

Un proyecto editorial popular en torno a las imágenes. Las fuentes del plan original de *Summa Artis*

José Ignacio Gómez Álvarez

Doctor en Historia del Arte, Universidad Castilla-La Mancha (España) <https://dx.doi.org/10.5209/rgid.102337>

Recibido: 23/04/2025 • Revisado: 10/03/2026 • Aceptado: 20/06/2026

ES Resumen. El estudio examina la planificación, producción y recepción del proyecto original de la enciclopedia de historia del arte *Summa Artis*, publicada por Espasa-Calpe en España entre 1931 y 2006, cuyo autor primero y principal fue José Pijoan. A los volúmenes de su autoría se les atribuye un limitado valor historiográfico y social, derivado de la extensa compilación de reproducciones fotográficas de obras de arte que acumuló. El equipo editorial, en su concepción inicial del proyecto, otorgó una relevancia predominante al atractivo visual y a la facilidad de acceso para los lectores, en contraste con el reducido rigor académico que caracterizó a los textos primeros. El análisis del plan editorial de esta enciclopedia se aborda en el contexto de la menor protección jurídica y comercial de las imágenes en su momento y revela sus fuentes en el proceso. A pesar de la evolución del proyecto desde una manufactura de la historia de arte con ánimo pedagógico social a una publicación académica y universitaria después de que el autor principal fuera relevado, se concluye que la colección original se alineó con las ediciones recreativas de amplio acceso, aunque su precio siempre la mantuvo selectiva y lo complicara.

Palabras clave. *Summa Artis*, Espasa-Calpe, Pijoan, Urgoiti, Salvat, industria editorial, enciclopedias, cultura de masas.

ENG A popular publishing project around images. The sources of the original *Summa Artis* plan

ENG Abstract. The present study examines the planning, production and reception of the original project of the art history encyclopedia *Summa Artis*, published by Espasa-Calpe in Spain between 1931 and 2006, whose first and main author was José Pijoan. The historiographic value of the volumes attributed to the author is considered to be limited and restricted to the extensive compilation of photographic reproductions of works of art that the collection accumulated. The editorial team, in its initial conception of the project, ascribes predominant relevance to visual appeal and ease of access for readers, in contrast to the reduced academic rigor that characterized the first texts. The analysis of the editorial plan of this encyclopedia is approached in the context of the lesser legal and commercial protection of images at the time and reveals sources of supply. Despite the evolution of the project from a socially pedagogical manufacture of art history to an academic and university publication after the main author was relieved, it is concluded that the original collection was aligned with widely accessible recreational editions, even if its price always kept it selective and complicated it.

Keywords. *Summa Artis*, Espasa-Calpe, Pijoan, Urgoiti, Salvat, publishing industry, encyclopedias, mass culture.

Sumario. 1. Introducción. 2. Continuidad editorial. 3. Fase de planificación. 4. Fase de producción y difusión. 5. Fase de recepción. 6. Conclusiones. 7. Referencias bibliográficas y documentales.

Cómo citar: Gómez Álvarez, J. I. (2026) Un proyecto editorial popular en torno a las imágenes. Las fuentes del plan original de *Summa Artis*, en *Revista General de Información y Documentación* 36 (1), 121-138, e(ID doi). <https://dx.doi.org/10.5209/rgid.102337>

1. Introducción

Las ediciones sobre papel ilustradas con reproducciones fotomecánicas de objetos artísticos obtuvieron gran predicamento entre el público español en las décadas finales del siglo pasado, desde que se hicieron populares por la publicidad en los medios de masas hasta que fueron desbancadas en su demanda por las imágenes digitales. Jürgen Habermas sostenía que la nueva cultura que reverenciaba la imagen, la que dejó de confiar en la fuerza de las letras, adaptó los libros y las revistas a la sociedad de masas con unas estrategias de suscripción y de movilización de círculos de lectores que rebajaron su nivel hasta una resuelta mercantilización del contenido y no solo de la forma, “en vez de, al revés, elevar a un público amplio a una cultura no sustancialmente degradada”. Habermas abundaba en la caracterización de la cultura popular, apoyándose en Adorno y Enzensberger: “El contacto con la cultura forma, mientras que el consumo de la cultura de masas no deja huella alguna; proporciona un tipo de experiencia que no es acumulativa, sino regresiva” (Habermas, 1994: 191-202). Desde otro ángulo de abordaje del problema, tal movilización editorial puede verse como un esfuerzo de dinamización y pedagogía cultural, alineado con los métodos de la Ilustración –y especialmente con su derivación gubernamental, el despotismo ilustrado–, que, en un país como España, en fase de difusión del alfabetismo y la escolarización entre las masas, coincidentes con su Edad de Plata literaria, estaban por hacer. En todo caso, las interpretaciones enfrentadas de ese tipo de libros vienen de antiguo, desde su misma aparición y desde que “la voluntad de quienes forjaron la etiqueta «cultura de masas» fue inequívocamente polémica” (Rodríguez Ferrándiz, 2012: 13); entre ellos, Habermas y la Escuela de Fráncfort.

Tal vez sorprenda que se hable de *Summa Artis* como obra divulgativa y de masas, voluminosa como pocas y colmada de nombres académicos ilustres. Pero lo es de dos modos diferentes, cada uno en una de sus dos etapas: una popular y (pre)suntuosa, con la ambivalencia de los productos masivos preferidos por la mercadotecnia; y otra, ciertamente académica y universitaria, de divulgación rigurosa de las investigaciones. La primera de las dos etapas estuvo marcada por la pluma de José Pijoan, un hombre de personalidad desconcertante, autor de una obra hecha para ser vista y no leída, y seguramente el historiador español más editado, a juzgar por el número de ediciones con su nombre.

La tesis que sostiene este es que *Summa Artis* fue originalmente menos un producto educativo para un nivel universitario inicial que un artefacto recreativo para uso doméstico surgido en la época en que las masas y las enciclopedias se encontraron en las puertas y los estantes de los domicilios, y que ya contenía una vocación popular en su plan original. Y que para alcanzar ese objetivo, se sirvió de las reproducciones fotomecánicas de obras de arte y de los textos derivados de un autor valorado por su celeridad y falta de pretensiones historiográficas, unas características que la editorial presentó como desenfadado y accesibilidad a la cultura.

2. Continuidad editorial

Pronto cumplirá cien años la primera noticia de la celebrada colección de reproducciones fotomecánicas de obras de arte titulada *Summa Artis*. El 15 de junio de 1927, Espasa-Calpe anunciaba en *La Gaceta Literaria* “las tres grandes empresas literarias que va a acometer en breve la Casa: una Historia de España, otra de la Literatura española y otra del Arte español”. Los directores de estas empresas serían Ramón Menéndez Pidal (historia y literatura) y presumiblemente Manuel B. Cossío (arte), aunque este finalmente no participó. A la par que anunciaba esto, la editorial calculaba un plazo de seis años para terminar la edición de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, la *Espasa*, una estimación que las circunstancias se encargaron de reducir a la mitad. Con independencia del desacierto en la predicción, se percibe una voluntad de continuidad entre la *Espasa* y las tres nuevas colecciones anunciadas: se esperaba que el fin de una liberara autores, editores y talleres, que serían reconducidos hacia las otras.

La *Espasa*, iniciada en 1907 y difundida con el formato popular de la suscripción, beneficioso para la planificación económica tanto del vendedor como del comprador, alcanzó en 1930 el último de sus setenta tomos. En los tres años siguientes aparecieron los «apéndices» 1 al 10, y a partir de entonces, se sucedieron los «suplementos» hasta 2006, el mismo año en el que apareció el último volumen de *Summa Artis*. Es decir, en 1931, año del primer tomo de esta colección de historia del arte a la que aludimos, abundantes colaboradores de Espasa-Calpe habían quedado recientemente ociosos y deseosos de participar en nuevas publicaciones; entre ellos los llamados *famélicos de Dalt*, un ejército de escritores pagados por página, a quienes podríamos calificar de proletariado de la intelectualidad, cuyo nombre procede de sus magros ingresos y su situación en los últimos pisos del edificio de la editorial en Barcelona (Castellano, 2000: 167). También los talleres estaban libres para emprender las nuevas aventuras editoriales planeadas.

No solo se recuperaron recursos materiales y humanos de la *Espasa* en *Summa Artis*, sino también el método expositivo. La *Espasa* se marcó como objetivo transmitir cultura con un amplio apoyo en las imágenes, de ahí la visibilidad de la palabra «ilustrada» en su título. En 1907 anunciaba que contendría “tal cantidad de fotograbados, litografías en color y mapas, que harán de esta obra un verdadero museo” (*El noticiario Universal*, 03/06/1907). Espasa-Calpe, al celebrar el centenario de la enciclopedia, afirmaba que la tradición en la que la editorial quiso integrarse (que hacía remontar a los tiempos de las *Etimologías* isidorianas y la Biblia en imágenes para los iletrados), hacía que en ella “lo iconográfico debía de tener un peso específico considerable” (Espasa-Calpe, 2005: 9). Eran especialmente valorados por su calidad y complejidad los mapas con hasta 20 colores embuchados en las primeras ediciones, procedentes de Leipzig y Berlín, de donde también llegaron planchas para grabados compradas industrialmente por miles de centímetros cuadrados. Ese enfoque editorial es coherente con “el método iconológico-iconográfico [...] –es decir, yendo de la imagen al texto–” que fuera igualmente aplicado en la enciclopedia *Summa Artis*, como pregonaban las solapas de las sobrecubiertas, y que aún tuviera en ella mayor peso. Bastaría esto para conceder una gran relevancia de la editorial Espasa-Calpe en el desarrollo de la actual sociedad «oculocentrista», influencia que compartió con otras editoriales populares en las que las reproducciones fotomecánicas jugaban un papel destacado, como Labor, Salvat o Calleja, por mencionar solo tres de empeño divulgativo en las que se editaron historias del arte.

La incorporación de ese material visual al acervo popular tuvo un efecto metamórfico sobre las imágenes. Además de que se «iconificaron» las más reproducidas (Kemp, 2012), el material multiplicado en el seno de una gran obra editorial, se prestigió por su inclusión entre uno de los productos de la industria cultural masiva con marchamo de selectos y de pretendida alta calidad técnica —aunque no la tuviera cumplida siempre—. Aparentaba la compilación que había sido conseguida después de una búsqueda exhaustiva por los museos del mundo, algo que solo se acercó a la realidad en los volúmenes de la segunda etapa de *Summa Artis*, la de los historiadores especialistas y universitarios dedicados con preferencia al arte español, quienes no se autoproclamaban “especialistas de la generalización”, como sí hizo Pijoan desde las mismas páginas de *Summa Artis* (Pijoan, 1946: 563 y 1942a: 3).

Por simple lógica económica, puede presumirse que se reutilizaran las fotografías de la *Espasa* para esas otras colecciones: el archivo de objetos gráficos de Espasa-Calpe estaba lleno después de preparar la extensa enciclopedia, que incluyó 66.000 fotografías además de otros 26.000 dibujos y láminas (Sánchez Vigil, 2005a: 68). Pero esas reproducciones no siempre fueron adquiridas o producidas de nuevo por la editorial y sus artistas, entre quienes se contaban Ramón Casas y Miguel Utrillo como primer director artístico. También procedían las figuras de *Summa Artis* de otros libros y archivos. Según Sánchez Vigil, encargado del archivo fotográfico de la editorial durante treinta y cinco años y editor y autor de uno de sus tomos y del único estudio específico sobre el tema (Sánchez Vigil, 2014), no se reutilizaron directamente las planchas de la *Enciclopedia Ilustrada* en la *Summa Artis*, sino que, cuando se usaron recortes de obras anteriores (propias o de otras editoriales), se hizo mediante un proceso fotomecánico iniciado *ex novo* a partir de aquellas. La reutilización era, por tanto, compatible con un trabajo artesanal previo a la reproducción industrializada. Se aclararía más la cuestión consultando las “cajas rojas con forma de libro” (Sánchez Vigil *dixit*), una por cada uno de los volúmenes de *Summa Artis*, que guardan copia de todas las figuras que la colección reprodujo, ordenadas y con referencia al lugar de procedencia en el reverso. Pero esas copias que todavía se conservan no son de consulta accesible, dado que el archivo particular de la familia de editores que lo adquirió junto con la editorial está cerrado a los investigadores, circunstancia que ya fue consignada por algún ilustre historiador (Bassegoda, 2016) y que, inmutable desde entonces, no tiene fecha prevista de fin. De tal forma, que el estudio de la ilustración de la historia del arte más influyente que haya habido en el ámbito editorial hispanoamericano solo puede hacerse desde la propia enciclopedia, y, si acaso, con el auxilio de las cartas del autor principal del proyecto original de *Summa Artis*, José Pijoan. Y tras ser guiado por las conversaciones mantenidas con los editores y archiveros de *Summa Artis*, como Rafael Díez Collar, Juan Miguel Sánchez Vigil y Manuel Durán Blázquez.

Una forma de trabajo editorial como la aludida, entre artesanal e industrial, no es incompatible con que las imágenes originales fueran «vaciadas» de otras publicaciones (con el término de uso en la editorial en los años treinta), o tomadas de diferente *memorabilia*, como folletos y tarjetas postales. En efecto, en *Summa Artis* encontramos imágenes cuyo origen puede remontarse en diferentes estadios hasta su autor/a primero/a, quien a menudo quedó ignorante del nuevo uso dado a la imagen que creó. La indagación en este proceso arroja una interesante información sobre el desarrollo de la industria y la cultura visual contemporánea derivado de la edición de reproducciones artísticas.

3. Fase de planificación

Nicolás María de Urgoiti, el mayor dinamizador de la cultura española en su siglo, de actividad aún no suficientemente ponderada (Sánchez Vigil, 2005b), erigió sobre el papel su grupo empresarial. Desde 1901, su compañía, Papelera Española, abasteció el mercado español, y desde 1914 presidió la Central Papelera, el trust que repartía cupos de producción entre sus empresas asociadas según la capacidad de las fábricas, capacidad en la que destacaba La Papelera. Durante la Gran Guerra, coincidiendo con la efímera bonanza económica consecuencia de la neutralidad española, la Central controlaba cuatro quintos del mercado nacional de papel (Castellano, 2000: 71; Cabrera, 2022; BNE, 2022). Una vez se extendió también por Iberoamérica, Urgoiti amplió sus actividades desde la producción de papel a la impresión, y entró en publicaciones periódicas y editoriales. Eso conllevó un desplazamiento de su negocio desde el centro productivo en el País Vasco al editorial en Barcelona. En 1910 había 118 editoriales en España: 59 en Barcelona y 51 en Madrid. Las catalanas llevaban la delantera en el campo de la ilustración: Salvat, Espasa, Seguí, Montaner y Simón, Sopena, Rovira y Chiqués, Gallach, Labor, Gustavo Gili. Fuera de la ciudad condal destacaba Saturnino Calleja con sus libros ilustrados de arraigo popular. Todas compartían el horizonte de la América hispanohablante. En 1904, las rotativas de Espasa eran capaces de imprimir 254.000 páginas a la hora (Espasa-Calpe, 2005: 13). En ese mercado entró Urgoiti.

Sin llegar a hacerse con su control completo, reconvirtió *El Imparcial* de la familia Gasset, y con el miembro más destacado de esta, José Ortega y Gasset, fundó a finales de 1917 el periódico *El Sol*, aportando cada uno su respectivo rol de industrial e intelectual. En 1925, con el capital del Banco de Bilbao, Urgoiti, presidente del Comité directivo, asoció la empresa bilbaína CALPE (Compañía Anónima de Librería, Publicaciones y Ediciones, creada en 1918) con la barcelonesa Espasa, convirtiéndola en una de las cinco grandes editoriales españolas del momento. El conde de Aresti, presidente del Consejo de CALPE, también industrial con actividades en ferrocarriles, siderurgia y política, antiguo miembro de la Junta de Gobierno del Banco de Bilbao, pasó a presidir en 1930 La Papelera Española. Urgoiti era asimismo propietario de Tipografía Renovación, los talleres que imprimían sus periódicos, y retuvo la presidencia de Gráficas Reunidas, la fusión de las imprentas que puso al servicio de la nueva editorial. A la vez, dirigía *Nuevo Mundo*, una de las revistas gráficas con más difusión, y su grupo Prensa Gráfica editaba *La Esfera*, *Mundo Gráfico*, *Elegancias*, *Tiempo Libre*, *La Novela Semanal* y la revista *Dédalo*, esta con un explícito objetivo transoceánico declarado desde su subtítulo: *Revista Quincenal Ibero-Americana de la Industria del Papel, de las artes Gráficas y del Libro y de la Publicidad*. La editorial Espasa-Calpe afirmaba en el centenario de la enciclopedia que “su característica más destacada fue la importancia otorgada a la iconografía, concebida no como complemento estético que realizase la belleza de los volúmenes, sino como fuente de información añadida que facilitase la comprensión

de los textos e incorporase datos por sí misma” (Espasa-Calpe, 2005: 14). En la hibridación entre el libro y la ilustración, el fundador José Espasa Anguera había sido pionero: “Una vez retirado su hermano Pablo en 1877, lanzó la revista *El Mundo Ilustrado*. Espasa se anticipó a todos los editores españoles previendo el negocio de los libros ilustrados, lo cual, unido al dominio del área comercial adquirido [...], determinó su definitivo despegue” (Espasa-Calpe, 2005: 10).

Acompañaban a Nicolás de Urgoiti en el consejo de *El Sol* y en el de Espasa-Calpe sus hijos: José y Ricardo Nicolás de Urgoiti Somodevilla. También Serapio Huici. Estos dos últimos compartían una variada trayectoria industrial en ferrocarriles, destilerías, maderas, saltos de agua, cemento y laboratorios. Ricardo Urgoiti además fue productor de algunas de las películas no firmadas de Buñuel y uno de los caballeros de su desopilante «Orden de Toledo» (Buñuel, 1983: 72 y 140). La vida de *El Sol*, donde Pijoan publicaba sin periodicidad fija una correspondencia sui géneris dedicada a asuntos políticos estadounidenses, acabó a la vez que la Guerra Civil a pesar de haber contado con el respaldo de la poderosa La Papelera Española. La relación de Urgoiti con el periódico había terminado unos años antes, en 1931, cuando se traspasó a la recién creada Editorial Española su nicho privilegiado de mercado entre la terna de periódicos líderes, siendo los otros dos *ABC* y *El Debate*. El traspaso de la cabecera se debió a tres razones: su precio, que duplicaba el habitual en el resto de las publicaciones periódicas con el fin de compensar la falta de subvenciones; su intelectualismo y elitismo, dirigidos a un reducido grupo de burgueses liberales cultivados; y la conmoción política provocada por uno de sus artículos más célebre, «El error Berenguer» de Ortega y Gasset, en el que se cuestionaba la viabilidad de la monarquía (Sánchez Illán, 2001: 414).

Desde las páginas de *El Sol* se invitaba a leer *La Voz*, el complemento vespertino editado desde 1920 por El Sol, C.A. que pronto alcanzó el primer puesto por número de lectores, a los que atraía por su precio reducido. Como *El Sol*, *La Voz*, el otro “órgano de difusión de esta editorial”, según acotaba Espasa-Calpe en su anuncio de *La Gaceta Ilustrada*, se declaraba liberal, pero su deseado público objetivo era la clase popular. Urgoiti, además de vender el papel de los libros ilustrados y las revistas embelleciéndolo con ilustraciones y de exportar el negocio a Hispanoamérica, se propuso incluir contenidos propios de la pedagogía social y de la formación de mentalidades en el proyecto editorial más definido del ámbito español, contenidos que conectaban estrechamente, cada uno en su nivel, con los objetivos de la «galaxia ILE», compuesta por la Junta de Ampliación de Estudios, la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma, el Centro de Estudios Históricos, el Museo Pedagógico, el Instituto-Escuela, la Residencia de Estudiantes y las Misiones Pedagógicas. El ideario de la Institución Libre de Enseñanza se componía de un europeísmo cultural, la formación de los profesionales en el extranjero o en estrecho contacto con él, una ideología política reformadora y liberal, la instrucción de las clases dirigentes, que instruirían a su vez a las populares, y la relevancia de la imagen y del arte como vehículo de formación social y «espiritual», el nombre dado entonces al desarrollo de la individualidad. Alberto Jiménez Fraud, discípulo de Francisco Giner de los Ríos y de Cossío y a la postre yerno de este, resumía así el objetivo de la Residencia de Estudiantes, que dirigiera desde su fundación en 1910: “Sembrar las semillas de una futura clase, culta y bien informada, que pudiese asumir el papel director que de ella podía exigir quizá un día el servicio de España” (Jiménez Fraud, 1963). Para la formación de élites dirigentes trabajaba *El Sol*, y para la clase trabajadora, *La Voz*. A la misma formación general apuntaban las constantes apelaciones al “hombre culto” de Espasa-Calpe desde sus libros y, en concreto, desde la presentación de *Summa Artis* en su primer volumen.

El Sol y *La Voz* compartían redactores y colaboradores de prestigio, algunos de los cuales ocuparon después cargos políticos en el gobierno republicano. Luis Bagaría era el ilustrador de *El Sol*. Después de la venta, fundó *Crisol* con Ortega y Urgoiti. Encargado en *El Sol* y *La Voz* de la crítica de arte y de las novedades editoriales en ese campo estaba Juan de la Encina, seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal, y desde allí le dedicó varios artículos a los libros de Pijoan. El crítico literario del popular periódico era Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio), quien también reseñó la *Historia del mundo* de Pijoan. De Bagaría se conserva el retrato del historiador hecho en la tertulia a la que acudía Ramon Gómez de la Serna y en la que Pijoan desgranaba sus “herejías” festivas sobre el arte contemporáneo (Figura 1). Con el nombre de herejías se refería José María Ruiz Manent –abogado, representante de España en el consejo de administración de la OIT y redactor en *La Veu de Catalunya* y *La Vanguardia* y colaborador de *El Sol*– a los deméritos que Pijoan endosaba con extravagancia en la prensa popular a Proust, Rodin y al arte plástico desde principios del siglo XX e incluso anterior:

Hace veinte años comencé la Historia del Arte, y la terminé con los últimos impresionistas. Luego vinieron otras representaciones de arte, y dije: “No me meto en esto.” El siglo XIX, el peor en el arte desde la época cavernaria, es la realidad, pero sensorial... Proust escribió sin que lo supieran los post-impresionistas, pero va con ellos. El mal hombre escribe ocho libros para enterarse él mismo de si su amante es buena o mala; uno acaba creyendo que es buena y mala a la vez... No me gusta el arte contemporáneo; pero Dios nos libre del arte de veinticinco años atrás. Cuando un hombre produce ese arte, ¡qué vergüenza! Hasta Rodín me da vergüenza. (*El Sol*, 14/11/1928)



(Figura.1). Caricatura de Pijoan por Bagaría en *El Sol*, 14/11/1928.

4. Fase de producción y difusión

Según Ramón Gómez de la Serna, fueron Urgoiti y Huici quienes propusieron a Pijoan personalmente el encargo de *Summa Artis*. Don Ramón y Eduardo Marquina, viejo amigo de la época juvenil en Barcelona, actuaron en la comida en Lhardy como padrinos a propuesta de Pijoan (Gómez de la Serna, 1990: 167). Sin embargo, Pijoan lo recordaba a sus ochenta años de otro modo: la propuesta tuvo lugar en una cena posterior a la visita que Urgoiti le hiciera cuando el historiador y arquitecto mediaba en la construcción del edificio proyectado por Gregorio del Amo en la Universidad Complutense, el que luego fue destruido durante la guerra civil y vuelto a construir por su hijo Jaime del Amo. En esa cena estaba presente un “señor muy mayor, admirablemente presentado y muy bien hablado”, quien dijo ser el presidente de Espasa-Calpe: Serapio Huici. Se comprometió a precisarle la propuesta por carta:

Me pedía escribir una Historia del Arte de gran volumen e importancia, porque la casa quería hacer una Historia de España y una Historia de la Literatura de las mismas o parecidas dimensiones. Me ofreció un sueldo, pero no me dio ningún detalle de cómo había de ser la Historia proyectada, ni de los volúmenes que debía tener, ni del formato, etc. (Pla, 1968: 299)

En 1929, Pijoan escribía en estos términos a Archer M. Huntington, fundador de la Hispanic Society, para quien localizaba obras en el mercado:

He recibido una propuesta de Espasa-Calpe para dirigir con el Sr. Cossío una síntesis de Historia del arte en veinte volúmenes. Le agradecería mucho que me pudiera aconsejar antes de firmar el contrato. El trabajo será impreso en tres idiomas diferentes, con ediciones separadas en español, francés e inglés. Planeo llamarla “Summa Artis”, y hacer de los epígrafes de las láminas el verdadero trabajo, un tesoro de información con números de catálogo, tamaño de los objetos, de las copias si las hay. Este trabajo, como ve, significará el fin de mi vida (tengo 49 años), gastada en otro trabajo de compilación del tipo semipopular. (Pijoan, 1929)

No sobra aclarar que las traducciones no se hicieron, y que los comentarios encadenados a las ilustraciones compusieron el esquema de un trabajo dirigido al gran público y no a los especialistas, hasta que años después, y sin que estuviera planificado ni sorprendiera la paradoja de que un producto industrial deviniera tal, al contrario de lo habitual, lo retomaron los académicos y lo volvieron universitario.

Una hoja promocional desplegable de 1931 o 1932 incluía la lista de los “temas que tratará esta gran obra”, sin relacionarlos explícitamente con un determinado número de volúmenes (Figura 2). Entre ellos destacan por su número las cinco referencias al Renacimiento, frente a la ausencia del tratamiento del Barroco. También aparece el arte inca, que luego faltó en el volumen oportuno. La lista completa de temas era esta:



(Figura.2). Folleto promocional desplegable de 1931 o 1932.

Arte de los pueblos aborígenes
 Arte del Asia antigua.
 Arte egipcio.
 Arte prehistórico europeo.
 Arte prehelénico y griego.
 Arte romano hasta Teodosio.
 Arte maya, inca y azteca.
 Arte de la India, China y Japón.
 Arte primitivo cristiano teutónico.
 Arte bizantino árabe.
 Arte románico.

Arte gótico.
 Arte flamígero y flamenco.
 El renacimiento florentino.
 El renacimiento romano y veneciano.
 El renacimiento en España.
 El renacimiento francés.
 El renacimiento en Inglaterra.
 Arte neoclásico.
 El romanticismo y el realismo del siglo XIX
 El Arte en el siglo XX.

El precedente inmediato de la colección era la *Historia del arte al través del tiempo* que Pijoan había publicado con Salvat entre 1914 y 1916. Los apellidos del editor Pau Salvat Espasa confirman que hubo intensas relaciones familiares entre las dos poderosas editoriales (Castellano, 2021), pues llevaba los de quienes componían Espasa y Compañía, a la que la familia Salvat, la Compañía, aportaba un esposo y la maquinaria para la impresión de las ediciones de José Espasa, hasta que en 1897 Salvat empezó su aventura editorial independiente con sus propios títulos y honores.

La *Historia del arte* de Salvat contaba a su vez con un precedente alemán. El manual de Anton Springer, reimpresso y reeditado durante décadas en varios tomos en Alemania, Italia e Inglaterra, tenía como objetivo comercial llegar al público masivo, al que el historiador terminó repudiando:

Me quedé estancado en las generalidades, en las panorámicas histórico-universales, en las descripciones de amplias épocas del mundo. El peligro de superficialidad y el peligro aún peor de ganarme el aplauso de los semiletrados a través de manuales populares, estaba cerca. Fue una suerte que descubriera a tiempo el precario resultado del camino que había tomado hasta entonces y me preparara para dar marcha atrás. (Springer, 1892: 222)

Pijoan, al contrario que Springer, no desanduvo el camino y Espasa-Calpe y *Summa Artis* solo cambiaron el tono popular cuando Camón Aznar inició la etapa de transición de la colección al manual universitario. Detengámonos en la semejanza de los términos utilizados por Pijoan y Springer al referirse a un artefacto «semipopular» destinado a un público «semiletrado», e ignoremos por el momento el desdén que brota de la alta cultura cuando ve vulgarizados sus contenidos. Porque con esos calificativos podremos entender inmediatamente el tipo de producto industrial de tema historiográfico con tratamiento literario llano que eran ese tipo de compilaciones, a las que ya en el siglo XIX en Alemania se les daba el nombre de «museos». Alcanzaron tal predicamento como signo de fáctica pertenencia a la categoría social a la que aspiraba ascender el gran público al unisono de la nueva política educativa, que motivaron los aspavientos de los críticos ante su proliferación: “¿Cuántos manuales más de Historia del arte [...] necesita el mundo?”, clamaba la autora perteneciente a la alta sociedad que reseñaba la *Historia del arte* de Pijoan (Rothschild, 1928: 292).

Veamos de dónde procedían las ilustraciones.

4.1. Otros libros como fuente

En el primer volumen de la *Historia del arte* de Salvat, solo 37 de las 828 figuras (4,5%) hacían explícito el crédito del autor de la fotografía o la agencia distribuidora. En esos casos, la cita iba junto a la esquina inferior derecha de la reproducción y raramente desde el pie de foto, donde, cuando figuraba, se confundía con los otros préstamos reconocidos, los de los libros –principalmente referidos a restauraciones arqueológicas y planos– o los nombres de museos y colecciones que conservaban las obras. Si el lector desconocía esos nombres, era probable que confundiera las fotografías facilitadas por investigadores amigos (Junyent) con las de archivos y compañías fotográficas (Comp. Rotográfica, Anderson). En un caso, solo las iniciales identificaban al autor o proveedor (J.D.). Los créditos concedidos expresamente en ese primer volumen fueron a Alinari, Anderson, Argus, C. Faraglia, Comp. Rotográfica, Delius, Egypt Exploration Fund, Geare, Hutin, J.D., Junyent, Neue Photographisches Gesellschaft, Trampus, Underwood & Underwood y Valdeavellano y C^a. Asumía así Salvat en la práctica la costumbre de la *Espasa* de no atribuir ninguna de las fuentes de sus ilustraciones (Sánchez Vigil, 2005a: 69).

Tres ejemplos de reproducciones que aparecen tanto en Salvat como en *Summa Artis* ilustran el método de trabajo conjunto del editor y el autor y dan a conocer las relaciones entre ambas editoriales, así como el mercado de reproducciones masivas del arte disponibles a principios de siglo en archivos y otros repositorios. Sirven como ejemplo y no solo como prueba de praxis aislada, porque podría repetirse el experimento con el resto de las imágenes con resultados similares seguramente.

El primer ejemplo destaca por tratarse de una de las láminas a color impresas en cuatricromía sobre papel satinado de las que embuchaba fuera de texto *Summa Artis* en torno a una docena por volumen. Al pie se lee: “Grupo de Amenhofis II y la vaca Hathor. Museo del Cairo (Navelle)”, y junto a la esquina inferior derecha, donde suele colocarse el crédito fotográfico, “FOT. EGYPT. EXP. FUND.”

La imagen original procedía de uno de los libros citados en la bibliografía, donde hay dos títulos diferentes atribuidos a Edouard Navelle sobre las excavaciones en el templo funerario de Deir el-Bahari y su templo secundario. Se citaban como *The great temple at Deir-el-Bahari* y *The XI dynasty temple*, cuando sus títulos correctos –con otra preposición, sin el desacostumbrado primer guion y sin la incorrección ortográfica (i/y)– son *The Great Temple of Deir el-Bahari: Its Plan, Its Founders, and Its First Explorers* (1894) y *The XIth Dynasty Temple at Deir el-Bahari* (tres tomos en 1907, 1910 y 1913). La ilustración abría la memoria de la primera de esas tres campañas en la excavación.

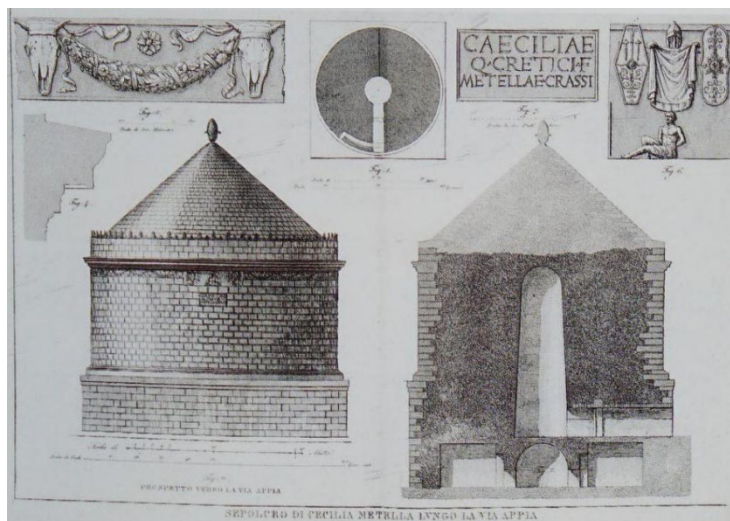
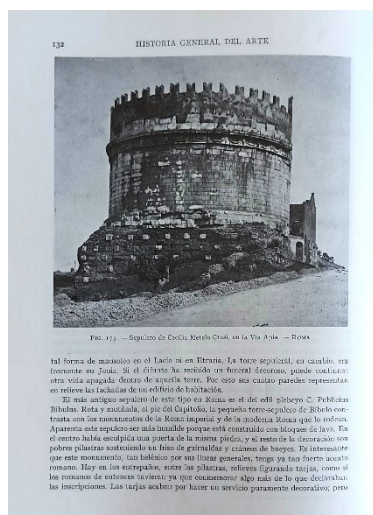
En los cuatro prefacios diferentes a esos dos títulos, Naville mencionó con detalle a cada uno de los autores de cada fotografía, dibujo, plano, medición, grabado, fototipo y lámina, y aclaró con agradecimiento quién dirigía las excavaciones durante sus ausencias. Citó como autores de las fotografías a Borchardt durante una visita, a un joven Howard Carter y a Brugsch Pasha. Según dejó escrito, hizo las láminas Thevoz et Cie, de Ginebra, que luego cambió su nombre por el de Société des Arts Graphiques. Naville también reconoció a “Madame Naville” como autora de las láminas con grabados a la línea de las inscripciones del primer libro, así como de los dibujos del sarcófago de Kemsit reproducidos en láminas, y destacó expresamente su “cuidadoso y tamizado estudio de los numerosos fragmentos que son los pobres restos de esos bellos e interesantes monumentos”. Por las expresas menciones, sorprende que se sostenga que Marguerite Naville (Marguerite-Isabelle de Pourtalès), quien solía fotografiar la marcha de los trabajos de las excavaciones y se encargaba por lo común de la intendencia de los barracones del yacimiento, fuera autora sin crédito de la mayoría de las láminas que ilustran los numerosos volúmenes publicados bajo la firma de su esposo (Chappaz, 2014).

Desde el prefacio, Naville aclaraba que la lámina a color de la vaca hathórica procedía de una acuarela de Mr. M. Reach, autoría que se concedía de nuevo en el capítulo dedicado a la descripción de láminas: “dibujo en color por Mr. C. M. Reach” (Naville, 1907: 68). Pero no se hizo eco de ello la *Historia del arte* de Salvat, donde la parte de la base firmada quedó fuera del recorte. La misma imagen se utilizó, aún más recortada y con el fondo alterado, en la *Summa Artis* de Espasa-Calpe como lámina a color (*Summa Artis*, III: XII). En el pie, se mencionaba escuetamente a Naville como descubridor. Todas estas ilustraciones ya han sido reproducidas de forma conjunta (Gómez Álvarez, 2022 y 2025).

El segundo ejemplo reproduce la cisterna de las mil columnas de Estambul en una fotografía de la que hay cinco estados. En el primero, que corresponde al positivo del cliché, no hay firma alguna. En el segundo, se añaden los nombres de Sébah y Joaillier. En el tercero, aparece también el apellido Römmler. Es el estado que publicó Salvat. En el cuarto, el de la traducción americana del título de Salvat, desaparecieron todas esas firmas con el recorte. En el quinto, un recorte aún más estrecho ilustra la cisterna en *Summa Artis* (Figura 3). El uso original de la fotografía era turístico. Pero no fue tomada por turistas, quienes no viajaban aún equipados con cámaras ni disponían de la luz artificial necesaria en un interior para hacer posible una fotografía así. Pascal Sébah había sido designado fotógrafo oficial del Imperio turco, que incluía los territorios de Egipto y Siria. Lo recorría con su cámara, y sus fotografías se vendían como tarjetas postales, y circulaban por el correo internacional con ese formato. Su hermano Cosme heredó el negocio, manteniendo el apellido comercial. Se asoció con Joaillier y con el hijo de Pascal, Jean Pascal. El negocio desapareció en 1908 cuando Joaillier volvió a París, aunque el nombre de la empresa siguió aparentemente activo explotando las copias e impresiones de tomas anteriores. Con los derechos de reproducción se hizo Emil Römmler, quien había desarrollado una trayectoria similar. Fotógrafo viajero con reconocimiento oficial de fotógrafo de la corte de Sajonia, su negocio viró a la fototipia subsiguiente que generaba las tarjetas postales, los librillos y los *leporellos* bajo el nombre Römmler & Jonas. Cuando Salvat o Pijoan recurrieron a la fotografía de la cisterna para ilustrar el arte bizantino, lo hicieron con las firmas añadidas de Sébah y Römmler, tal y como aparecían en las tarjetas postales, y, nótese la coincidencia, tal y como aparecía en la popular edición del manual de Springer de 1913. En *Summa Artis*, veinte años después, se reutilizó un recorte de esa fotografía sin marcas, pero aún reconocible por las luces y las sombras creadas por el foco de iluminación.

El tercer ejemplo reproduce en la *Historia del arte* de Salvat un monumento en una fotografía que sigue muy de cerca a otras ya bien difundidas. En una fecha relativamente temprana, 1914, el mausoleo de Cecilia Metela ya había sido introducido en el comercio de reproducciones fotográficas por diferentes autores, entre ellos Francesco Sidoli, Gioacchino Altobelli, los hermanos D'Alessandri y los Anderson. Domenico Anderson, hijo del fotógrafo James Anderson, americano asentado en Italia, generó un archivo de unas 300.000 fotografías, que, a su muerte en 1938, fue adquirido por la casa de los hermanos Alinari, la única de las pioneras que subsiste hoy. El ángulo elegido para reproducir el mausoleo coincidía en todos los casos con el elegido por Anderson en la Vía Appia, a pesar de que la planta circular no predeterminaba ningún punto de vista preferente. Los grabados y dibujos anteriores a la aparición de la fotografía variaban la perspectiva, pero ahora el tipo de objetivo fotográfico condicionaba la colocación de la cámara en un punto más alejado para abarcar el edificio sin aberraciones ópticas (Figura 4). Además, la mirada pictoricista extendida a finales del XIX entre los fotógrafos y el gran público favorecía la representación de la arquitectura recortada sobre el horizonte contra el cielo, erguida en la campiña a la que la vista era conducida por un camino tendido a los pies del espectador al modo de los paisajes barrocos o los de Corot, camino al que apuntaba directamente la cámara subrayando la profundidad. Debido al toque pictoricista, divergente de la mera representación documental, esas fotografías triunfaron como tarjetas postales durante décadas, ya fueran en blanco y negro, coloreadas, texturizadas o utilizada la imagen como forillo. Entre ellas apenas había diferencias perceptibles (el muro lindero, el ciprés al fondo), aunque parezcan recortes unas de otras.





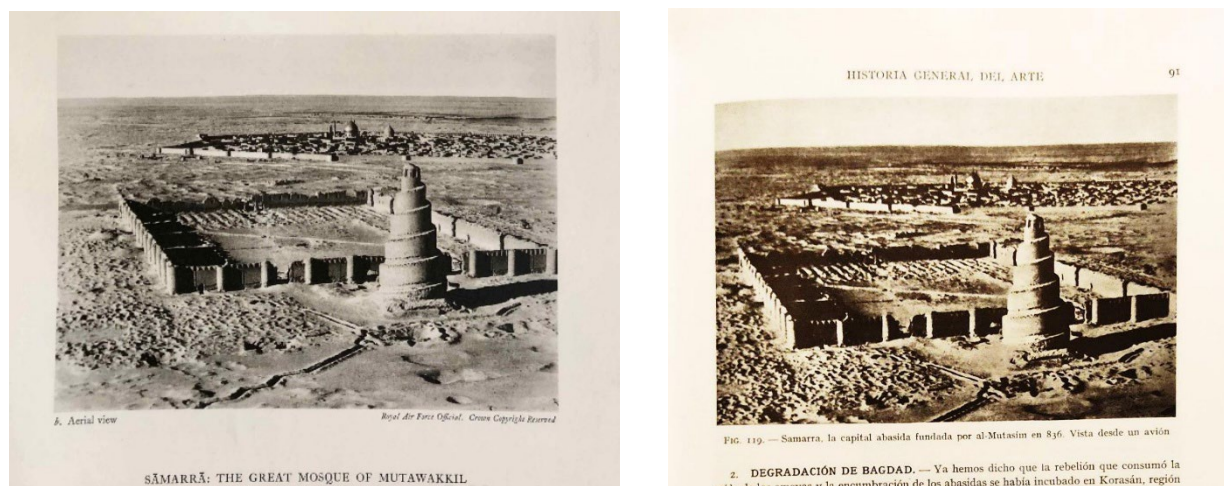
(Figura.4). El mausoleo de Cecilia Metela por Anderson y por Sidoli. ICP (Gift of David Garfinkel, 1983) y comercio. Debajo, en *Summa Artis* con las almenas y en la representación de Luigi Canina de 1853, como la que esperaba incluir Pijoan.

Los medios técnicos permitían reproducir la imagen impresa y trasladarla de un libro a otro, con el coste de leves variantes en el grano y en los tonos de grises, a veces con el efecto de «cota de malla» cuando procedían de una impresión por *offset*. Con la llegada del color, era más evidente que la fotografía había sido tomada de otra, pues la segunda perdía los azules, al menos hasta los años veinte, en que fue difundida la película Pancromática. Con este tipo de duplicaciones se evitaba reutilizar miles de veces las planchas originales adquiridas en Alemania e Italia, que resultaría en un desgaste más visible según avanzara la tirada.

Sin duda, las mejores reproducciones se iban a obtener de negativos adquiridos con ese objeto, pero esa adquisición no siempre ocurría. Pijoan solicitó a un galerista un negativo para *Summa Artis*, y como alternativa le aseguraba conformarse con la impresión o con una copia a partir de ella conseguida con el precedente de la fotocopidora, que no usaba cliché pero sí revelado del papel fotosensible: el fotostato.

Una de las reproducciones así conseguidas puede ser la figura colocada en lugar destacado, pues abre el volumen de *Summa Artis* dedicado al barroco. Con baja calidad, reproduce un detalle de una pintura atribuida a Fragonard parcialmente enmascarada de negro y con un grano de imprenta muy visible, al pie de la que se alude a una colección privada suiza, que solía ser la del propio Pijoan, más dedicada a la reventa antes que formada en torno a una auténtica vocación de permanencia (*Summa Artis*, XVI: ix).

Solo excepcionalmente se citaba al pie de las figuras de *Summa Artis* el libro del que habían sido tomados los préstamos. Así en el volumen XII del *Arte islámico*, se cita en un pie de foto a Sir K.A.C. Creswell, arqueólogo, riguroso fotógrafo desde 1916 y coleccionista de fotografías de otros cuando no podía conseguirlas con su cámara, entre ellas las de Pascal Sébah, Ernst Herzfeld o la Royal Air Force (*Summa Artis*, XII: 53). En cambio, no se mencionan las obras del arqueólogo alemán Ernst Herzfeld, cuyas restauraciones y fotografías reprodujo Creswell con cita precisa y de cuyo libro bien pudo tomarlas Espasa-Calpe. Tampoco se cita la obra original del experto en arte persa, fotógrafo y director del Legion of Honor de San Francisco, Arthur Upham Pope, cuyas albúminas, caracterizadas por los fuertes contrastes y por el detalle de la yestería que llena el encuadre y es enfocada en ángulo para darle profundidad, pueden identificarse en más casos de los atribuidos; ni se cita al epigrafista suizo Max van Berchem ni a su hija Marguerite van Berchem, colaboradora en la parte correspondiente al arte musivario en la obra de Creswell referida. El uso de los volúmenes de Creswell fue más allá de lo reconocido, y cuando este incluía una fotografía aérea de la Royal Air Force con los derechos reservados expresamente a la Corona inglesa, al copiarla se omitía la referencia a las instituciones que habían hecho posible que la imagen apareciera en *Summa Artis* (Creswell, 1932: II, 63; *Summa Artis*, XII: 91) (Figura 5).



(Figura.5). Fotografía de la Royal Air Force en Creswell y en *Summa Artis*.

El caso más llamativo del descuido de Pijoan hacia los créditos de las fotografías no está, sin embargo, en *Summa Artis*, sino en la *Historia del arte* de Salvat, para la que le pidió a su antiguo alumno Richard Florsheim, y desde entonces amigo de la familia, una fotografía de una de sus obras pictóricas con intención de colocarla como colofón del libro. Cuando Salvat le envió los ejemplares de cortesía, Florsheim descubrió consternado que no figuraba su nombre. Pijoan se disculpó:

Verdaderamente ha sido un grave error no darle crédito por la inserción en la Historia del arte. No puedo entender cómo he cometido ese error. Sus pinturas son tan personales que no pueden ser atribuidas a nadie más. Ciertamente se corregirá en la próxima edición. (Pijoan, 1953a)

Las casas editoriales enmascaraban las esculturas —no tanto las arquitecturas, aunque se modificaban los cielos— para evitar la distracción que aportaban las salas de los museos al fondo. Consegúan de paso homogeneizar la colección de imágenes del libro según el criterio editorial [Fig. 65]. Pero también desubicaban las obras en el mismo no-lugar, en el espacio utópico del arte fuera de sitio, y las violentaban por segunda vez, descontextualizadas de su lugar de origen o de exhibición primera. Como alternativa al fondo enmascarado, se recortaba la silueta y se contrastaba con el tono del papel. El recurso a los recortes y a las máscaras de colores planos, generalmente el negro, se beneficiaba además de la desaparición de las marcas de origen y de la firma de las reproducciones en su caso. Otras homogeneizaciones estilísticas venían dadas por los hábitos del fotógrafo, por el archivo comercial que las encargaba o por la finalidad de la fotografía, como ocurría con las fotografías arqueológicas, de las que se esperaba que indujeran en la mirada su carácter documental y científico (Cestellí, 2014).

4.2. La aportación editorial

Si los autores aportaron fotografías a *Summa Artis*, con reproducciones de obras de sus colecciones particulares y de los artistas de su círculo, también los editores viajaban para conseguirlas. Con ese objeto, el editor Rafael Díez Collar viajó por el Reino Unido durante un mes en busca de las ilustraciones para el tomo de la *Pintura británica*. Para ilustrar los dos volúmenes de Simón Marchán Fiz, formado como sacerdote en Alemania, Díez Collar recuerda que se fotografiaron *in situ* los libros alemanes que sobre Kandinsky guardaba el historiador en su casa, en un acto de acumulación instantánea con destino a la enciclopedia.

Pero el editor que dirigió el equipo que más ilustración proveyó a Espasa-Calpe y que más información concreta aportó sobre la forma de actuación de la editorial al respecto en tiempos de Pijoan, fue José Pérez Hervás. Su información quedó sesgada por su declarado *animus damnandi* una vez fue despedido al completarse la *Espasa*: “El momento de su ruina se acerca a pasos agigantados. ¡Así sea!” (Pérez Hervás, 1935: 319). El relato exagerado e hilarante a partes iguales de los errores que encontró en la *Summa Artis*, que le costó un juicio, si bien fundado en la realidad con seguridad, reduce la confianza que se pueda depositar en él. Pérez Hervás fue director artístico de la *Espasa* durante dieciocho años según él, o catorce según estudios posteriores (Silva, 2016), puesto en el que sucedió al pintor Miguel Utrillo. Despedido en 1933, perseguía que la editorial le contratara de nuevo cuando revisara la formación que desdeñaba: exjesuita y lexicógrafo, traducía del inglés, el alemán, el italiano, el latín y el griego. Se sabía conocedor de los entresijos de la editorial en mayor medida que los propios herederos de José Espasa, lo que recordaba como amenaza: “el conocimiento profundo que tiene de todas y cada una de las ilustraciones que figuran en la Enciclopedia” (Pérez Hervás, 1935: 11). Sin conseguir arruinar a Espasa-Calpe como esperaba, publicó en 1935 con su propia editorial un libro vitriólico que presentaba en la cubierta a un voraz conde de Aresti. En su invectiva, cuando ya los seis primeros volúmenes de *Summa Artis* habían visto la luz, Pérez Hervás confesaba que no había leído por extenso “ese colmo de disparates que es la *Historia General del Arte*, de Espasa Calpe, S.A. [...], sino solamente un *álbum de propaganda* con pliegos de los tomos I y II de ese disparatorio”. Con ese conocimiento incompleto redactó el capítulo titulado «La Summa Artis, Cossío Pijoan, es un gran disparatorio y, consiguientemente, sangrienta burla de Espasa-Calpe, S.A., contra el público y la prensa». En él analizaba 108 ejemplos sacados de la *Historia general del arte* que clasificaba en seis apartados: «Disparates»; «Necedades, sandeces y patochadas»; «Crímenes gramaticales»; «Confusión y obscuridad»; «Pedantería e ignorancia» y «Erratas».

La información que más nos interesa de entre la provista por este autor la componen un documento y un testimonio: el listado de más de ciento cincuenta empresas de agencias afectadas —nacionales y de otros

países, inglesas, francesas, italianas, alemanas, incluida Salvat, editorial a la que las fotografías le habrían sido robadas a miles, no solo para la *Espasa* sino también para la “Historia del arte, de Pijoán” (Pérez Hervás, 1935: 185)– y el detalle de las intervenciones que se obraron en las reproducciones fotográficas de la *Espasa*, ofrecido en carta a Serapio Huici, presidente de la Sociedad, cuando se produjeron los despidos:

De todo el material de ilustración que se ha publicado en la *Enciclopedia* y por ende en el *diccionario abreviado*, solo un diez por ciento cuando más ha pagado el derecho de reproducción; el resto se ha publicado sin este requisito. Millares y millares de fotografías y fotograbados publicados por la Enciclopedia son propiedad reservada y registrada por fuertes empresas suizas, norteamericanas, inglesas, alemanas, francesas e italianas. Ya barruntaba yo que ustedes no sabían nada de esto, pues nada se nos ha dicho, ni al señor Álvarez, que durante treinta años ha tapado todas las marcas, ni al archivero señor Font, por cuyas manos han pasado todas, ni a mí, que estoy al corriente de todo. [...] El presidente de E.C.S.A. entraba con frecuencia en los talleres y veía las enormes remesas de material para grabar, heterogéneas a más no poder, formadas por hojas de revistas y libros de las más diversas clases y procedencias, todas con el aviso de *Derechos Reservados*, y que cuando se quejaba de la mala calidad de los fotograbados, el director de talleres le mostraba los libros y hojas de revistas para demostrarle palpablemente que no podía sacarse mejor partido de ellos. (Pérez Hervás, 1935: 9)

Añadía que “el dibujante firmaba con su monograma láminas ajenas”, y citaba la carta de marzo de 1933 en la que el mencionado Luis Álvarez lo confesaba: “Creo que no les parecerá mal allá arriba que para mayor disimulo les haya puesto a las láminas mi monograma” (Pérez Hervás, 1935: 150). El hundimiento del coloso con pies de barro que imprecaba Pérez Hervás se esperaba cuando las reclamaciones por el uso de imágenes sin pago de los derechos reservados arruinaran a la editorial. Pero, denuncias, solo consta una, la de Alinari, y no prosperó. Sin embargo, los ejemplos citados anteriormente, que podrían ampliarse siguiendo la trazabilidad de otras reproducciones, acreditan que las denuncias de Pérez Hervás no estaban infundadas.

4.3. Acotación sobre copyright y apropiación

Los derechos de autoría, de propiedad intelectual o copyright, aunque ya la expresión inglesa figurase en el pie de imprenta de los libros, tenían en el primer tercio de siglo una protección endeble, si bien evolucionaban constantemente (Dutfield; Suthersanen, 2008: 14). Pero no tanto en España. Las circunstancias bélicas mundiales, con sus desencuentros internacionales, no facilitaban la resolución favorable de las reclamaciones transfronterizas; al contrario, abrían la oportunidad a sortearlas impunemente. Santiago Salvat Espasa, hermano menor de Pau Salvat, estaba al frente de la Cámara Sindical del Libro de Barcelona cuando en 1934 llegó derivada desde la Association littéraire et artistique internationale, fundada por Victor Hugo en 1878 para defender los derechos de los autores, con sede en Berna desde el convenio de 1886, la reclamación de la casa italiana Alinari. Fue resuelta recurriendo a una disolución de la autoría de todo cliché que contuviera una reproducción artística, con el argumento de que era imposible comprobar que la fotografía de un edificio procediera de tal archivo, pues pudiera ser que solo parecieran idénticas por compartir el mismo punto de vista. Por tanto, a falta de pruebas, procedía exonerar a la editorial española del pago del canon al archivo italiano. A partir de entonces, podría repetirse el razonamiento, y aún con más fuerza, sobre cualquier reproducción de obras bidimensionales.

Los derechos de uso en la *Espasa* de las imágenes del Bibliographisches Institut Meyer los adquirió la editorial a granel, por así decir, y no fotografía a fotografía. Espasa atribuye hoy a la Primera Guerra Mundial la ruptura de relaciones con ese proveedor y la razón de que buscara otra fuente no especificada:

Las tiradas de las planchas a color se hicieron originalmente en Leipzig, en los talleres de Meyer y Brockhaus, pero el comienzo de la Primera Guerra Mundial interrumpe su llegada, y la editorial Hijos de José Espasa se ve obligada a buscar otra fuente de suministro; a partir de entonces la editorial tan solo conserva los derechos de reproducción y la fabricación de las láminas se hará primero en Barcelona y, tras la fusión con CALPE, en los talleres de Ríos Rosas en Madrid (Espasa-Calpe, 2005: 16).

Como decía Luis Espasa, hijo del fundador, refiriéndose al modo de actuar: “todos los editores españoles son lo mismo” (Castellano, 2000: 119). Pero, a pesar del contexto bélico, en el que la protección de los derechos de reproducción era un problema secundario, en muchas publicaciones citadas por Pijoán, y a diferencia de las suyas, se concedió crédito escrupuloso a los autores de las fotografías.

La protección de derechos de propiedad intelectual en España era aún limitada y estaba sometida al albedrío corporativo de los gremios de editores, lastrados por las reminiscencias medievales de su nombre y su organización interna, aunque nominalmente hubieran sido abolidos en 1836. Hasta 1975, siguió vigente la legislación de 1879 básicamente (Rogel, 2015). A partir de entonces, si las exigentes restricciones legales dificultaron y encarecieron la reproducción de obras de arte en Europa y, con mayor rigor en los EE. UU. –el ámbito anglosajón tenía un grado de desarrollo de la propiedad intelectual mayor desde que Mark Twain la defendiera en corte en 1906, y alcanzaba, más allá del texto, a las reproducciones fotográficas de obras de arte, que por estas razones solían citar al autor (Vaidhyathan, 2001: 35)–, se hizo sobre el fundamento del valor del aura que aún retenía la copia sustituta del original. Respetar el valor de la copia presentaba un problema a las editoriales: encarecía cualquier edición que contuviera imágenes, con el riesgo de hacerla inviable. Por eso, algunos editores no se detenían ante la apropiación. Al aura le correspondía un valor económico y una retribución por su uso, incluidas las copias, pues no por el hecho de serlo habían perdido lo que en el original había sido puesto por el artista. Al menos, no del todo. Juan Antonio Ramírez, activo defensor de la reproducción libre siempre que fuera con fines de investigación, creía que la representación conservaba las facultades del original, su aura y su poder estético, lo que la hacía, a su vez, facultativa (Ramírez, 2009). El aura no se perdía con la multiplicación de la imagen, al contrario, se multiplicaba con ella. La investigación por parte del historiador que reproduce copias –un investigador que, recuerda Ramírez, es también autor y sujeto de derechos– no deja inalterado el objeto con valor económico del que ha sacado provecho, sino que le ha añadido plusvalía con su estudio y con su divulgación científica. Pero en los años treinta, las editoriales

españolas en general, según el aserto de Luis Espasa, ajenas a las disquisiciones teóricas y las figuras jurídicas, capitalizaron con frecuencia el uso de imágenes producidas fuera de su ámbito de actuación.

Recordemos que Pijoan presentaba la *Summa Artis* como una compilación semipopular y que «compilar» comparte raíz con el «plagio». Y, salvo que se haga una interpretación generosa y postmoderna de la colección como museo intertextualizado que basa su interés en la modificación por agrupación y proximidad, el valor de la primera *Summa Artis* viene dado por la compilación de sus miles de imágenes, pero sin que destaque la calidad de estas ni del texto. En eso coincidía la crítica. Pero la editorial no daba su brazo a torcer en lo referente a la calidad de las imágenes: “Los medios de reproducción más perfectos, los originales más cuidados, más nuevos, han sido empleados para ofrecer la máxima belleza”, decía el folleto promocional de 1931. Su verdadero valor residió en el poder formativo y transformador del individuo y de la sociedad contenido en estas reproducciones, como el que comprobado por los afortunados contempladores del pasado y el integrado en los sistemas educativos nacionales desde la Revolución Francesa, que pretendían una educación por el arte.

4.4. Grandes archivos como fuente

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, los hombres del Monuments, Fine Art and Archives Program (MFA&A) a las órdenes del Mayor LaFarge, conocidos como *Monument Men*, entraron en las ruinas del Tercer Reich con la intención de preservar el tesoro artístico acumulado por el régimen nazi. No solo buscaban las obras de arte, sino también los archivos fotográficos que las reproducían. La organización de esos archivos había seguido unos criterios científicos tan admirados por los americanos, los rusos, los ingleses y los franceses que, unidos a la desconfianza mutua producto de la naciente guerra fría, anunciaban su desmembramiento inminente. Uno de los archivos fotográficos rescatados, para el que el MFA&A abogaba por la preservación *in toto* una vez se copiaran sus negativos, fue el Bildarchiv Foto Marburg formado por el profesor Richard Hamann. Hamann había acumulado 200.000 fotografías, tomando personalmente 14.000 de ellas junto con dos ayudantes en un solo año en la Francia menos iracunda de 1926, cuando Alemania fue admitida en la Sociedad de Naciones con la aquiescencia francesa. En el archivo de Marburgo, los fotógrafos asistentes de la institución, “a solicitud de los académicos de diferentes países –como los mencionados arriba–, localizan el material, aconsejan, o en su caso, hacen nuevas fotografías para ellos” (National Archives Catalog, 1946). El primer nombre en esa lista de académicos usuarios del archivo que pedían copias, según la elaboraron los *Monument Men*, era el de José Pijoan. En 1937, Pijoan escribía a Florsheim sobre una deuda en marcos con el archivo de Marburgo que quería hacer llegar de una forma segura en el incierto contexto económico: “¿Va usted a Alemania? Tengo que pagar 70 Mks al *Marburg History of Art Seminar* y he retrasado el pago porque quiero usar Mks registrados” (Pijoan, 1937). Fotografías conseguidas en ese archivo aparecen reproducidas, por ejemplo, en el volumen de *Summa Artis* dedicado al gótico francés (XVI, figs. 45, 115-116, 184-185, 196-197), en el mismo en el que son citados en la bibliografía los libros de Hamann, de los que igualmente pudieron ser tomadas.

El archivo de Marburgo no era el único de su magnitud que se conservó intacto durante la guerra. El MFA&A también ponía su atención en otros repositorios que contenían los deseados negativos que ahorrarían la repetición del ingente trabajo y preservarían la imagen de lo destruido. Además, Hermann J. Lummerzheim, director de Agfa, había conseguido las mejores reproducciones en color. Los americanos reconocían la superioridad del procedimiento alemán, excelente y más barato que el suyo de Ansco (National Archives Catalog, 1946). Mencionaban los depósitos gubernamentales de Berlín (con 100.000 negativos), Münster, Colonia y Múnich; los de Viena, Roma y París; y los mejores aún de las compañías privadas como Anderson en Roma (cuyo fondo estimaba el MFA&A en más de 300.000 negativos tomados en “todos los países”), Alinari en Florencia (con una cantidad similar), Cipriani también en Florencia, Giraudon en París, Stoedtner en Berlín, y añadía con una mezcla de impotencia y esperanza de salvamento “etc., etc.”.

Pijoan solo llegó a ver esas técnicas de reproducción en color en sus volúmenes de *Summa Artis* como láminas separadas, pues el color entre el texto solo se incorporó a partir del volumen XXVI en 1982. Las ilustraciones provistas por los archivos Mas y Oronoz se hicieron más abundantes en *Summa Artis* a partir de la segunda etapa. De hecho, el archivo Oronoz fue creado a partir de los encargos de Espasa-Calpe para sus enciclopedias, semejantes a los que recibió el fotógrafo bilbaíno Juan María Ruiz de Velasco, cuyo archivo quedó integrado y al que sumó las imágenes tomadas en México para la ilustración de los volúmenes de *Summa Artis* dedicados al arte iberoamericano (Sánchez Vigil, 2014: 229).

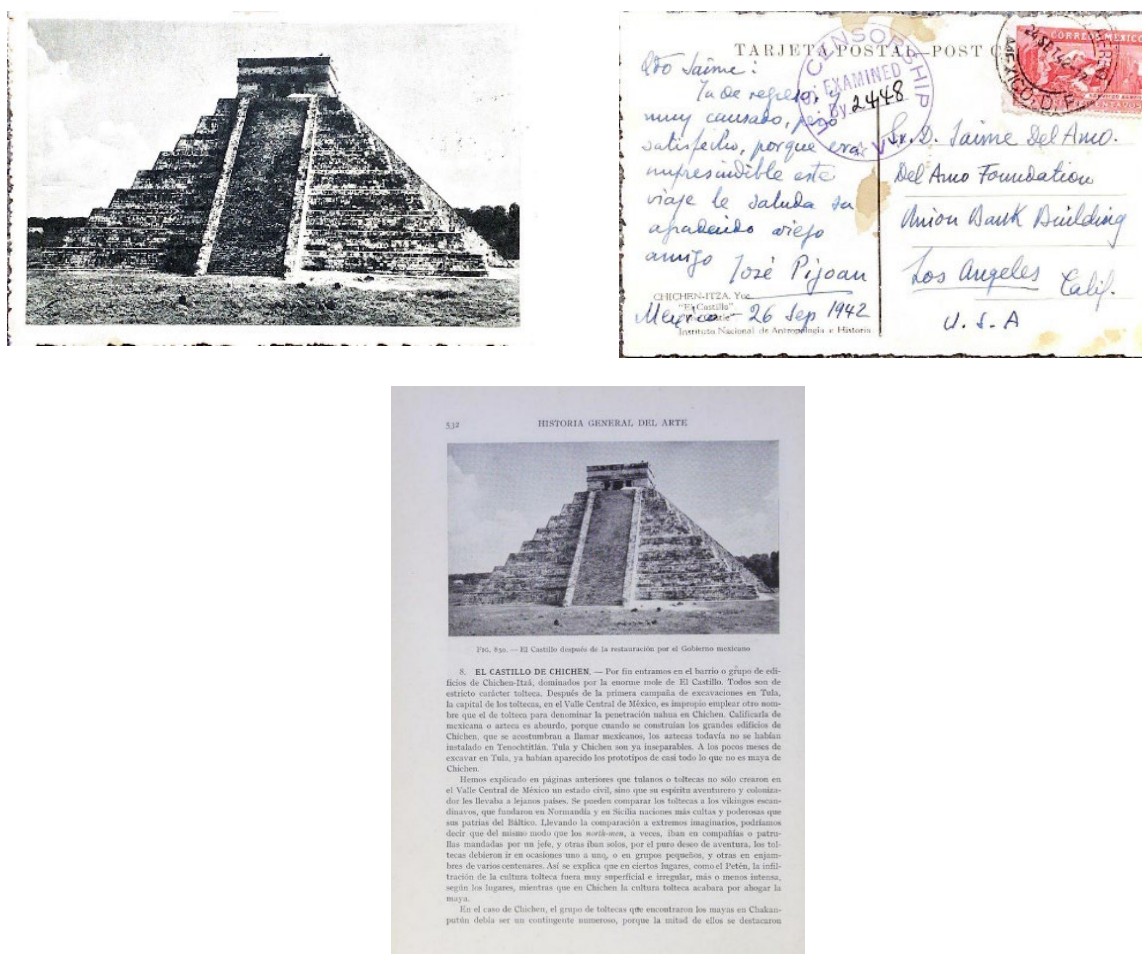
4.5. Elaboración propia

Desde sus años en la Escuela de Roma, en los que se hacía acompañar por un arqueólogo y una pesada cámara, Pijoan rara vez tomaba las fotografías que aportaba. Por contraste, Jean Roger Riviére, uno de los autores que le sucedieron en *Summa Artis*, fue ensalzado en la reseña correspondiente por aportar sus propias fotografías (Winstedt, 1965). Pero, aunque buena parte de los materiales gráficos que Pijoan facilitaba a los talleres de Espasa-Calpe para la composición no fueran de elaboración propia, sí se hacía acompañar de fotógrafos profesionales en sus viajes, como el que solicitó a Huici al recibir el encargo de la colección para que le asistiera en el Museo Británico, o el solicitado a Gregorio del Amo y luego a su hijo Jaime para elaborar el volumen X. Pedía subvenciones para ese fin específico, aunque esos gastos estuvieran incluidos en su estipendio general: “Los gastos de este volumen han sido fenomenales. Yo pago todo: viajes, ilustración, etc. Espasa-Calpe me da un tanto alzado por cada libro y nada más” (Pijoan, 1942b). Según Pérez Hervás, Espasa-Calpe S.A. habría pagado a Pijoan “durante varios años *tres mil pesetas ORO mensuales* y otras doce mil pesetas a la terminación de cada tomo” (Pérez Hervás: 207).

Para preparar el volumen X, Pijoan hizo varios viajes por México entre 1941 y 1942. Los sufragó con las ayudas sucesivas recibidas de Jaime del Amo, quien atendía inevitablemente al sentimiento de amistad hacia el historiador heredado de su padre. La razón inicial del subsidio era contratar a un fotógrafo:

Yo desearía, de ser posible, llevar un fotógrafo conmigo para fotografiar vistas y detalles desconocidos de los monumentos y objetos de los museos. Sé lo que puedo encontrar en México, estuve allí ya para orientarme hace dos años. Hay allí buenos fotógrafos pero no harán lo que quiero, si no les tengo absolutamente a mi servicio. Todo esto, con los viajes subirá a más de lo que puedo disponer. Recuérdese que cada tomo de *Summa Artis* absorbe unas 1200 fotografías. Si la Fundación Del Amo pudiera asistirme con 1000⁰⁰ o 1500⁰⁰ yo les entregaría duplicado de todos nuestros clichés y sería un principio del Repertorio Gráfico de Arte Hispano-Americano en California. Si cree que es improcedente esta demanda no se preocupe por tenerla que denegar, el volumen saldrá peor, menos original, emplearemos fotos del comercio, pero se hará también. (Pijoan, 1941a).

Pese a las dos ayudas libradas por Jaime del Amo para la contratación del fotógrafo, Pijoan, según le comunicó después, terminó comprando 430 fotografías en el Peabody Museum (Pijoan, 1942b) y utilizó en *Summa Artis* tarjetas postales comerciales, como la que le envió por correo ordinario al propio Jaime del Amo (Figura 6). Pero ciertamente alguien fotografió a Pijoan en el yacimiento de Chichén Itzá, como muestran las fotos de *Summa Artis* en las que posaba discretamente con la antigua función del jalón de topógrafo (*Summa Artis*, X: 531 y 533). Esas fotografías no llevan crédito, y harían sugerente la hipótesis de que las tomara Teresa Mestre, su esposa, quien le acompañó en el viaje a México, si no fuera porque no se trasladó hasta los yacimientos a consecuencia de un reciente ataque al corazón. El nombre del fotógrafo, si no fue el mismo Pijoan con algún improbable temporizador, nos es desconocido.



(Figura.6). Postal a Jaime del Amo y la misma imagen en *Summa Artis*, X, 532.

4.6. Tarjetas postales

La enviada a Jaime del Amo no es la única muestra de uso dado por Pijoan a las tarjetas postales con reproducciones de obras de arte. La falta de respuesta de Herbert E. Bolton a los requerimientos de un puesto en la Universidad de Berkeley, afinó la ironía de Pijoan para azuzar con un jeroglífico al director del departamento de Historia, basado en el *Escriba sentado*, a escribirle de vuelta (Pijoan, 1926). A Francisco Giner le envió otra con ilustración tomada del Museo del Prado por Hauser y Menet, la fototipia que Pijoan desaconsejara a José Castillejo. A Florsheim, le hizo llegar, décadas después, otra con el retrato malhadado de Teresa Mestre que estuvo en el origen de sus expatriaciones pintado por Ramón Casas e impresa por los Thomas (Pijoan, 1949b).

Ya ha sido señalado el destacado uso de postales en la *Espasa* (Sánchez Vigil, 2005a: 68). Las que circulaban desde principios de siglo en España al alcance del gran público incluían vistas de ciudades y cuadros del Museo del Prado, como las de Hauser y Menet, quienes en 1902 producían medio millón de tarjetas al mes. Las fototipias dedicadas a la impresión de postales contaban desde 1900 con las fotografías de Laurent, instalado en el Museo del Prado, y desde el primer lustro del siglo, con su sucesor Lacoste, así como con las de Portugal, Roig y Ruiz Vernacci. También era conocidos productores Madrid-Postal y Marquina Hermanos, en Madrid, y Dümmtzen, Thomas y Luis Viola y Verger, en Barcelona (Almarcha, 2007). Las vistas de ciudades españolas que incluía en su catálogo la potente casa alemana Römmeler & Jonas, al igual que las de los museos, se coleccionaban por el valor que las reproducciones artísticas aportaban. Hemos visto la inclusión de una de las reproducciones de esa firma en *Summa Artis*, la de la cisterna de Estambul.

Camón Aznar organizó y dirigió el museo de la colección Lázaro Galdiano entre 1950 y 1979. Este fue presentado ante el gran público desde las pantallas del No-Do mediante las tarjetas postales en color que se vendían en el museo. Contradictoriamente, frente a la visión benjaminiana de las reproducciones del arte como naturalezas muertas, en el noticiero se asociaban a su vitalidad (Sebastián, 1980).

4.7. Archivos de contactos profesionales

Aunque prácticamente la totalidad de las imágenes que ilustraron las obras de Pijoan se reprodujeron en blanco y negro –incluidas las láminas fuera de texto, retocadas después con un color arbitrario–, se mostraba insatisfecho ante la falta de color. A Florsheim le confiaba: “He recibido fotografías de sus pinturas, pero como no están en color siento que me pierdo lo mejor de ellas” (Pijoan, 1936). Pijoan deseaba reproducciones vistosas, aun sin un criterio historiográfico:

He dispuesto que publiquen en el Burlington Magazine una larga noticia del libro de Gómez Moreno, que haré yo. Quisieran, que Vds. les prestasen los grabados. Estos deben ser de dos clases, unos para ir intercalados en el texto, otros para ser impresos en papel *couché*. Escojan cuatro grabados *bonitos*, de estos últimos, para ir en cuatro láminas, y todos los que quieran de los otros. (Pijoan, 1921).

Aunque no garantizaran las cualidades de color y gracia, también les pedía préstamos de sus reproducciones a otros conocidos profesionales. Las ilustraciones de la *Summa Artis* para el volumen de Egipto procedieron en gran parte del archivo de Capart:

Capart (*sic*) –gran egiptólogo– me recibió admirablemente y puso a mi disposición dos secretarios: uno para los textos y otro para las fotografías. Para la utilización de los grupos de fotografías me hicieron pagar cinco dólares a la semana, de manera que por cuarenta dólares pude disponer del mejor archivo del mundo sobre la materia. Uno de los secretarios, Gilbert, es hoy director del Instituto de Bruselas; el otro está agregado al Museo del Cairo: es el señor Maketarian, un armenio de una distinción y una preparación excepcionales. (Pla, 1968: 307)

Es destacable la semejanza entre la composición de la *Summa Artis* y las publicaciones bruselesas de Capart, ligeramente anteriores en años y dirigidas a un público similar, con inquietudes culturales y medios suficientes para satisfacerlas, como *Memphis, à l'ombre des pyramides*, de 1930, y *Thèbes, la gloire d'un grand passé*, de 1925, esta con 257 ilustraciones.

4.8. Coleccionistas, galerías y museos

Pijoan pedía a los *art dealers* y a los coleccionistas copias de las obras que poseían. Les anunciaba que las fotografías podían editarse en el perfecto escaparate con láminas coloreadas que eran sus publicaciones, premiadas por su edición. Si hiciera falta, él facilitaría al artista que sobrepusiera el color, como se estilaba desde la aparición de la fotografía. Escribía a José Lázaro Galdiano: “Caso de procurarme Ud. foto en color, o bien coloreada, la publicaremos en tricromía ya en el vol XI (Gótico) que se está componiendo en Madrid. Si quiere yo le recomendaré una pintora cubana que hará esta pintura en la foto”. Se refería a Margarita de Mena, residente en Nueva York. A esta petición, le acompañaron otras para el volumen XII (que aparecieron con y sin color en la lám. XXIV y la fig. 265), a la vez que el coleccionista recibía fotografías de objetos a la venta cuya compra Pijoan le interesaba (Pijoan, 1941b). Se creaba con tanto envío un museo volante.

El intercambio fotográfico con las galerías comerciales con destino a *Summa Artis* era frecuente. A los hermanos Duveen les escribió:

Sea tan amable de observar las dos páginas que le envío adjuntas del vol XIII *Summa Artis*, ahora en prensa. Reproducen la pareja de su Piero di Cosimo. En otro libro, el Iller vol. de la *Historia del Arte*, publicada por Salvat & Cía (Barcelona) reproduce las fotos de Rodrigo d'Ossona, identificando a Fernando como el donante. Este libro fue distribuido hace varios meses [...]. Salvat & Cía tiene una sucursal en México. El Iller vol. que es de la Cuarta ed. ha sido impreso con grandes medios. Tuvo el honor del premio al mejor libro del año en España. Las ediciones previas fueron traducidas al inglés y publicadas en América (Harper & Bros) y en Londres (Battsford). Esta última edición, donde va su Ossona, será también traducida. (Pijoan, 1949a)

Una forma similar de relación comercial a través de las páginas de *Summa Artis* se desarrolló con las colecciones de la Hispanic Society y las galerías de Seligmann, Schaeffer y Demotte (documentadas estas por la correspondencia) y con los marchantes Dikran Garabed Kelekian –el “decano de las antigüedades”, citado en *Summa Artis* como Keleikian–, Fahim Kouchakji –antes Kouchakji Frères–, Édouard Larcade y Joseph Brummer. A este último Pijoan le vendió obras de arte que terminaron en el Met, pero que no aparecen en *Summa Artis*. En los casos en los que sí lo hicieron, los pies de las fotografías solicitadas a las galerías y finalmente reproducidas llevaban en *Summa Artis* la referencia comercial oportuna, si bien discretamente velada con el nombre antepuesto de *colección* o *ex colección*. Pijoan estaba al tanto como ojeador comercial del arte «errante»:

Vemos pasar por aquí desde Europa central Hungría y Austria grandes obras maestras a precios relativamente baratos. Podría enviarle fotos que le sorprenderían, pero probablemente el mercado neoyorquino sea la salida natural de estas obras maestras forajidas. (Pijoan, 1952)

En el volumen XVI de *Summa Artis*, un óleo de Georges de La Tour se encuentra reproducido dos veces entre el texto en color y en blanco y negro, y otra más de forma destacada en lámina (lám. IV y fig. 33) (Figura 7). Pijoan, quien tomaba al santo por un rabino judío, era su auténtico vendedor (Pijoan, 1953b).

La mayoría de las reproducciones del tomo XII que dan crédito a museos, lo hicieron a los americanos, como el Met, aunque también al British Museum, como si fueran estos los más frecuentados por el autor. No siempre los museos podían facilitar fotografías de los originales, ni los originales mismos. En el tomo X hay un vaciado de una placa de jade olmeca del Museo de la Universidad de Filadelfia, cuyo original pertenecía a

la colección francesa Guennol desde el siglo XIX (en el Met), sin que fuera esta la que se incluyó, sino la versión más difundida en los libros (*Summa Artis*, X: 250) (Figura 8).



(Figura.7). Negativo enviado por Seligmann y San Ambrosio de Georges de La Tour en *Summa Artis*.



(Figura.8). Copia publicada en *Summa Artis* y original en el Metropolitano de Nueva York.

5. Fase de recepción

Si adaptamos al proyecto original de *Summa Artis* el publipreportaje de la influyente revista económica Forbes sobre las tiendas de esta otra popular editorial —detráido el martilleo publicitario—, comprenderemos con bastante precisión la experiencia que la editora de *Summa Artis* quería ofrecer a los compradores:

¿Qué ocurre si buscas una experiencia agradable con los libros? Pues que puedes acudir a Taschen. [...] Los orígenes de Taschen democratizaron el mundo del arte elevado con libros convenientemente baratos que eran colecciones de arte que cabían fácilmente tanto en tu bolso como en tu estantería. [...] El fenómeno de los libros como experiencias funcionó claramente. [...] son experiencias que se despliegan, hipnotizan, estimulan y provocan mediante brillantes cubiertas, encuadernaciones, fotografías, ilustraciones, colores y tipografía: caramelos para el cerebro del cliente de Taschen. El comportamiento de la gente dentro de una tienda Taschen no imita el de un centro comercial, en su lugar parece que estuvieran dentro del museo. [...] “Parece una película cuando abres las diez primeras páginas”, dice Poulson. “Nunca había visto nada igual”. [...] Gracias a una experiencia deliberadamente comisariada e innovadora, Taschen convierte cada visita a la tienda en un acontecimiento participativo que cualquiera puede disfrutar. (Hanlon, 2016).

Del mismo modo, *Summa Artis* era un museo, una exposición ambulante, una película, una novela gráfica, una experiencia y una galería para el comercio del arte, un manual que soñaba con ser popular, aunque su precio lo impidiera hasta que se acercó a la masa española cuando el hijo del obrero fue a la universidad en los años ochenta. Allí, finalmente, convergieron Pijoan —o más bien su obra, pues murió veinticinco años antes— y los nuevos lectores. Pero hasta que eso ocurrió, la colección estaba diseñada para el entretenimiento del lector pudiente. En la crónica de una conferencia de Pijoan en el distinguido Ateneo en la que se repartieron entre los asistentes láminas de *Summa Artis* con fines publicitarios, se lee: “El ilustre conferenciante empezó diciendo que [...] hubiera preferido tratar un tema más actual, pero que acaso conviene olvidarse de lo que nos agobia, retirándose al oasis plácido del arte [...] en forma de clase”. Compartía ese objetivo con la *Gazette des Beaux Arts* de Charles Blanc:

...ofrecer un bálsamo contra el aburrimiento a los llamados elegidos del mundo, interesar por un momento a las mujeres, hacer olvidar al financiero sus informes, al abogado sus expedientes, al filósofo sus amargas reflexiones, a todos nuestros lectores, en fin, las pequeñas y grandes miserias de esta vida que se dice corta, y que sin embargo es tan larga..., ¡cuando carece de arte! (Blanc, 1859: 15)

Porque, francamente, no podía garantizar el acceso a la cultura que prometía. Hegel afirmaba la inviabilidad de un lector de historia del arte «culto» como ese al que apelaba Espasa-Calpe, uno que flotara en una posición intermedia entre el profesional y el lego, pues la distancia de uno a otro solo la podían salvar años de estudio y no la erudición postiza, ni una campaña comercial que prometiera franquear su acceso tras la compra de una enciclopedia:

...la posesión de ciertos conocimientos de arte se ha convertido más o menos en uno de los requisitos de un hombre culto, y es bastante general la pretensión de mostrarse como un diletante y entendido en arte. Pero para que sean efectivamente reconocidas como erudición, estas nociones han de ser de índole múltiple y de amplio alcance. Pues el primer requisito es la familiaridad directa con el inmenso dominio de las obras de arte individuales, antiguas o recientes, obras de arte que en parte ya han desaparecido de la realidad efectiva, en parte pertenecen a países o continentes remotos, y de cuya contemplación nos ha privado la inclemencia del destino. Además, cada obra de arte pertenece a su tiempo, a su pueblo, a su entorno, y depende de particulares ideas y fines históricos y de otra índole, por lo que la erudición artística requiere una gran cantidad de conocimientos históricos y al mismo tiempo muy específicos por cierto, pues la naturaleza individual de la obra de arte se refiere precisamente a lo singular y precisa de lo específico para su comprensión y elucidación. Esta erudición en fin precisa no sólo, como todas las demás, de memoria para los conocimientos, sino también de una aguda imaginación para retener las imágenes de las configuraciones artísticas en todos sus diversos rasgos, y primordialmente para tenerlas presentes en la comparación con otras obras de arte. (Hegel, 1835: 25)

Dicho de forma terminante, era imposible —y las editoriales lo sabían— que esos artefactos bibliográficos pudieran inducir cultura, entendida a la manera hegeliana. Así que los fabricantes de libros afinaban su puntería para que el público aceptara su producto: “esas publicaciones tienen su público, sus aficionados y lectores que las compran, pues de otro modo las casas editoriales, que suelen ser muy cautas y calculan con avaricia, no se arriesgarían a lanzarse” (*El Sol*, 27/06/1934).

Lucir en la estantería los lomos suntuosos de las presuntuosas grandes colecciones y colgar coloridas láminas en la vivienda burguesa y aspiracional, satisfacía la percepción cultural del propietario ante sí y ante su círculo social. La lámina documental y probatoria de cientificidad para el historiador del arte, semejante a la de las ciencias naturales, devenía signo de estatus y objeto decorativo aun cuando no se desguajara la colección, pues latía en la estantería contenida y presente, archivada y veladamente ostentadora desde el salón familiar, en el museo doméstico.

6. Conclusiones

La producción de *Summa Artis* tuvo vocación masiva desde el origen, cuando se propuso manufacturar la historia del arte. Cómo se transforma la obra literaria, la periodística y el objeto artístico en una mecánica comercial y su autor en un mediador al servicio del capital, fue el objeto de los análisis de Walter Benjamin (Buck-Morss, 1989: 139). El campo editorial en el que participaba el grupo de Urgoiti utilizaba las reseñas, las críticas por encargo y el reparto de grabados de *Summa Artis* en las conferencias como vía de mercantilización de la producción historiográfica y periodística de un autor que aportaba su capital simbólico procedente de su condición de célebre conferenciante, fundador de instituciones relevantes y miembro ilustre de tantas otras, aunque todos estos datos necesitaran de prolijas precisiones.

Benjamin creía que el público lector de periódicos empujaba a los autores al campo político, una vez convertida su escritura declinante en mercancía, y que la venta de prensa masiva rebajaba las barreras entre el productor y la audiencia pasiva, creando un foro falsamente democrático por el que circulaban las ideas políticas determinadas por el creador de opinión, aún el capital. Como en este proceso, lo que se presentaba en *Summa Artis* como obra historiográfica tenía un carácter divulgativo que utilizaba como tema las obras de arte, además de su contexto, una vez virado al entretenimiento cultural que jugaba con el espacio-tiempo del lector, satisfecho con la aventura a domicilio en el momento en el que los medios audiovisuales aún no habían desarrollado tecnologías más inmersivas. El movimiento cinematográfico se reproducía en los domicilios de las masas con la sucesión de láminas en lugar de fotogramas.

La divulgación científica se desarrolla en un nivel académico, pero también se puede dirigir al gran público. En este segundo caso se habla de vulgarizadores, publicistas o dinamizadores. E incluso desde ahí puede deslizarse hacia un nuevo tipo de publicaciones de pura recreación y entretenimiento con el pretexto de la historia y el arte. Estos libros y revistas profusamente ilustrados, el público no los considera subproductos, aunque sí lo hagan los críticos más estrictos. Con sus contradicciones internas, el plan original de Espasa-Calpe para *Summa Artis* fue tan grande y paradójico como su autor principal, José Pijoan. Y, en cualquier caso, dejó su impronta en la sociedad española interesada por el arte, interés que acrecentó.

7. Referencias bibliográficas

- Almarcha Núñez-Herrador, E. *et al.* (2007). Evocación, historia y tarjetas postales entre repúblicas (1869-1939), en Crespo Jiménez, L.; Villena Espinosa, R. (eds.): *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real, Servicio de Publicaciones de la UCLM, 22-45. DOI: [10.21789/24223158.1563](https://doi.org/10.21789/24223158.1563)
- Bassegoda, B. (2016). Josep Pijoan y la Institución Libre de Enseñanza, en Guerrero, S. (ed.): *El Arte de saber ver. Manuel B. Cossío, la Institución Libre de Enseñanza y El Greco*. Fundación Francisco Giner de los Ríos, Madrid, 211-223. DOI:10.20935/AcadEnvSci7520.
- Blanc, C. (1859). Introduction. *Gazette des Beaux-Arts*, París.
- Biblioteca Nacional de España (2022). *El Sol* (Madrid. 1917), <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0000182002&lang=es> [Consulta: 20/04/2025]
- Buck-Morss, S. (1989). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MIT Press.
- Buñuel, L. (1983). *Mi último suspiro (Memorias)*. México, Plaza y Janes.
- Cabrera Calvo Sotelo, M. (2022). Nicolás María de Urgoiti y Achúcarro, <https://dbe.rah.es/biografias/4444/nicolas-maria-de-urgoiti-y-achucarro> [Consulta: 20/04/2025]
- Castellano, P. (2000). *Enciclopedia Espasa. Historia de una aventura editorial*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Castellano, P. (2021). *Un editor de Barcelona. Pablo Salvat Espasa (1872-1923)*. Gijón, Trea.
- Cestelli Guidi, B. (2014). Lo «stile Gabinetto Fotografico: fotografia e patrimonio materiale, en Marsicola, C. (coord. cat. exp.): *Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli. Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale (1895-1913)*. Roma, ICCD, 41-55. DOI: doi:10.20935/AcadMed7509.
- Chappaz, J.-L. (2014). Histoire des collections: l'apport d'Édouard et de Marguerite Naville, Musée d'art et d'histoire de Genève. <https://www.mahmah.ch/voir-et-en-parler/articles/articles-blog/histoire-des-collections-lapport-edouard-et-de-marguerite> [Consulta: 19/04/2025]
- Creswell, K.A.C. (1932-1940). *Early Muslim Architecture*. Oxford, Clarendon Press, 2 vols.
- Dutfield, G.; Suthersanen, U. (2008). *Global Intellectual Property Law*. Cheltenham, Edward Elgar.
- Espasa-Calpe (2005). *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana. El siglo de la Espasa*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Gómez Álvarez, J. I. (2022). *Summa Artis* y las reseñas especializadas a los volúmenes de José Pijoan, *Academia*. Madrid, RABASF, 124, 113-138.
- Gómez Álvarez, J. I. (2025). *La historia del arte a domicilio. Integración de la Summa Artis de José Pijoan en la cultura popular*. Tesis doctoral inédita, UCLM.
- Gómez de la Serna, R. (1990): *Nuevos retratos contemporáneos y Otros retratos*. Aguilar, Madrid [Ed. or.: 1941].
- Habermas, J. (1994). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Hanlon, P. (2016). How Taschen Seriously Disrupts Bookselling with Amazing Brand Experiences, *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/patrickhanlon/2016/07/14/how-taschen-seriously-disrupts-bookselling-with-amazing-brand-experiences/?sh=6c27b2712152> [Consulta: 19/04/2023].
- Hegel, G. W. F. (1835). *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Akal [2007].
- Jiménez Fraud, A. (1963). Actualidad de la Residencia, *Residencia*, diciembre, México.
- Kemp, M. (2012). *Christ to Coke. How Image Become Icon*. Oxford, OUP.
- Krause, K. (2005). Anton Springer, en Krause, K.; Niehr, K.; Hannebutt-Benz, E.-M. (eds.) (2005). *Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*. Leipzig, E. A. Seemann.
- La Gaceta Literaria (1927). Las editoriales españolas. Espasa-Calpe, *La Gaceta Literaria*, 12, 15/06, 3.
- National Archives Catalog (1946). <https://catalog.archives.gov/id/62680106> [Consulta: 20/04/2025].
- Naville E. (1907): *The XIth Dynasty Temple at Deir el-Bahari*. Londres, Egypt Exploration Fund
- Pérez Hervás, J. (1935). *Espakalpe. La gran ladronera*. Barcelona, Centro Enciclopédico de Cultura.
- Pijoan, J. (1921). Carta a Castillejo, 23/06. Residencia de Estudiantes.
- Pijoan, J. (1926). Tarjeta postal a Bolton, 07/05. Bancroft Library. UC Berkeley.
- Pijoan, J. (1929). Carta a Huntington, 23/09. Anna Hyatt Huntington Papers, Syracuse University.
- Pijoan, J. (1936). Carta a Florsheim, 26/07. Syracuse University.
- Pijoan, J. (1937). Carta a Florsheim, 28/11. Syracuse University.
- Pijoan, J. (1941a). Carta a Jaime del Amo, 09/06. Dominguez Hills, California State University.
- Pijoan, J. (1941b). Cartas a Lázaro Galdiano, 05/01-17/02/1945. Fundación Lázaro Galdiano.
- Pijoan, J. (1942a). Arte bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000, *Summa Artis*, 8-1. Madrid, Espasa-Calpe.
- Pijoan, J. (1942b). Carta Jaime del Amo, 14/08. Dominguez Hills, California State University.
- Pijoan, J. (1946). Arte precolombino, mexicano y maya, *Summa Artis*, 10. Madrid, Espasa-Calpe.
- Pijoan, J. (1949a). Carta a Duveen Brothers, 18/03. The Getty Research Institute.
- Pijoan, J. (1949b). Tarjeta postal a Florsheim, julio. Syracuse University.
- Pijoan, J. (1952). Carta a Schaeffer, 05/12. The Getty Research Institute.
- Pijoan, J. (1953a). Carta a Florsheim, 22/03. Syracuse University.
- Pijoan, J. (1953b). Carta a Florsheim, [verano de 1953]. Syracuse University.
- Pla, Josep (1968). Vida i miracles de Josep Pijoan. *Tres biografies. Obra completa*, vol. X. Barcelona, Destino.
- Ramírez, J. A. (2009). *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid, Akal.
- Rodríguez Ferrándiz, R. (coord.) (2012). *La polémica sobre la cultura de masas en el periodo de entreguerras. Una antología crítica*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València.

- Rogel Vide, C. (2015). Libro, propiedad intelectual y derechos de autor, en Martínez, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España. 1939-1975*. Madrid, M. Pons, 121-141.
- Rothschild, G. A. (1928). History of Art. By Joseph Pijoan. Translated from the Spanish by Ralph T. Roys, *The Art Bulletin*, 3 (10), 292-294.
- Sánchez Illán, J. C. (2001). La edición de periódicos y la empresa periodística, en Martínez, Jesús A. (dir.): *Historia de la edición en España. 1836-1936*. Madrid, Marcial Pons, 397-414.
- Sánchez Vigil, J. M. (2005a). La fotografía en la Enciclopedia Espasa. *Berceo*, 149, 59-86.
- Sánchez Vigil, J. M. (2005b). *Calpe: paradigma editorial (1918-1925)*. Gijón, Trea.
- Sánchez Vigil, J. M. (2014). La ilustración en las grandes obras de arte. Análisis de la documentación fotográfica de Iberoamérica en *Ars Hispaniae* y *Summa Artis*, en Cabañas Bravo, M.; Rincón García, W. (eds.): *Las redes hispanas del arte desde 1900*. Madrid, CSIC, 214-230.
- Sebastián de Erice, G. (1980). Museo vivo, *No-Do*, RTVE.
- Silva Villar, S. (2016). *José Pérez Hervás: escritor, traductor y lexicógrafo*. Tesis doctoral inédita, UNED.
- Springer, A. (1892). *Aus meinem Leben*. Berlín, G. Grotesche.
- Vaidhyanathan, S. (2001). *Copyrights and Copywrongs. The Rise of Intellectual Property and How It Threatens Creativity*. Nueva York, New York University Press.
- Winstedt, R. O. (1965). Summa Artis, Historia General del Arte, Vol. XIX. El arte de la India. By Dr. J. R. Rivière, *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, nº 3/4, octubre, 151.