la localización de las obras es un elemento esencial, pues de numerosas obras de arte se pierde el rastro con el tiempo, dificultando la posibilidad de su estudio o de su exhibición.

Mar abierto también nos recuerda que ese oleaje en constante movimiento es una señal de alarma, a modo de reivindicación ambiental, pues la subida del nivel de los mares va a tener consecuencias para la vida en el planeta. En la plataforma IDObject podemos ver cómo, en cierto sentido, nuestro tiempo se cuenta a través de las gotas que se desprenden de los glaciares, como reloj de la humanidad. [JLPP]

CHEMA MADOZ

Sin título, 2009

Fotografía b/n sobre papel baritado virado al sulfuro

60 × 50 cm

Edición 2/15

Adquirido en 2021

Colección Banco de España

Aplicando una poética surrealista según la cual los objetos se muestran de manera desnuda y transparente para generar efectos de extrañamiento, la fotografía de Chema Madoz desvela toda la ficción de su puesta en escena, caracterizada por la alteración o la yuxtaposición de fragmentos de la realidad. Sus obras parten de significantes reconocibles que desembocan en nuevos significados, en metáforas visuales. Su ámbito de trabajo bebe tanto de la poesía visual como de la greguería de Ramón Gómez de la Serna o el *ready-made* asistido de Marcel Duchamp.

En esta pieza, la imagen resultante de esa combinación de dos elementos cobra un aliento tautológico. Lo que opera en ella no es la conversión de un objeto en otro por desplazamiento o la de dos objetos en un tercero; al contrario, la mirada bascula («pendulea») entre dos referentes que comparten nombre y función: un reloj y otro reloj; uno de pared convertido en reloj de arena, o viceversa. Así, el paso de *un* tiempo (uno de los dos que se barajan en la obra) ha impedido del desarrollo de *otro* tiempo, ya que el péndulo queda frenado por el peso de la arena de ese otro reloj (¿acaso son los dos el mismo?). El hecho de que la arena quede inclinada desplaza este objeto mixto al terreno del paisaje: la curvatura natural que adopta tras el cristal evoca una duna encapsulada. Madoz presentó recientemente, como introducción a su exposición individual «En torno al tiempo» (Centro Cultural Gran Capitán de Granada, 2023), el objeto que protagoniza esta obra, señalando así la raíz de su trabajo en esa manipulación de lo cotidiano, pero también marcando la nítida diferencia entre la fisicidad de esos objetos que pueblan su estudio y su entrada en el terreno estetizante, intemporal y onírico de cierta fotografía en blanco y negro.

La temática del tiempo y la presencia del reloj como objeto alterado o víctima de una apropiación irónica son recurrentes en el trabajo de Madoz.



En ese sentido, es destacable su libro de artista *Tempo Madoz*, introducido por un texto de Arturo Leyte de título esclarecedor: «Can Time Be Photographed?». En otros casos, el tiempo cobra una presencia más sutil, a través de su efecto sobre algún objeto, con frecuencia desafiando las leyes temporales y de la física, que no parecen haber dejado la huella esperada sobre la escena fotografiada. En cuanto al objeto literal del reloj o de sus componentes (manecillas, esferas, calibres), son numerosas las fotografías de Madoz que, sin configurar una serie, acaban compartiendo un mismo linaje temático; se trata de imágenes como *Reloj de arena* (1997), en la que una hormiga parece haber caído con el último grano de arena, concluido su fútil trabajo de excavación de un hormiguero; *Reloj lápida* (2004), en la que las arenas se convierten, por la intervención de una pequeña cruz, en un discreto enterramiento; o aquella *Sin título* en la que las páginas de un libro entreabierto configuran una miríada de manillas que difuminan la hora de un reloj.

La última citada reúne los dos objetos que protagonizan las dos fotografías de Madoz que integran la Colección Banco de España: la primera es el objeto de este texto; en la segunda, *Sin título*, de 2011, cuatro libros de Carlos Fuentes violentamente troquelados componen la palabra «BOOK»; uno de esos volúmenes es *El mal del tiempo*. Así, el conjunto de obras de Madoz incide en la presencia del tiempo en la Colección Banco de España, a partir de su icónico reloj de fachada y hasta los extensos fondos de otro tipo de relojes que atesora, que encuentran un irónico contrapunto en el tiempo detenido de Chema Madoz. [CM]

GRANÍA ONOS

ULO DEL TIEMPO

UN TIEMPO SIN RELOJ



Comentarios de las obras

Clara Derrac [CB]
 José María Díaz Cuyás [JMDC]
 Ángel Calvo Ulloa [ACU]
 Ferrán Barenblit [FB]
 Carlos Martín [CM]
 Yolanda Romero Gómez [YRG]
 José María Moreno Martín [JMMM]
 Manuela Mena [MM]
 Amelia Aranda Huete [AAH]
 Alfonso Pérez Sánchez [APS]
 Carlos González Navarro [CGN]
 Julián Gállego Serrano [JGS]
 María Jacinta Xón Riquiac [MJXR]
 José Luis Pérez Pont [JLPP]
 Ignacio de La Lastra [ILL]
 Roberto Díaz [RD]
 Ángel Aterido [AA]
 Beatriz Herráez [BH]
 Antonio Sama [AS]
 Javier Portús [JP]
 Isabel Tejada [IT]

Correcciones y edición de textos

Irene Fernández

Traducciones

Dean Wang

Diseño

gráfica futura

Impresión y fotomecánica

Brizzolis, arte en gráficas

Fotografías

Todas las fotografías son de
 © Fernando Maquieira, salvo:
 © Luis Carré (pág. 24)
 © Pablo Linés Viñuales (pág. 30)
 © Lucía Morate Benito (pág. 31)
 © Chema Madoz, Candida Höfer,
 Isabel Quintanilla, Juan Luis Moraza,
 Manolo Laguillo, Victoria Civera
 VEGAP, Madrid, 2024

IMAGEN DE CUBIERTA

Raqs Media Collective

The Ecliptic (La eclíptica), 2014

Colección Banco de España

Los textos de esta publicación están
 reproducidos bajo una licencia

BY-NC-ND 4.0 International:
 Attribution-NonCommercial-NoDerivatives
 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

DL M-23840-2024

El Banco de España quiere expresar
 su agradecimiento a todas las personas
 e instituciones que han colaborado en
 el proyecto fotográfico de Annie Leibovitz,
 así como en esta exposición:

Inés Abril, María Aguilera, Pablo Albalate,
 Alejandro Álvarez, Helga de Alvear, Javier
 Amaro, Amelia Aranda, Marta Arias, Mario
 Atienza, Daniel Avilés, Álvaro Barbosa, Mira
 Bernabeu, Isabel Calle, Rosario Calleja,
 Almudena Camps, José Castaño, Sonsoles
 Castillo, Ana de la Cueva, Silvia Dauder,
 Mónica Duce, Hugo Durán, Juan Escrigas
 Rodríguez, Isabel Fernández, Sofía Fernández,
 Fernando Luis Fontes, Matthias Gaggl,
 Ignacio Gálvez, Damián Gemeno, Marc
 Robert Giannavola, Juan Ernesto Gómez,
 Lourdes Gómez, María Jesús González, Naira
 Hernández, Concepción Hernando, Roberto
 Herrero, Mary Howard, Régis Huguenin,
 Rodrigo Iglesias-Sarria, Olga Jabal Vila,
 Gregor Klaus, Laia Lafuente, Celso Lago,
 Natan Lagos, Manolo Laguillo, Ignacio de la
 Lastra, Annie Leibovitz, Bernardo Francisco
 de Lizaur Cuesta, Óscar López, Kathryn
 Macleod, Pedro Marín, Karina Marotta, Rosa
 María Martín, Angélica Martínez, José Manuel
 Matilla, Pedro Mendes Farla, Isabel y Elvira
 Mignoni, Carolina Miguel, Javier Molina
 Álvarez de Toledo, José María Moreno, Reyes
 Moreno, Karen Mulligan, Silvia Obiols de Tres,
 Marta Chloe Ortega, Susana Ortiz, Tomás
 Osuna, Carolina Parra, Robert Pledge, Jaime
 Portas Vilaseca, Alberto Prieto Ortiz, Luis
 Romero, Guillermo Rubio, Leticia Ruiz, Nacho
 Ruiz, Poppy Sebire, Elena Serrano, Andrew
 Shallcross, Luis Valverde, Teresa Velázquez,
 Miguel Ángel Vives, Gerardo van Waalwijk,
 Lily Wetherill; a los investigadores y autores
 de los textos; Casa de Su Majestad el Rey,
 Centro José Guerrero, Musée International
 d'Horlogerie, Museo Nacional de Ciencia
 y Tecnología, Museo del Romanticismo,
 Patrimonio Nacional, Colección Gerardo
 van Waalwijk van Doorn; y por último a todos
 los servicios del Banco que han intervenido
 en los procesos preparatorios.

