

Año LXXIX. urtea

272 - 2018

Septiembre-diciembre

iraila-abendua



Príncipe de Viana

SEPARATA

Los Tàpies del Museo
Universidad de Navarra:
el estilo como frontera
entre lo internacional
y lo identitario

Nieves ACEDO

Sumario / Aurkibidea

Príncipe de Viana

Año LXXIX · n.º 272 · septiembre-diciembre de 2018
LXXIX. urtea · 272. zk. · 2018ko iraila-abendua

VIEJOS Y NUEVOS ESPACIOS DE FRONTERA / MUGAKO ESPAZIO ZAHAR ETA BERRIAK

Pilar Andueza Unanua, Maite Díaz Francés (coords./koords.)

Presentación / Aurkezpena

Pilar Andueza Unanua 809

FENOMENOLOGÍA DEL PAISAJE DE FRONTERA:
ESPACIOS EN CONTACTO /
MUGAKO PAISAIAREN FENOMENOLOGIA:
KONTAKTUAN DAUDEN ESPAZIOAK

Superación de las fronteras en el nuevo ecosistema comunicativo

Pedro Lozano Bartolozzi 819

De los orígenes del término *facería*: contrastando acercamientos etimológicos

Roslyn M. Frank 827

Los faceros como institución de frontera: el facero 65

M.ª Pilar Encabo Valenciano 845

El control de las mugas de Olite en la Edad Media: conflictividad, supervivencia e identidad

Javier Ilundain Chamarro 865

PIRINEO OCCIDENTAL: LUGAR DE PASO Y FRONTERA.
TRES MILENIOS DE HISTORIA/
MENDEBALDEKO PIRINIOAK: IGAROBIDEA ETA MUGA.
HIRU MILA URTEKO HISTORIA

Películas de carretera jacobea: el caso de *El Camino* de Emilio Estévez

Carmen Indurain Eraso 885

LA FRONTERA INVISIBLE DE LO FEMENINO EN NAVARRA /
EMAKUMEEN MUGA IKUSEZINA NAFARROAN

La mujer silenciada. Violencia de género en Pamplona durante la Restauración (1876-1923)

Esther Aldave Monreal 903

Sumario / Aurkibidea

| | |
|--|------|
| La mujer en el derecho civil foral de Navarra: de la penumbra a la visibilidad Javier Nanclares Valle | 921 |
| Mujer y asistencia social en Navarra: «Urgen profesionales del “amor” y se llaman asistentes sociales» Sagrario Anaut Bravo | 937 |
| Las mujeres en Navarra y los indicadores de género. Análisis conceptual y metodológico Dolores López-Hernández | 955 |
| Escritoras navarras de los siglos XX-XXI. Influencia, visibilidad y nuevas plataformas Isabel Logroño Carrascosa | 973 |
| Mujeres y profesiones jurídicas en Navarra M. ^a Cruz Díaz de Terán Velasco | 989 |
| <i>FECISTI PATRIAM VNAM DIVERSIS GENTIBVS: ROMA EN EL SOLAR NAVARRO, ENTRE LA GLOBALIZACIÓN CULTURAL Y LA IDENTIDAD LOCAL (SIGLOS II A. C. – V D. C.) / ERROMA NAFARROAKO ORUBEAN, GLOBALIZAZIO KULTURALAREN ETA TOKIKO NORTASUNAREN ARTEAN (K.A. II. – K.O. V. MENDEAK)</i> | |
| El hábito epigráfico entre los vascones antiguos: Santa Criz de Eslava como paradigma Javier Andreu Pintado | 1007 |
| Crónica de epigrafía antigua de Navarra V Javier Velaza | 1027 |
| <i>CLAUSTRA. FRONTERAS IMAGINADAS / CLAUSTRA. ASMATUTAKO MUGAK</i> | |
| El cabildo de la catedral de Pamplona y su actividad asistencial en la Baja Edad Media (siglo XIV) M. ^a Ángeles García de la Borbolla Paredes | 1045 |
| Emblemática italiana en un sermón en la Compañía de María (Tudela, 1745) José Javier Azanza López | 1059 |

Sumario / Aurkibidea

VIEJAS Y NUEVAS INSTITUCIONES DE NAVARRA:
LA SUPERACIÓN DE FRONTERAS /
NAFARROAKO ERAKUNDE ZAHARRAK ETA BERRIAK:
MUGAK GAINDITZEA

**El Consejo Real de Navarra y la jurisdicción «por sí separada» del reino:
1521**
Pilar Arregui Zamorano 1081

**Ideología política como frontera: la derecha católica navarra durante
la Segunda República**
Miguel Fernández Cárcar 1099

La irrupción del terrorismo de eta durante la Transición en Navarra
María Jiménez Ramos 1129

UN MUNDO DE FRONTERAS. LOS PIRINEOS OCCIDENTALES
EN LA MODERNIDAD (SIGLOS XVI-XVIII) /
MUNDU BETE MUGA. MENDEBALDEKO PIRINIOAK
ARO MODERNOAN (XVI.-XVIII. MENDEAK)

**Discursos de frontera, facerías y libertad de comercio en el Pirineo navarro
durante la Edad Moderna**
Álvaro Aragón Ruano 1131

**Un *limes* cántabro. La guerra, su administración y su impacto en las fronteras
del ámbito pirenaico occidental en un contexto bélico (1635-1643)**
Imanol Merino Malillos 1147

**La frontera navarra durante la guerra de los Nueve Años (1688-1697):
defensa y movilización militar**
Antonio José Rodríguez Hernández 1163

**Viviendo en la raya. Las mujeres y el mundo fronterizo en los Pirineos
occidentales durante el Setecientos**
Alberto Angulo Morales / Iker Echeberria Ayllón 1179

**Las fronteras pirenaicas ante la guerra de la Cuádruple Alianza
(1718-1720)**
David Ferré Gispets 1195

Sumario / Aurkibidea

EL PATRIMONIO HISTÓRICO Y CULTURAL: CREACIÓN,
CONSTATACIÓN O DISOLUCIÓN DE FRONTERAS /
HISTORIA- ETA KULTURA- ONDAREA: MUGAK SORTZEA,
AITORTZEA EDO EZABATZEA

**La puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela. Límites visuales,
historiográficos y topográficos**

Jorge Jiménez López

1213

**Entre la frontera del tardogótico y el renacimiento: intervenciones
arquitectónicas del Quinientos en la iglesia de San Miguel de Estella**

María Josefa Tarifa Castilla

1231

Juan Dolcet Santos. Rompiendo fronteras, más allá del retrato convencional

Yoania Alejandra Torres Luna

1251

X Films: tendiendo puentes entre el cine y otras artes

Miguel Zozaya Fernández

1277

**Los horizontes de Aita Donostia: paisaje, música e identidad nacional
en los *Preludios vascos***

Asier Odriozola Otamendi

1291

**Los Tàpies del Museo Universidad de Navarra: el estilo como frontera
entre lo internacional y lo identitario**

Nieves Acedo

1307

**Objetivo: inclusión social. Un trabajo de frontera en los espacios
museísticos navarros**

Teresa Barrio Fernández

1323

Currículums

1341

Analytic Summary

1349

**Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak /
Rules for the submission of originals**

1361

Los Tàpies del Museo Universidad de Navarra: el estilo como frontera entre lo internacional y lo identitario

Nafarroako Unibertsitatea Museoko Tapias lanak: estiloa, alderdi nazionalaren eta nortasun alderdiaren arteko muga moduan

The University Museum of Navarra's works by Tàpies: the style as a border between internationalism and identity

Nieves ACEDO
Museo Universidad de Navarra
nacedo@unav.es

Proyecto de investigación «Experiencia estética en la acción. Antoni Tàpies: una nueva perspectiva» de la Universidad de Navarra (PIUNA).

Recepción del original: 09/09/2018. Aceptación provisional: 11/10/2018. Aceptación definitiva: 08/11/2018.

RESUMEN

La cesión de la colección de pintura y escultura de María Josefa Huarte y la apertura al público del Museo Universidad de Navarra supone el aumento del patrimonio cultural de Navarra y la accesibilidad permanente de una sala dedicada al pintor catalán Antoni Tàpies. En este artículo se abordan las nuevas posibilidades de investigación, interpretación y recepción que se derivan de su existencia, desde el tipo de coleccionismo que ha propiciado la reunión y exhibición de las obras en Pamplona, visto en su contexto histórico, al protagonismo de los aspectos plásticos, por encima de los valores ideológicos o políticos, que la disposición de las obras y los nuevos públicos ponen en juego.

Palabras clave: Tàpies; Museo Universitario; María Josefa Huarte; mecenazgo; informalismo.

LABURPENA

Maria Josefa Huarteren pintura eta eskultura bildumaren lagapenaren eta Nafarroako Unibertsitatea Museoa jendearentzat zabaltzearen ondorioz, Nafarroako kultura ondarea handitu da, eta Antoni Tàpies pintore katalanari eskainitako aretora jotzeko aukera iraunkorra izanen da. Artikulu honetan, aukera horren ondoriozko ikerketa, interpretazio eta harrera aukera berriak aztertzen dira. Adibidez, testuinguru historikotik azter daiteke zer-nolako bildumazaletasun motak ahalbidetu duen artelanak Iruñean biltzea eta erakustea. Era berean, lanen erabilerak eta publiko berriek jokoan jartzen dituzten alderdi plastikoen protagonismoa ere azter daiteke, balio ideologiko edo politikoen gainetik.

Gako hitzak: Tàpies; Unibertsitateko Museoa; Maria Josefa Huarte; mezenasgoa; informalismoa.

ABSTRACT

The donation of Maria Josefa Huarte's art collection, and the subsequent opening of the University of Navarra Museum to the public, implies the increasing of Navarre cultural heritage as well as the continuous accessibility for the public of a room in the Museum devoted to the Catalan painter Antoni Tàpies. This paper addresses the new possibilities of investigation, interpretation and reception that derive from this fact, from the type of collecting and the historical context that propitiated the works to be gathered and exhibited in Pamplona, to the prevalence of plastic values above ideological or political ones that the disposition of the works and the new publics put at stake.

Keywords: Tàpies; University Museum; María Josefa Huarte; patronage; informalism.

1. INTRODUCCIÓN. 2. EL CONJUNTO DE OBRAS. 3. EL PECULIAR COLECCIONISMO DE MARÍA JOSEFA HUARTE COMO GENERADOR DE PATRIMONIO NAVARRO. 4. ARTE Y SOCIEDAD. EL PAPEL DEL MUSEO. 5. ¿PARA QUÉ SIRVE EL ARTE ABSTRACTO? 6. LISTA DE REFERENCIAS.

1. INTRODUCCIÓN

El valor del arte no es universal, sino que está afectado por fronteras espacio temporales bien precisas. Los productos culturales mantienen un vínculo permanente con las sociedades que las producen. Por eso se pueden hacer opacas a la experiencia estética cuando no se comparte el contexto que las vio nacer. Las obras de arte, aun cuando se desarrollen en el seno de la Institución Arte (es decir, con independencia de otras funciones sociales) no alcanzan nunca una consideración absolutamente autónoma y universal. Y, sin embargo, también es cierto que la movilidad de las obras y el paso del tiempo van completando el mero producto salido un día del estudio del pintor. La historia de la recepción de las obras va poniendo en juego nuevas cualidades, presentes pero ocultas y completando su sentido con una vida propia que excede el marco original.

En abril de 2008 María Josefa Huarte Beaumont firmaba un convenio con la Fundación Universidad de Navarra, elevado en noviembre del mismo año a escritura pública, por el que donaba cuarenta y siete piezas de su colección de arte que habrían de mostrarse en un Museo abierto a la ciudad de Pamplona. La Fundación Universidad de Navarra (FUNA), domiciliada en Pamplona e inscrita en el Registro de fundaciones de Presidencia e Interior del Gobierno de Navarra con el número 36, es la propietaria de las obras, que cedió a la Universidad de Navarra para su exhibición en el Museo Universidad de Navarra a partir de enero de 2015.

De este modo se abría en la ciudad de Pamplona y dentro del Museo una serie de salas de exposición entre las que se cuenta una dedicada al pintor Antoni Tàpies (1923-2012), que desde hace tres años muestra al público de manera habitual cinco

piezas del artista (cuatro pinturas y una escultura). La sala Tàpies del Museo Universidad de Navarra exhibe algunas obras sobresalientes del artista de manera única en Navarra, fuera del marco que propicia la lectura de tipo identitario habitual para el pintor catalán. La obra de Tàpies ha sido largamente investigada por ser uno de los artistas más importantes de la segunda mitad del siglo XX en España. Hoy día, la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona prolonga y fomenta esa labor de estudio y reflexión sobre el valor y significado de su obra. Pero el caso del conjunto presente en Pamplona abre nuevas posibilidades de investigación en relación con la revisión histórica de las políticas culturales en España durante la segunda mitad del siglo XX que se está realizando en los últimos años; con el peculiar papel que en este contexto jugó una familia de empresarios navarros, en cuyo seno encontramos la interesante personalidad de una mujer coleccionista. La apertura permanente de la sala permite también comprobar en qué consiste la efectiva performatividad de las obras mismas en este contexto y con este público, testando hasta qué punto son vigentes los valores que les atribuyen el propio autor y la crítica o qué cualidades del trabajo de Tàpies pone en juego este entorno particular.

Ordinariamente, las obras de arte se abordan desde análisis individuales que las tratan como objetos aislados, o en todo caso en el contexto natural de la producción de su autor y de otros autores coetáneos, en el ambiente en el que aparecen o para el que están destinadas. A esta visión, la aproximación formalista predominante en los estudios histórico-artísticos de buena parte del siglo pasado, añadió los estudios comparativos de formas similares generadas en tiempos y lugares diversos (así el Atlas Mnemosine de Aby Warburg) o relacionadas a partir del imaginario cultural del estudioso (por ejemplo, en el Museo Imaginario de Malraux).

Por lo que se refiere a la institución Museo como contenedor de facto de las obras, se ha entendido este como panteón o mausoleo cuando, para su conservación, las piezas han sido separadas de su utilidad, del contexto (salón, iglesia, corte) que les confiere significación y que, en sentido metafórico, les da vida. Esta visión negativa del Museo sin embargo pierde sentido cuando, como es con frecuencia el caso de las vanguardias y de buena parte del arte actual, las obras nacen con vocación museística. En este caso la sala de exposición se convierte en su ambiente natural. Este es el caso de la pintura de Tàpies, de quien en 1991 afirmaba Valeriano Bozal que había adquirido ya «el perfil de un clásico: un artista para el museo, si se quiere, del museo, pero un artista que no ha muerto, al que el museo no ha embalsamado ni amortajado». En efecto, las obras de Tàpies pertenecen a un estilo modernista que nace con vocación de ser museado, no aún contra el Museo. La institución Museo y su arquitectura han tenido relaciones contradictorias, de amor-odio, con las obras de arte. Pero el arte de Tàpies (el arte informalista en general) se encuentra en su elemento en las salas de un Museo. Mucho más que en un salón burgués o en una sala de juntas. Por lo tanto, sea cual sea su función social, la puede desplegar mejor en un centro de arte.

Allí, por voluntades casi siempre ajenas a la del artista, aunque en diálogo con él, cada obra entra en relación con otras obras, mostrándose al público en el seno de un discurso visual específico, más o menos abierto. Lo que quiero decir es que el tema de estudio en

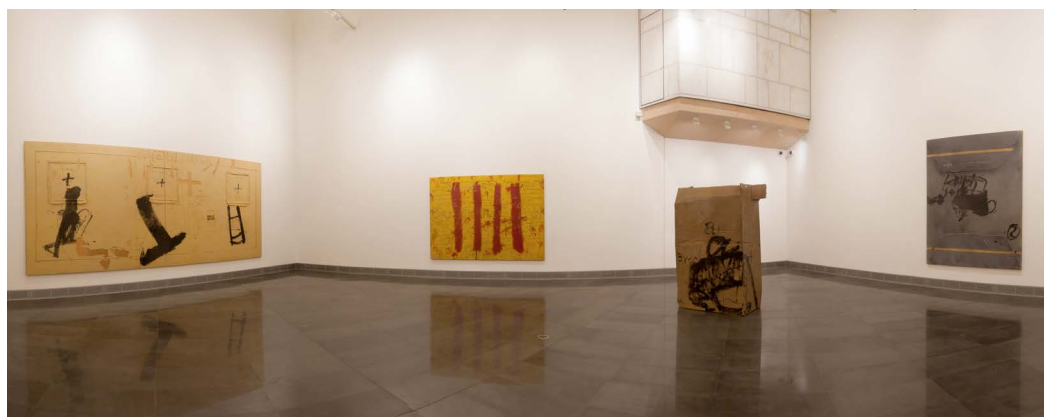


Figura 1. Vista panorámica de la sala Tapies del Museo Universidad de Navarra. Foto Manuel Castells.

este caso no es una obra aislada, o un grupo de obras estudiadas aisladamente, sino un conjunto que se exhibe como tal en un medio específico, lo que confiere una configuración particular a la experiencia, y que este hecho que afecta de manera radical a la historia de la recepción de las obras. A continuación, pretendo sólo enumerar algunas de las cuestiones y temas de investigación que se abren en relación con este conjunto de piezas.

2. EL CONJUNTO DE OBRAS

El Museo exhibe actualmente en su sala número tres las siguientes obras de Tàpies que se enumeran siguiendo la disposición prevista por el comisario Santiago Olmo desde la inauguración del Museo. De izquierda a derecha cuelgan de las paredes de la sala: *Incendi* de 1991 (Agustí, 2003, pp. 140-141), *L'esperit català* de 1971 (Agustí, 1992, p. 187), *Negre sobre gris* de 1985 y *Relleu de T inclinada* de 1975 (Agustí, 1998, p. 417). En el suelo de la sala, visualmente entre *L'esperit català* y *negre sobre Gris* se encuentra la escultura *Composició amb cistella* de 1996 (Agustí, 2003, p. 455).

Unos años antes de su instalación final en el Museo en enero de 2015 las obras se trasladaron de la vivienda de María Josefa en Madrid y desde el Señorío de Sarriá a las salas de la Universidad dispuestas para su conservación hasta la inauguración. La disposición inicial de 2015 se ha mantenido, salvo entre noviembre de 2016 y enero de 2017, en que por el préstamo de *L'esperit català* para su exposición en la Fundación Tàpies, se realizó un nuevo comisariado de la sala gracias al préstamo recibido de la escultura *Matalás*, de 1987, y de la obra pictórica *Gran creu*, de 1989, ambas procedentes de la Fundación Tàpies.

En su disposición habitual, la sala reúne las obras de Tàpies que María Josefa Huar-te fue adquiriendo a lo largo de los años. La primera en 1972 en la parisina galería Maeght. El resto en las galerías Soledad Lorenzo o en Theo, de Madrid, ambas en asociación con galerías internacionales que representaban a Tàpies.

3. EL PECULIAR COLECCIONISMO DE MARÍA JOSEFA HUARTE COMO GENERADOR DE PATRIMONIO NAVARRO

Para comprender la sala como conjunto sería necesario hablar en primer lugar de la persona que las seleccionó y reunió, así como del contexto que explica su labor de coleccionista, porque la voluntad de María Josefa Huarte fue más determinante para la solución espacial y visual que la del propio arquitecto Rafael Moneo, que diseñó las salas destinadas a la colección permanente pensando en una posible distribución de las obras (tres salas destinadas respectivamente a los pesos pesados de la colección, Oteiza, Tàpies y Palazuelo, y una sala miscelánea). También es más explicativa que la voluntad de Santiago Olmo, comisario responsable último de la distribución y del resto de aspectos relativos al diseño expositivo (iluminación, texto, cartelas, etc.). Por otra parte, arquitecto y curador trabajaron en profunda afinidad y respeto por la sensibilidad de la coleccionista.

La primera información del conjunto de la colección de María Josefa Huarte la tenemos por el catálogo de la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación Beaumont, que se constituyó en Pamplona en noviembre de 1997 (y se registró en Navarra el 22 de enero de 1998). Como decía en 1998 la coleccionista, su fundadora y presidenta, «es propósito de la Fundación que su Colección de Arte Contemporáneo quede finalmente arraigada en la sociedad navarra, promoviendo en el tiempo la formación de un fondo de obras de arte que constituya el germen del futuro Centro de Arte Contemporáneo de Navarra» (Colección Fundación Beaumont, 1998, p. 7). Se entiende, por tanto, que en dicho 1997 María Josefa Huarte consideraba cerrada su colección y había decidido, en lo que de ella dependía, cuál tendría que ser su destino.

Un año después, la misma Fundación Beaumont llegaba a un acuerdo con la Universidad de Navarra para dotar una cátedra llamada con el nombre de su padre, Félix Huarte, y orientada a la investigación en arte contemporáneo.

¿Qué tipo de coleccionista era María Josefa Huarte Beaumont? Como ella misma ha relatado en numerosas entrevistas¹, la compra de las piezas se decidía tras momentos de relación intensa con cada una de ellas. Es decir, no respondía a ningún otro patrón que el de su propia sensibilidad.

Decía Fichte que el tipo de filosofía que uno hace depende del tipo de hombre que uno es. El coleccionismo de María Josefa, a pesar de desarrollarse en la segunda mitad del siglo XX, se puede considerar un epígono de lo que María Dolores Jiménez Conde llama «la edad de oro del coleccionismo entendido como búsqueda personal, como aventura vital». Jiménez Conde sitúa este tipo entre 1880 y 1950, antes de dar paso a un coleccionismo «de perfil más frío y profesional» (Jiménez y Mack, 2007, p. 12).

1 Así, por ejemplo: entrevista a María Josefa Huarte por María Antonia Estévez en *Diario de Navarra*, 2 de octubre de 2005; entrevista a María Josefa Huarte de Virginia Draque en *XL Semanal*, 22 de febrero de 2005. El Museo Universidad de Navarra posee un archivo de video con una larga entrevista a María Josefa Huarte aún inédita.

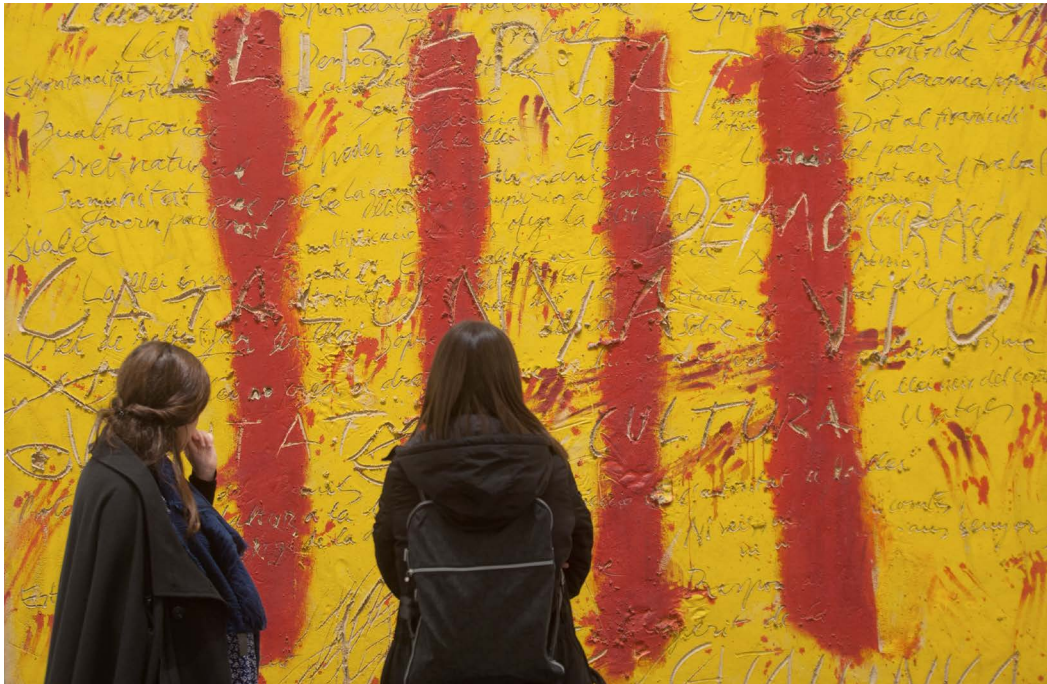


Figura 2. Alumnas de la Universidad de Navarra contemplando *L'Esperit Català* de Tàpies. Foto Manuel Castells.

María Josefa Huarte no responde al estudiadísimo modelo de coleccionista neurótico que cubre su persona con una coraza de objetos: ella no atesora piezas que se van sepultando como capas en la memoria. Es este un tipo de coleccionista ejemplificado magníficamente por el protagonista de *Citizen Kane*. Todo el sentido –más bien sinsentido– de su colección, metáfora de su vida, está contenido en la insignificancia de «Rosebud» la última palabra proferida al morir². Si hemos de buscar un modelo de ficción que ejemplifique el tipo de coleccionismo de María Josefa, lo podríamos encontrar más bien en el Des Esseintes de *A Revours* de Huysmans, un coleccionismo vinculado a un modo de vida que busca el arte como ejercicio espiritual.

La Colección de Arte Contemporáneo tal como queda constituida en el catálogo de la Fundación Beaumont, con las cuarenta y siete piezas que luego donaría a la Fundación Universidad de Navarra, es altamente selectiva. Pocas piezas, pero escogidas y adquiridas, como hemos dicho, no para el olvido sino para la convivencia. La donación recoge el grueso de las obras de su propietaria. De hecho, descolgarlas y trasladarlas supuso el vaciado de obras de su casa madrileña. ¿Bajo qué criterio se regía la sensibilidad de la coleccionista? Interrogada por su formación estética, María Josefa destacó la labor de Santiago Amón en su instrucción artística particular. El intelectual y crítico era un gran conocedor del arte de su tiempo, pero no limitaba su aprecio al arte abstracto,

2 Para este y otros ejemplos de coleccionistas en el mundo de la ficción, así como una interesante selección de textos relevantes sobre teoría del coleccionismo, *Revista de Occidente*, 141, febrero de 1993.

por lo que la opción por este estilo denota en ella una decisión personal y una búsqueda específica. En la selección de las obras María Josefa no traza un mapa ecléctico del arte de su tiempo, no se centra en autores nóveles, ni de media carrera, ni consagrados. Tampoco contempla un cálculo especulativo (no compró nunca en subasta). De ellas se puede decir sólo que son obras-objetos «encontrados» en sus visitas a galerías de arte, a las que atribuye un valor espiritual definido. El caso de la compra de *L'esperit...*, tantas veces narrado (Olmo, 2014, p. 13), no deja de ser sorprendente y habla de una capacidad de empatía con el arte basado fundamentalmente en sus valores abstractos.

María Josefa Huarte formó así una colección personalísima y exquisita, que gira en torno a tres autores: Oteiza, Palazuelo y Tàpies. Oteiza y Palazuelo fueron autores en el círculo de su entorno familiar. El caso de Tàpies es diferente y significativo de una personal elección. Habiendo adquirido la primera pieza de su colección en 1957 –un encargo a Oteiza–, no adquirió un Tàpies hasta 1972. En los años noventa completó la compra del pintor catalán hasta el punto de adquirir *Incendi d'amor* y *Composició amb Cistella*, de un tamaño ya no asumible en su propia casa, lo que hace pensar que por entonces ya había previsto un destino público para su colección. En cierto modo, María Josefa influyó también en el modo de exhibición final de las piezas de Tàpies mediante la selección del arquitecto del Museo. En efecto, Rafael Moneo era también miembro del círculo de artistas con los que la familia Huarte mantuvo una estrecha relación de amistad y patrocinio.

Aún no ha se ha escrito la historia detallada y completamente documentada de la constitución de la colección. También está pendiente de investigación en muchos aspectos la prolongada relación de la familia Huarte con el patrocinio artístico, específicamente de los hermanos Huarte-Beaumont³. El coleccionismo contemporáneo es un aspecto descuidado con frecuencia en la historiografía. Nos cuesta incorporar el relato de los coleccionistas a la historia del arte porque los tenemos, más que a los reyes o a los antiguos aristócratas y políticos, unas veces por «simples maniáticos que empeñan su vida en reunir piezas artísticas como quien reúne las piezas de un puzzle, y otras como mezquinos y codiciosos inversores que, bajo el pretexto de lo artístico, buscaban el enriquecimiento, lo cierto es que en todo caso los coleccionistas han sido tratados como personajes marginales» (Jiménez & Mack, 2007, p. 5), a excepción en todo caso de artistas coleccionistas como Fernando Zóbel o Pablo Serrano.

3 Sí existen ya estudios detallados de aspectos parciales, especialmente de los Encuentros del 72, que fueron caso de estudio en 2003 del Proyecto de Investigación, «Desacuerdos, Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español», fruto de la cooperación de varias instituciones, cuyos resultados se publicaron en una serie de cuadernos cuya primera entrega contiene el artículo de Díaz Cuyás (2004). Con posterioridad el MACBA dedicó a los Encuentros una exposición, en cuyo catálogo Patricia Molins dedica al mecenazgo de los Huarte el artículo «Operación H: de la Bienal de Sao Paulo a los Encuentros de Pamplona» (2009, pp. 62-79). En 2013 se defendía en la Universidad de Navarra la tesis doctoral de Silvia Sádaba, dirigida por Javier Zubiaur, con el título «Los encuentros de Pamplona (1972). Un festival clave en la línea patrocinadora de los Huarte», aún inédita, que contiene un estudio profundo del patrocinio artístico de la familia. Por último, en febrero de 2015 el Museo Universidad de Navarra inauguraba su programación de actividades de investigación con un seminario dedicado al mecenazgo de los Huarte, fruto del cual en 2017 publicó el libro *Los Encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*, recogiendo las conferencias, entrevistas y diálogos que tuvieron lugar en torno al seminario.

En el caso de conjunto de los hermanos Huarte-Beaumont, como en el caso particular de María Josefa, el apoyo a las artes nace del puro interés por la cultura de una familia de empresarios, en un tiempo en el que no existía ningún tipo de incentivo fiscal para las empresas que desarrollaban actividades de interés general. Por eso es un caso que permite hablar propiamente y sin ambages de mecenazgo⁴. Como dice Patricia Molins, el espectacular mecenazgo de los Huarte, que en los años cincuenta fue artífice de gran parte del desarrollo cultural español, a lo largo de los sesenta se fue haciendo más difícil, cuando la vanguardia artística cedió su protagonismo ante la vanguardia política (Molins, 2009). De hecho, la tradición de mecenazgo de la familia cambió de signo tras el secuestro por ETA de Felipe Huarte, primer empresario víctima de un secuestro a manos de la banda armada, en enero de 1973, coincidiendo tristemente con el anuncio de la constitución de un Fondo de Arte, que iba a dedicarse a «buscar nuevos valores, crear un fondo con esos valores nuevos –al margen de las colecciones familiares–, editar monografías y estudios de los mismos, y montar exposiciones de arte español en España y, sobre todo, en el extranjero» (Logroño, 1973, p. 63).

El papel de María Josefa Huarte como coleccionista en el contexto de su familia es interesante. Como mujer de su tiempo, en una posición que hoy consideramos subalterna, no tuvo más educación formal que la del bachillerato. Desarrolló y luego heredó la responsabilidad en las labores filantrópicas de su madre, Adriana Beaumont, en torno a la Asociación Navarra Nuevo Futuro. Pero antes de asumir esta herencia se había animado a coleccionar con un criterio que supo construir de forma autodidacta. Adelantándose a que otros miembros de la familia hicieran encargos similares para sus viviendas, ella, con 29 años y siete años de matrimonio, encargo para su casa el mural *Homenaje a Bach* de Jorge Oteiza, que trabajaba aún protegido por Juan Huarte en las obras que llevaría a la IV Bienal de Sao Paulo en 1957, en la que obtendría el premio al mejor escultor y que supondría el reconocimiento internacional de su trabajo.

Todo lo dicho muestra que la historia de la constitución de la colección que hoy alberga el Museo Universidad de Navarra está profundamente intrincada con un capítulo importante de la historia de España, con la prosperidad en la posguerra de una familia de empresarios que ejerce un mecenazgo de estilo decimonónico, con la voluntad, liderada por Juan Huarte, de apoyo a la vanguardia de su segunda generación; con el desarrollo bajo el contradictorio liderazgo de Oteiza, de la escuela de arte vasco, con la normalización económica en convivencia con la anomalía de la dictadura en los años sesenta, con la decadencia de esta última y la fuerza creciente de la vanguardia política y de los nacionalismos catalán y vasco, con los inicios del terrorismo de ETA, y con la peculiar personalidad de una mujer de sensibilidad estética adelantada a su tiempo.

4 El desarrollo de la obra de Tàpies no es ajeno a esta labor de mecenazgo. Así, por ejemplo, en 1960, la revista *Papeles de son Armadans*, dirigida por Camilo José Cela y que es una de las iniciativas que contó con patrocinio de Juan Huarte, le dedica un monográfico en el que escriben sobre el pintor autores de la talla de Juan Antonio Gaya Nuño, Giulio Carlo Argan, Michael Tapié, Juan Eduardo Cirlot o Herbert Read, entre otros. Cfr. *Papeles de son armadans*, 19(57), 1960. Años después, según relato de José Luis Alexanco, Tàpies tuvo un papel importante en relación con los Encuentros procurando activamente su boicot y obteniendo la retirada de Miró, que se había comprometido a participar. Cfr. Alexanco (2017, pp. 109-137 ss.).

La donación y apertura del Museo se inserta a la vez en otra historia que también habrá que escribir: la de la constitución del patrimonio español de arte del siglo XX, que cada vez con mayor frecuencia está siguiendo el modelo de corte anglosajón por el que mecenas y coleccionistas privados ceden su patrimonio para llenar los museos abiertos por la administración pública⁵.

Entramos así en el último aspecto que dibuja el contexto del caso que analizamos: la cuestión del papel del Estado en la promoción de las artes. Hay quien entiende ésta como una función que lo público no debe acometer directamente, sino más bien a través de la educación y, en general, creando un clima favorable a la iniciativa privada. Francisco Calvo Serraller, por ejemplo, entiende la labor del Estado en la promoción de las artes plásticas como una acción marcada por el principio de subsidiariedad. En el fomento de la producción artística el Estado debería inhibirse en una acción indirecta, «por cuanto pueda suponer de selección caprichosa, de apuesta, que pudiera parecer más propia de asumir por parte de la iniciativa privada» (Jiménez, 1989, p. 10). Esta postura que pretende prevenir contra un eventual clientelismo político en la producción artística es contestada por quienes ven en el predominio de la iniciativa privada el riesgo de que sólo los gustos, intereses y tendencias de la clase dominante queden representados en la constitución del patrimonio común (Carol, 1992; Wu, 2007).

Entre uno y otro extremo se mueve el mecenazgo de los Huarte, en general, y de María Josefa Huarte en particular, y desde ambos extremos se ha visto juzgado. Así, la construcción de Torres Blancas o los Encuentros del 72 fueron contestados como acciones voluntaristas de una clase dirigente, por un lado. Por otro, últimamente son frecuentes las críticas a la promoción de las artes en los años cincuenta como acción de propaganda del Régimen.

4. ARTE Y SOCIEDAD. EL PAPEL DEL MUSEO

Detengámonos en este último aspecto, que nos servirá para dar paso del contexto de la familia Huarte, al particular caso de la obra de Tàpies y a la función social de la sala Tàpies del Museo Universidad de Navarra –¿qué otra función, sino una social, podría tener?–.

5 A pesar de ser este un aspecto al que se están dedicando importantes estudios en los últimos años falta aún una bibliografía que permitiera una recopilación similar a la realizada por Jiménez y Mack (2007). *Cfr.* sobre este tema los congresos internacionales «Collectors and Collections» del Institute of Historical Research, Londres, 7 de julio de 2017, o «Private Collecting and Public Display» del Centre for the Study of the Art and Antiques Market de la Universidad de Leeds, 30 y 31 de marzo de 2017, entre otros; o las siguientes tesis doctorales: *Un nuevo concepto de coleccionismo en España (1940-1960): el entorno sociológico-cultural de las galerías de arte (Biosca, Edurne y Mordó)* y *de los artistas-coleccionistas: el grupo de Cuenca, Eusebio Sempere, Salvador Victoria, Lucio Muñoz y Amalia Avia*, defendida en 2016 en la Universidad San Pablo-CEU por Amaya Henar Hernando González bajo la dirección de María Rodríguez Velasco; *El coleccionismo de arte en Vizcaya y Álava durante el siglo XX*, defendida en 2015 en la Universidad del País Vasco por Víctor Arribabalaga Salgado, bajo la dirección de Ignacio Díaz Balerdi.

El pequeño grupo de obras de arte, hemos dicho, fue destinado en un principio al disfrute privado de su compradora, que, a pesar del tamaño, dispuso tres de los cuadros en las estancias de su piso de Castellana, 141. Cuando se propuso la donación a una institución navarra que garantizara el acceso del público a las obras, la coleccionista pensaba en el potencial educativo del arte, en su capacidad de alimentar el espíritu, en el aporte que podía suponer para la modernización de la ciudad, etc. Es decir, pensaba en la función pública, social que desempeñarían estas obras. Del mismo modo, la Universidad de Navarra consideró la colección, no sólo como ocasión de aprendizaje e investigación de la comunidad universitaria, sino según el modelo de otras universidades del mundo, como un modo de transferencia del conocimiento que tendiera un puente entre la Universidad y su entorno⁶.

Existe abundante literatura sobre la historia y evolución de los museos como instituciones de servicio público. En el caso de las salas de la colección permanente del Museo Universidad de Navarra⁷, tanto la donante como los representantes de la universidad se alinearon de un modo más o menos intuitivo, con quienes atribuyen a los museos una función pública relacionada con la contemplación de las obras por parte de los diversos públicos.

Pero, ¿de qué modo se relaciona esta función atribuida con las obras mismas? Para responder a esta pregunta es necesario preguntarse por la función que les atribuyó su autor, su entorno histórico específico y su momento artístico, que es el de la vanguardia española de la segunda mitad del siglo XX.

El potencial social del arte ha sido conocido desde antiguo. De Platón a Schelling son numerosas las referencias al papel que está llamado a desarrollar en la formación de la ciudadanía. Los ejemplos de instrumentalización de las artes en beneficio de una determinada ideología o sistema político que se han repetido a lo largo de la historia no son sino prueba de su eficiencia. Desde las disposiciones dadas por Amenofis IV en el antiguo Egipto, o las que años después impusieron un retorno a las formas anteriores, los poderes públicos siempre han sabido mantener el arte a su servicio.

La novedad que plantean las vanguardias artísticas es que, lejos de una instrumentalización extrínseca, se da en ellas una autoconciencia que pone esta capacidad social,

6 Así, en el convenio de donación se afirma: «Es deseo de la señora Huarte que su colección de arte contemporáneo quede arraigada en la sociedad navarra, para de ese modo ayudar a situar esta región en el lugar que le corresponde dentro de las corrientes culturales europeas, que permanezca unida y quede expuesta a los estudiosos y al público interesado en general, convirtiéndose en un elemento que sirva para fomentar el conocimiento por el arte y la estética contemporánea», y: «La Universidad de Navarra ha acogido con gran interés la iniciativa propuesta por la señora Huarte y ha manifestado su disposición para poner en marcha un Centro de Arte Contemporáneo en el que, además de la actividad propiamente museística de exposición al público, se impulsen tareas de investigación con nivel universitario». Convenio para la promoción de un Centro de Arte Contemporáneo, Pamplona, 10 de abril de 2008.

7 No me refiero aquí otros aspectos del proyecto Museo Universidad de Navarra: la conservación y desarrollo de una colección de arte contemporáneo especializada en fotografía, el desarrollo de residencias artísticas, el apoyo a la creación, las exposiciones temporales, la programación de artes escénicas y de cine, los programas académicos de formación de profesionales del arte, la investigación, etc.

alineada o no ideológicamente, en el centro mismo de las preocupaciones del artista. El arte se vincula así o se compromete con un ideal, pero no con el existente o dominante, sino con el que se quiere construir. El artista de la vanguardia despliega su papel profético y trabaja de modo consciente para transformar, no la madera o el mármol, sino la sociedad. Jaime Brihuega ilustra muy bien el cambio al afirmar: «en el Nuevo Régimen (en los sistemas democráticos) el artista pierde al padre, Iglesia, aristocracia... Solo y desprotegido ante las oscilaciones del mercado y el anonimato de la nueva comitencia burguesa le quedan dos caminos: plegarse al miserable papel de satisfacer los gustos de una miserable legión de *parvenus* o recuperar su dignidad transformándose en demiurgo de un imaginario orden nuevo» (Brihuega, 1996, p. 143).

La obra de Antoni Tàpies es parte y participa de este ideal. Entre el marxismo y el existencialismo que por los años cincuenta y sesenta penetraban los ambientes intelectuales más vanguardistas (y que sólo contados autores logran compatibilizar), la obra de Tàpies se inclina por el segundo. No es casualidad que M. Tapié, autor que vincula el informalismo al pensamiento existencialista, fuera su valedor en Francia a partir de 1955.

Pero en el panorama general del arte de los años cincuenta, la obra de Tàpies, y la vanguardia española en general, presenta la peculiaridad de que se desarrolla en una situación política de excepción: la que constituye la dictadura militar que sucede a la Guerra Civil prolongada el tiempo más allá de la posguerra y aún vigente en tiempos de apertura económica y cultural. Este interesante periodo cultural, que Valeriano Bozal describía en 1992 en sus rasgos generales (1992, pp. 251 ss), ha generado después una amplia literatura que se ha hecho más detallada y más crítica hasta que en algunos casos ha virado radicalmente su interpretación general. Esto último no hace más que reflejar el espíritu de los tiempos, mostrando que, como decía Raimond Carr, la historia habla sobre todo del tiempo en que se escribe.

En los últimos veinte años por tanto se ha escrito mucho sobre la relación del régimen de Franco y sus agentes culturales con la vanguardia de los años 50, con Tàpies como protagonista y bandera de la propaganda cultural exterior del momento. En este marco es interesante reseñar el cambio que arranca de 1957 –el mismo año en que María Josefa había hecho el encargo del mural a Oteiza–, cuando la dimisión de José Luis Arrese provocó un cambio de gobierno que inició la liquidación del sistema autárquico de posguerra y el comienzo de la larga pero decisiva marcha hacia la modernización del país. El cambio vino precedido, en los primeros años cincuenta, por una serie de exposiciones que habían mostrado en España las tendencias internacionales del arte. Igualmente, esos mismo años, Fraga y Sánchez Bella habían impulsado el proyecto de la Bienal Hispanoamericana de Arte, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica, que funcionó como sustituto de las exposiciones nacionales durante tres años. La primera, proyectada en 1951 en Sao Paulo fracasó por el boicot de los artistas en el exilio. La segunda tuvo lugar en la Habana de Batista. La tercera, en Barcelona en 1955, fue la última (Marzo y Mayayo, 2015, p. 159). Una vez que se vio que era más rentable acudir y mediatizar los grandes acontecimientos internacionales que tener uno propio, los esfuerzos se centraron en apoyar la participación española en eventos como la Bie-

nal de Sao Paulo o la de Venecia. Esfuerzo que contó con el impulso de Luis González Robles (Marzo, 2010), funcionario y Jefe de los Servicios de Exposiciones de la Oficina de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Oficina esta que poco habría podido hacer de no haber encontrado en España una serie de artistas capaces de acudir y triunfar en dichas exposiciones internacionales.

El caso es que su apoyo a la internacionalización de los artistas españoles de vanguardia terminó produciendo en ellos una situación de esquizofrenia (Bozal, 1992, p. 257). Y es que, como dice Bozal, «un régimen como el del General Franco politizaba todo aquello que tocaba, la vida social y cultural toda, y el arte de vanguardia se definía en uno de sus parámetros, y no el menor, en atención a su oposición al régimen: la cultura, y el arte con ella, era antifranquismo. Su antifranquismo propendía a convertir las obras en instrumentos de transformación social y política, imágenes que debían ayudar a la formación de la conciencia, denunciar las situaciones de injusticia, testimoniar las relaciones de dominación» (Bozal, 1992, p. 259).

Y como la interpretación que de las obras se haga no es ajena a su despliegue expositivo, en el caso de Tàpies fue habitual en aquellos años una lectura realista que lo relacionaba con la tradición española, especialmente el Siglo de Oro, y servía bien a la promoción exterior de una determinada marca España. Esta lectura por cierto no es impropia de la obra de Tàpies ni del informalismo de esos años.

Con el tiempo Tàpies se desmarcaría de esta utilización y en referencia al propio González Robles, afirmaríala: «Yo lo conocí en 1958 con motivo de la Bienal de Venecia. Gozaba de cierto prestigio por su eficiencia. A mí me cayó mal desde el primer momento porque fue entonces cuando empecé a tener la impresión de que me utilizaban. Observé que las cajas que enviaba a Venecia iban marcadas con el rótulo ‘Material de propaganda de España’ [...]. Caí del burro, como vulgarmente se dice, y me di cuenta de que aquella gente nos estaba utilizando de una forma insoportable. Entonces decidí que no participaría nunca más» (Marzo & Mayayo, 2015, p. 57).

He traído aquí esta referencia a la política cultural en la que se vio envuelto Tàpies en una época anterior a las pinturas que se exhiben en el Museo Universidad de Navarra por dos motivos. Por una parte, porque dada la profunda coherencia estilística del autor catalán, las referencias al compromiso político, al existencialismo y al realismo mático, dan un marco adecuado a su trabajo de cualquier periodo. Pero principalmente porque introduce un tema controvertido que afecta a la recepción de sus obras cuando se muestran en un contexto temporal y geográfico diferente, me refiero a la discusión sobre el carácter inocuo o inofensivo atribuido al arte abstracto.

5. ¿PARA QUÉ SIRVE EL ARTE ABSTRACTO?

¿Fue este carácter inocuo el que permitió que el trabajo de Tàpies sirviera ocasionalmente a los fines del Régimen? Así lo considera Jorge Luis Marzo, que en el tono polémico que caracteriza a este autor, sostiene la insignificancia del arte de vanguardia

y relata que, frente a las advertencias de Pérez Comendador, comisario destituido de la Biennale de 1950, que veía en el arte abstracto un caballo de Troya del comunismo y la masonería, los políticos del momento decidieron –acertadamente–, que no había «peligro» (Marzo & Mayayo, 2015, p. 158).

Para Marzo el interés del arte tiene que ver con su incidencia social. Una incidencia que entiende en términos de denuncia y transformación. Nos llevaría muy lejos discutir este extremo. Lo que interesa ahora es preguntarse si el poder de las imágenes sigue siendo activo cuando se las saca de su contexto. Si la institución está legitimada para reactivarlas, con el riesgo de llevar su vinculación ideológica, no sólo más allá de ellas mismas, sino también más allá de su autor. Si no será mejor dejar caer esta vinculación de modo que el aspecto estético emerja libre de inferencias.

Pudiera ser que, en definitiva, el poder subversivo de la vanguardia no radique en sus valores formales aislados del contexto. Por eso, cuando en los años noventa se despertó en el mercado un inusitado interés por artistas que trabajaban en un estilo abstracto próximo al informalismo, algunos autores hablaron de «formalismo zombi»⁸. Esto es, un formalismo que ha perdido su valor subversivo y su novedad, ha perdido su sentido. No es posible pintar como Pollock en los años noventa sin parecer un zombi. ¿Qué ocurre entonces hoy con las obras de arte abstracto que sí fueron vanguardistas?, ¿son obras muertas?, ¿mero documento histórico? Y si no, ¿en qué puede consistir su estar vivas? Sin duda no se puede responder más que con la revalorización de la estética que emerge de la plástica en contacto con los diferentes temperamentos culturales de los nuevos espectadores.

Pongamos un ejemplo: La pintura de Tàpies, *L'esperit català* (1971), dado su valor simbólico, podría estar decorando la sala de sesiones del Gobierno de la Generalitat y llegar a nosotros habitualmente a través del telediario, como fondo de las declaraciones del presidente de turno, o en este momento exhibirse en la Fundación Tàpies como parte de la exposición *Antoni Tàpies. Biografía política*, que actualmente propone una revisión del arte político que Tàpies desarrolló entre 1946 y 1976 bajo el régimen franquista. Pero no es el caso, sino que en la sala del Museo de la Universidad se exhibe junto con obras de años posteriores al fin de la dictadura en las que el compromiso político no está explicitado. Este hecho afecta a la recepción, por una parte, porque favorece la acogida de sus valores matéricos, por otra porque, en el contexto de un Museo en el campus de Pamplona, está expuesta a la mirada de públicos diversos, especialmente jóvenes, con preconcepciones diversas a las que podría tener el visitante de la exposición sobre Tàpies y el franquismo, o el espectador que contempla al *President* en un telediario estatal.

Puedo mostrar esta diversa recepción con dos ejemplos: en diciembre de 2017, una estudiante de segundo curso del grado de Humanidades de nacionalidad norteamericana escogió libremente esta obra para un ejercicio de análisis e interpretación que exigía

8 El término fue acuñado por el crítico Walter Robinson (2014).

haberse detenido ante la pintura de forma analítica y reflexiva sin haber leído antes sobre la misma. Mientras la alumna explicaba en su presentación ante sus compañeros cómo le había interesado la fuerza del trazo, el valor matérico y lo dramático de la expresión en el cuadro de Tàpies, reconocía que al principio de su análisis no había podido descifrar el texto escrito (no sabía catalán y la única lengua romance que conocía sólo en parte era el español), ni identificar bandera alguna en los trazos rojos sobre amarillo. Por el contrario, había creído reconocer una iconografía que hacía referencia al logotipo de los restaurantes McDonalds⁹.

Años antes, en la visita de un grupo infantil, una niña de tres años había sentido igualmente la fuerza expresiva de la pintura hasta el punto de que le dio la espalda y se negaba a mirarla. Interrogada por el motivo de su negativa contestó: «Porque un tigre se ha comido a un niño y me da miedo»¹⁰.

Estos ejemplos muestran que las obras de arte, expuestas en una sala de la colección permanente, a despecho de los esfuerzos mediadores de la institución, despliegan una performatividad de resultados a veces sorprendentes. Entre estos efectos y el contexto político y artístico del que la obra procede está la acción de múltiples mediaciones, personales e institucionales que, permitiendo el contacto de las obras con nuevos públicos, contribuyen a seguir dando vida a la obra del pintor catalán.

6. LISTA DE REFERENCIAS

- Agustí, A. (1992). *Tàpies. Obra Completa* (vol. 3. 1969-1975). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies & Polígrafa.
- Agustí, A. (1998). *Tàpies. Obra Completa* (vol. 5. 1982-1985). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies & Polígrafa.
- Agustí, A. (2003). *Tàpies. Obra Completa* (vol. 7. 1991-1997). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies & Polígrafa.
- Alexanco, J. L. (2017). Nosotros informábamos a los Huarte de cómo avanzaba el programa, pero ellos se fiaban completamente de lo que hacíamos y seguían todo con gran entusiasmo. En R. Llano (coord.), *Los Encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra* (pp. 109-146). Pamplona: Museo Universidad de Navarra.
- Arrizabalaga, V. (2015). *El coleccionismo de arte en Vizcaya y Álava durante el siglo XX* (tesis doctoral inédita). Universidad del País Vasco, Vitoria.
- Bozal, V. (1992). *Arte del siglo XX en España* (vol. 2). Madrid: Espasa Calpe.
- Brihuega, J. (1996). Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental. En V. Bozal (coord.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. 2, pp. 109-126). Madrid: Visor.

⁹ El ejercicio formaba parte de la asignatura Theory of Arts. La presentación tuvo lugar el 9 de noviembre de 2017 en presencia del grupo de estudiantes de 2.º de Humanidades y de la profesora, autora de este texto.

¹⁰ La anécdota tuvo lugar en uno de los talleres familiares del curso 2016-2017 y ha sido relatada por Ignacio Perlado, responsable de la visita.

- Colección Fundación Beaumont. (1998). Madrid: Fundación Beaumont.
- Díaz Cuyás, J. (2004). Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español. En *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Donostia, Barcelona, Sevilla: Arteleku, MACBA-UNIA.
- Duncan, C. (1992). *The Aesthetics of Power: Essays in the Critical History of Art*. Cambridge University Press.
- Henar, A. (2016). *Un nuevo concepto de coleccionismo en España (1940-1960): el entorno sociológico-cultural de las galerías de arte (Biosca, Edurne y Mordó) y de los artistas-coleccionistas: el grupo de cuenca, Eusebio Sempere, Salvador Victoria, Lucio Muñoz y Amalia Avia* (tesis doctoral inédita). Universidad San Pablo-CEU, Madrid.
- Jiménez Blanco, M. D. (1989). *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Jiménez Blanco, M. D. & Mack, C. (2007). *Buscadores de Belleza. Historia de los grandes coleccionistas de arte*. Barcelona: Ariel.
- Llano, R. (coord.). (2017). *Los Encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra.
- Logroño, M. (3 de febrero de 1973). Los Huarte y la cultura. *Blanco y Negro*, p. 63.
- Marzo, J. L. (2010). *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?: Arte y poder en España desde 1950*. Murcia: CENDEAC.
- Marzo, J. L. & Mayayo, P. (2015). *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra.
- Molins, P. (2009). Operación H: de la Bienal de Sao Paulo a los Encuentros de Pamplona. En *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental* (pp. 62-79). Madrid: MNCARS.
- Olmo, S. (2014). *Colección María Josefa Huarte. Abstracción y Modernidad*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra.
- Robinson, W. (2014). Flipping and the rise of zombie formalism. *ArtSpace*, 3 de abril de 2014. Recuperado de https://www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/the_rise_of_zombie_formalism-52184
- Sádaba, S. (2013). Los encuentros de Pamplona (1972). Un festival clave en la línea patrocinadora de los Huarte (tesis doctoral inédita). Universidad de Navarra, Pamplona.
- Wu, C. T. (2007). *Privatizar la cultura*. Barcelona: Akal.