

ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

AÑO 2022
NÚMERO 124

SUMMA ARTIS Y LAS RESEÑAS ESPECIALIZADAS A LOS VOLÚMENES DE JOSÉ PIJOAN

SUMMA ARTIS AND THE SPECIALIZED REVIEWS OF THE VOLUMES BY JOSÉ PIJOAN

José Ignacio Gómez Álvarez

Programa de Doctorado en Historia del Arte, EIDUNED

jgomez2008@alumno.uned.es

ORCID: 0000-0002-1032-7256

Recibido: 07/01/2022. Aceptado: 23/10/2022

Cómo citar: Gómez Álvarez, José Ignacio: "Summa Artis y las reseñas especializadas a los volúmenes de José Pijoan", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 124 (2022): 113-138.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.66>

Resumen: La *Summa Artis*, un hito en la tradición de los museos de papel, noventa años después de iniciada su edición en 1931 no cuenta con un estudio específico, aunque las reseñas de los historiadores que se fueron publicando según aparecían los volúmenes son idóneas para aproximarse a una historia del arte encargada inicialmente a José Pijoan. Sus diecisiete volúmenes componen la primera etapa de la prestigiosa colección con la que se creó una imagen social concreta de la historia del arte y de su hábito de consumo.

Palabras clave: Museo de papel; museo imaginario; Espasa-Calpe; Salvat; cultura visual.

Abstract: *Summa Artis*, a milestone in the tradition of paper museums, does not have a specific study ninety years after its publication began in 1931, but the reviews by historians that were published as the volumes appeared are ideal for approaching a history of art initially commissioned to José Pijoan. His seventeen volumes make up the first stage of the prestigious collection with which a concrete social image of history of art and its habit of consumption was created.

Key words: Paper museum; museum without walls; Espasa-Calpe; Salvat; visual culture.

LA PRIMERA SUMMA ARTIS Y SU AUTOR

La historia de la edición de libros ilustrados de historia general del arte para el gran público, contemplada desde la perspectiva de los usos de las imágenes e insertada en la tradición de los museos de papel, no ha incluido a la *Summa Artis* entre sus estudios, a pesar de tenerla como indudable hito y de contar con



Fig. 1. Dibujo original del diseño de la cubierta de la *Summa Artis*. José Pijoan se atribuyó su autoría. Rafael Díez Collar, bibliófilo y editor de los volúmenes XXV a XLII de la *Summa Artis*, la atribuye al pintor e ilustrador valenciano Manuel Benet Ponce (1896-1988). Colección particular. Cortesía del coleccionista.

desideratas expresas de varios autores¹. Por fortuna, contamos con las reseñas de historiadores especializados para fundamentar el estudio de la recepción crítica de la *Summa Artis* y para el análisis del impacto social y cultural de una colección de libros que se diseñó con el horizonte puesto en el consumo visual de la historia del arte.

El plan editorial de la *Summa Artis* contemplaba 22 volúmenes², expectativa que las fuentes contemporáneas ajustaron a un número de entre 12 y 20 según

¹ Mancho, 2011; Socias, 2013; Sánchez Vigil, 2014, desearon el estudio. No apareció entre los dedicados al campo editorial en España y su difusión en países hispanohablantes, como los de Martínez, 2001; 2015. Se dedicaron dos exposiciones a la tradición de los museos de papel en los museos Gutenberg de Maguncia, en 2005, y Louvre de París, en 2010.

² Pijoan, 1931a: XII.

se publicaban. Los editores prometían unidad de estilo, asegurada por el reducido grupo de autores que participaban, principalmente Manuel Bartolomé Cossío y José Pijoan (fig. 1). Fue en 1929 cuando Espasa-Calpe propuso a Pijoan su participación³. Sin embargo, Walter Cook ofrecía otra fecha y otro origen para la iniciativa editorial: “En 1928, el Gobierno de España le propuso que escribiera una monumental historia del arte en dieciocho volúmenes”⁴. En efecto, Pijoan daba a conocer un viaje en esa fecha desde su residencia en California justificado por un encargo del Gobierno español, pero aducía otros motivos: comisariar e informar de las exposiciones internacionales de Sevilla y de Barcelona de 1929, tareas que no fructificaron⁵. Tras la proclamación de la Segunda República, otra invitación oficial tuvo por objeto una “inspección de obras de arte” en el Palacio Real⁶. Ambos encargos confirman que el Gobierno español contaba de algún modo con Pijoan, pero no permiten inferir que la *Summa Artis* tuviera una iniciativa estatal⁷. Colateralmente, esos encargos, unidos al nombramiento de Pijoan como secretario de la Escuela Española de Roma en 1910 y al encargo por parte de Espasa-Calpe de la colección de arte, tienen otro efecto esclarecedor, pues desvirtúan el lamento del controvertido expatriado: “¿Por qué en nuestro país no se me ha pedido nunca nada? ¿Por qué se me ha tratado de esta manera? ¿Quién recuerda todo cuanto hice? ¡Desagradecidos!”⁸. Geneviève Bugnion, esposa de Pijoan, aconsejaba vivamente a Josep Pla cuando escuchaba al historiador en su domicilio suizo: “¡Verifique los datos!”. Le prevenía de esta manera de que la imagen que Pijoan quería proyectar de sí mismo, o su memoria cansada, podían alterar la biografía que escribía (fig. 2). De hecho, aún se repiten noticias que Pijoan difundió y que fueron rebatidas (fecha de nacimiento —en 1879, y no en 1881—, formación académica, dedicación profesional universitaria), que se sumaron a interpretaciones legendarias (tiempos y lugares de escritura, fuentes utilizadas, lugares visitados). Por otra parte, e inadvertidamente, la verificación de los miles de páginas que Pijoan escribió estaba ya en marcha.

Setenta y cinco años después del primero, se editó, en 2006, el volumen XLIX y último de la *Summa Artis*. Contando cinco tomos con numeración desdoblada y dos más dedicados a museos de España, suman, en total, 54. Pijoan, presentado

³ Carta de Pijoan a Huntington, de 23-09-1929, citada en: Tortosa, 2010: 229-253. Gómez de la Serna, 1990: 168 y Pla, 1968: 299 dan detalle de la reunión de Serapio Huici con Pijoan, sin fecha.

⁴ Cook, 1951: 59.

⁵ Anónimo: “Author Tells of Spanish Aims in Exposition”. En: *Los Angeles Times*, 17-VIII-1928: II, 5.

⁶ Conferencia “Tesoro desconocido encontrado en el palacio Real de Madrid”, citada en Anónimo: “Shows New Method of Baring Bogus Art”. En: *The New York Times*, 1-IV-1932: 23.

⁷ Tal vez Cook pensaba en los lazos de Pijoan con Cossío, con su ascendiente en el ámbito educativo, y en Luis de Zulueta, amigo de la infancia que sería ministro de Estado en el gabinete de Azaña, años después de la fecha del encargo de la *Summa Artis*.

⁸ Corredor, José María: “José Pijoan. El cosmopolita nostálgico”. En: *Destino*, 29 de junio de 1963, Barcelona, p. 52.



Fig. 2. José Pijoan y Pau Casals con un volumen de la *Summa Artis* en el jardín de la casa de Geneviève Bugnion en Lausana. Fotografía sin acreditar reproducida en la necrológica dedicada por Josep Pla a Pijoan en el semanario *Destino* en julio de 1963.

por la editorial como codirector de la obra junto a Cossío⁹, escribió los dieciséis primeros como autor único, y solo con su muerte en 1963 se vio forzada Espasa-Calpe a considerar otras opciones de autores¹⁰. Coincide ese relevo con cambios de

⁹ La aportación de Cossío, anunciado también en el primer volumen como codirector, no llegó a concretarse. Parecía ser el designado por la editorial para el arte español: “Uno se encargará especialmente de arte español”, Pijoan, 1931a: X. Espasa reconocía que el nombre de Cossío figuraba en los siete primeros volúmenes, “bien que fueran de la exclusiva autoría de Pijoán”, Pijoan, 1967: 9. En una necrológica, aún se hacía a Cossío corrector de la *Summa Artis* en su lecho de muerte, pero su participación en el proyecto se limitó a la promoción sin autoría: Anónimo: “Don Manuel B. Cossío ha muerto”. En: *El Sol*, 3-IX-1935: 1.

¹⁰ Gaya Nuño completó póstumamente el volumen diecisiete de la cuenta personal de su amigo Pijoan, publicado en 1967. Entretanto, repitieron firma José Camón Aznar (cinco volúmenes) y Jean Roger Rivière (dos), solo igualado posteriormente en cantidad por algunos de los autores de los tomos desdoblados. Bassegoda sostiene que el volumen XVI fue completado por Camón Aznar, aunque solo figuró el nombre de Pijoan, *Diccionari d'historiadors* en línea [Fecha de consulta: 19-6-2022].

diseño y técnicos (como la impresión por *offset*) y con la ampliación de la colección con nuevos volúmenes que superaron por mucho al proyecto inicial, dando lugar a ver en esta nueva etapa *otra* colección editorial, que solo comparte nombre y tema con la anterior. Habría, pues, dos *Summa Artis* al menos: la de Pijoan y la de los cincuenta y tres autores posteriores.

La *Summa Artis* basó en su amplio conjunto de imágenes, inigualado en el mercado editorial hispano del momento, su estatus simbólico como referente en las bibliotecas públicas y privadas, donde campeaba como símbolo de la distinción editorial y social en torno al arte. El otro pilar de su prestigio era Pijoan, su autor más prolífico, asentado con anterioridad en el mercado editorial y en la historiografía generalista con su *Historia del arte*, publicada por Salvat entre 1914 y 1916 en tres volúmenes y en un formato similar al de Espasa-Calpe. Aquella *Historia del arte al través del tiempo* estuvo cerca de alcanzar también la centuria con sus reediciones, como la *Summa Artis*, pero a diferencia de esta, la de Salvat fue revisada, adaptada y traducida¹¹. Que la *Summa Artis* no se tradujera, ni su texto se modificara, abunda en su carácter visual y lleva sus imágenes al primer plano de interés.

LAS RESEÑAS

Las reseñas de los historiadores más destacados sobre la *Summa Artis* fueron las de Lord Conway of Allington, Herbert Read, Walter Cook (con la colaboración de Meyer Schapiro), George Kubler, Ernst Kühnel y Frederick Hartt. También aparecieron otras reseñas en revistas nacionales de José Alcina, José Tudela, José Manuel Pita Andrade, Jesús Hernández Perera y Juan Antonio Gaya Nuño. Los críticos de arte de las secciones de cultura y artes de diferentes periódicos (*El Sol*, *Los Angeles Times*, *La Vanguardia*) dieron noticia de la aparición de los volúmenes sin publicar reseñas como tales, pero aportando interesantes comentarios, como los de Juan de la Encina, Arthur Millier, Benjamín Jarnés o Juan Cortés. Así mismo, pueden espigarse referencias críticas en las monografías y en las memorias de especialistas como Louis Réau y Bosch Gimpera.

Las reseñas tardaban unos dos años en aparecer en las revistas. La de Cook se retrasó siete. Apareció una vez publicado su volumen en *Ars Hispaniae* en 1950 sobre *Pintura e imaginaria románicas*. Incluía treinta notas a pie de página colmadas

¹¹ Hemos localizado versiones en inglés (Harper & Bros, Nueva York, 1927; B.T. Batsford Ltd, Londres, 1933), portugués (Publicações Alfa, Lisboa, 1972 y 1979), francés (Grange Batelière, París, 1975, bajo la dirección de Jean Cassou y Francesc Vicens Giralt, que trabajaba para Salvat), checo (Odeon y Balios, Praga, 1977, 1982, 1987 y 1991) y dos menciones a otra en sánscrito (Pijoan, 1931: XI; Falgairolle, 1935: 649). Gracias a la traducción checa, Pijoan influyó, sin saberlo, en Bohumil Hrabal, según manifestaba en una entrevista concedida a Ignacio Vidal-Folch: “se tradujo al checo, se agotaron rápidamente 220.000 ejemplares”. Se confunde la *Summa Artis*, no traducida, con la *Historia del arte* de Salvat. “Hrabal exculpa en su autobiografía ‘de todo a todos, salvo a mí mismo’”. En: *La Vanguardia*, Barcelona, 18-XI-1993: 44.

de referencias bibliográficas de las que solo dos eran de estudios posteriores a 1944, el año de la aparición del volumen de Pijoan, desprendiéndose, por tanto, que él también podía conocer los otros títulos como los conocía Cook: “Si el autor hubiese consultado el excelente estudio sobre el Maestro Niccolò de David M. Robb, habría citado el texto correcto de la famosa inscripción”¹². Añadía Cook: “El frontal del altar de Cuenca que Pijoan proclama que es «una obra inédita de la que poco se sabe», fue expuesto y publicado en 1924 y es bien conocido por todos los historiadores españoles”¹³.

Los críticos apoyaron inicialmente una empresa editorial “admirable”, “ambiciosa” y “necesaria”, como la calificaban Luis de Zulueta, Lord Conway y Herbert Read¹⁴. Pero más adelante, los volúmenes de la colección, todos de Pijoan, despertaron la “irritación” de Hartt por la forma de abordar la historia. En otra reseña, Lantier recomendaba “prudencia” en su uso como fuente: “Los volúmenes de la Historia del Arte de Cossío-Pijoan deben ser utilizados con prudencia, a pesar del interés que a veces presenta su ilustración”¹⁵. En esto coincidían hasta las críticas menos incisivas: léanse los volúmenes con precaución y verifíquense los datos. Incluso su amigo Gaya Nuño prevenía en su loa ante la “sabida independencia de criterios y metodologías de Pijoán. [...] Algunos reparos de omisión pudieran ponerse, pues que falta la mención de conocidas obras”¹⁶. Pita Andrade se hacía eco de la cautela sin mermar la apreciación utilitarista de la colección: “desigual en su factura, pero [de] gran utilidad indiscutible”¹⁷.

CARÁCTER, ESTILO Y TONO

El Pijoan octogenario se sentía especialmente orgulloso y satisfecho del volumen III (*Arte egipcio*), “el del arte bárbaro, dentro del cual se encuentra nuestro románico” (ya fuera el VIII, *Arte bárbaro*, o el IX, *Arte románico*, que incluía el románico catalán), y del X (*Arte precolombiano*)¹⁸. Este último fue bien recibido por la crítica como una aportación casi inédita a la literatura del arte. Excepto por George Kubler. Especialista en un extenso arco del arte iberoamericano, el profesor de Yale publicaba en 1957 su volumen en *Ars Hispaniae (Arquitectura de los siglos XVII y XVIII)*. En su reseña, Kubler se detenía en el oxímoron con el que Pijoan se defendía al situarse entre los “especialistas de la generalización”¹⁹: “Desprecia los frívolos estudios de arte que simplemente enumeran y clasifican los objetos por su material o técnica;

¹² Cook, 1951: 61.

¹³ Cook, 1951: 62.

¹⁴ Zulueta, Luis de: “Las tres almas negras”. En: *La Vanguardia*, 5-7-1931: 5.

¹⁵ Lantier, 1937: 136.

¹⁶ Gaya Nuño, 1958: 153.

¹⁷ Pita Andrade, 1950: 85.

¹⁸ Pla, 1968: 337.

¹⁹ Pijoan, 1946: 563 y Pijoan, 1942: 3.

y se compeadece de los pacientes especialistas en arqueología cuya formación los incapacita para la síntesis”²⁰. La síntesis la llevó Pijoan al extremo en ese volumen X, dividiendo en solo dos partes, mexicano y maya, el arte precolombino, con omisión del andino. Kubler, aunque reconocía en Pijoan sensibilidad y capacidad de sugestión, creía que desgraciadamente las ponía en acción desde el espacio y el tiempo equivocados: “El punto de vista es mediterráneo y de principios del siglo XX”²¹. Además, mostraba su preocupación por el sesgo de ese punto de vista anacrónico: “Muchas páginas ofrecen generalizaciones sobre la ‘raza’”²². Para ello, Kubler citaba ejemplos tomados del texto de Pijoan, como la “falta de lógica característica de la mentalidad india” y “la especie de anastigmatismo moral que domina [a] todos los primitivos”²³. Así mismo, reproducía los objetivos declarados de Pijoan y los errores que apreciaba en fechas, clasificaciones y fuentes: “Propone que sus propias opiniones imaginativas no son más arriesgadas que las de un epigrafista o especialista en cerámica cuyos castillos de naipes pueden caerse al contacto de un simple y nuevo hallazgo [...] Muchos capítulos están escritos sin una referencia a la literatura básica”²⁴. Y concluía que el tono de la obra no era el de un manual académico al uso: “Ha intentado aplicar la sensibilidad y la imaginación antes que el método científico”²⁵. José Tudela, menos lancinante que Kubler, calificaba de forma similar el tono de Pijoan cuando incidía en la “suelta y animada exposición”, que, junto con las ilustraciones, ayudaba a superar la utilidad de otros estudios más rigurosos y científicos. José Alcina prevenía: “Abundan, como en otros tomos de la obra, las reconstrucciones más o menos fantásticas”²⁶, sin que eso redujera el valor del conjunto de la obra.

En general, se aceptaba como un rasgo de autor la independencia de la fuente histórica y así se presentaba en las reseñas dirigidas a los lectores de las revistas especializadas, que básicamente eran otros especialistas y todavía no el público general, el comprador masivo, que tardaría cuarenta años en llegar. En los años ochenta y noventa se dispararon las reediciones y las ventas, principalmente de los volúmenes de Pijoan²⁷. Para entonces, las reseñas especializadas llevaban décadas archivadas en lugares poco accesibles para el lector común y no condicionaban su gusto.

Los primeros artículos de Pijoan como historiador aparecieron en *The Burlington Magazine for Connoisseurs* a partir de 1913, cuando no aspiraba a la “especialidad en la

²⁰ Kubler, 1948: 86.

²¹ Kubler, 1948: 86.

²² Kubler, 1948: 86.

²³ Kubler, 1948: 86.

²⁴ Kubler, 1948: 86.

²⁵ Kubler, 1948: 86.

²⁶ Alcina, 1950: 191.

²⁷ Sin que eso implique que todas las tiradas de ediciones fueran homogéneas. El número de ejemplares de cada edición no se ha podido contrastar con el archivo de la editorial. 7.000 ejemplares se tiraban de los últimos volúmenes, según dato proporcionado en conversación con el autor por el catedrático Juan Miguel Sánchez Vigil, editor de Espasa-Calpe a finales de siglo.

generalidad”, sino a ser el referente del redescubierto arte medieval catalán. Bassegoda sitúa después de esos artículos el salto profesional de Pijoan de historiador a publicista y divulgador cultural²⁸. Antes de eso, Herbert Read, el editor de la célebre revista inglesa, saludó desde sus páginas con aprecio, junto con Conway, la llegada de los dos primeros volúmenes: “Sólo podemos desearle lo mejor a una empresa tan audazmente lanzada a su ambiciosa carrera”²⁹; “la tarea que el Señor Pijoán se ha impuesto está casi a la escala de la *Summa Theologica*”³⁰. Casi veinte años después, en la misma revista, aparecía la reseña menos halagüeña de Cook en la que utilizaba comentarios facilitados por Meyer Schapiro. Cook había preparado su volumen en *Ars Hispaniae* en contacto con el círculo de Puig y Cadafalch, poco empático con la figura de Pijoan. En ese círculo se integraba su sucesor como secretario en el Institut d’Estudis Catalans, con quien Cook conversó por extenso: “[Francesc] Martorell frecuentemente discutí estas cuestiones epigráficas conmigo en Barcelona y me convenció de que eran absolutamente correctas”³¹. Apoyado en esas discusiones, Cook no detuvo su crítica ante los hallazgos descollantes de Pijoan, como el de la relación iconográfica de la Biblia de Farfa con la portada de Santa María de Ripoll, separadas por un siglo y no contemporáneas: “el autor vuelve a un tema que le es muy familiar. Un estudio cuidadoso de las inscripciones prueba que el pórtico de Santa María de Ripoll no pudo ser ejecutado antes de mediados del siglo XII”³².

A la altura del volumen X, en 1946, la crítica ya alejaba la *Summa Artis* de la científicidad, aunque esta no renunciara a revestirse de ese carácter. Lo invocaba desde su título en latín y desde un subtítulo también omnicomprendivo (*Historia general del arte*). Y por supuesto, mediante su vasta extensión editorial. Sin embargo, su propósito científico marchaba a un ritmo recreativo: quería acompañar al lector con un tono ameno en una restitución del pasado imaginativa y fantástica, sin la rigidez académica. Pita Andrade juzgaba con benignidad ese perfil constante en la sucesión de volúmenes, dado “el criterio seguido en los anteriores, sin un orden riguroso, sin la fijación de problemas, pero con gracia y amenidad que compensan sobradamente la carencia de muchos datos eruditos”³³. El público general veía al autor, según Hernández Perera, como “un acompañante más ocurrente que crítico”³⁴, y Conway le valoraba como un divulgador destacado y autorizado de estilo “directo y simple”³⁵. Gaya Nuño y Kühnel aludían también al estilo animado

²⁸ “La fama de Pijoan como publicista le viene sobre todo por su enorme tarea de divulgador cultural. [...] La *Summa Artis*] Se trata obviamente de un proyecto con voluntad de divulgación, pero también con una intención renovadora, de presentar las últimas investigaciones y de contextualizar al máximo el hecho artístico dentro del mundo social y cultural que la explica y le da sentido”, dice Bassegoda en el *Diccionari d'historiadors* digital del Institut d’Estudis Catalans.

²⁹ Conway, 1932: 214.

³⁰ Read, 1935: 285.

³¹ Cook, 1951: 59.

³² Cook, 1951: 59.

³³ Pita Andrade, 1950: 85.

³⁴ Hernández Perera, 1952: 347.

³⁵ Conway, 1932: 214.

y despreocupado y lo consideraban una virtud y no una falla. La propia editorial calificaba el verbo cálido de Pijoan de “grandísimo, mas gustaba de disfrazarlo mil veces con una aparente *nonchalance*, con una intimidad sencilla, en la que se procuraba hermanar con el lector”³⁶. Pijoan, por su parte, en su *History of Art* en tres volúmenes dentro de la serie University of Knowledge, declaraba abiertamente su opción por el tono informal antes que por la puntillosa precisión científica: “Muchos artistas importantes se mencionan solo por su nombre. De otros no se hace ninguna mención en absoluto, porque queríamos poner énfasis en los más grandes. De estos, a veces ofrecemos algunos chismorreos sobre sus vidas —quizá incluso algún comentario informal y anecdótico sobre sus obras— porque queríamos crear un sentimiento de contacto personal con el artista”³⁷.

Los críticos de la *Summa Artis* coincidían en que el relato escrito tenía menos interés que las imágenes, que se tendía a pensar que estaban elegidas, ordenadas y maquetadas por el autor del texto sin la participación editorial. Destacaban el aspecto general de la colección y valoraban la elección de figuras reproducidas rara vez; y hacían notar la organización visual de los capítulos y de los epígrafes según una ruta por los sitios arqueológicos y las obras, además de la de autores: “Subdividido en capítulos cada uno describiendo un yacimiento particular [...] la estructura es la de un libro de viajes arqueológico, con copiosas digresiones en la historia, la etnología y la iconografía”, según Kubler³⁸. Ernst Gombrich clasificaba los libros ilustrados, al aclarar en la introducción el planteamiento de su *Arte e ilusión*: “Éste no es un libro de láminas con textos explicativos. Es un libro para ser leído, con ilustraciones explicativas”³⁹. Por el contrario, la *Summa Artis* era una colección que nadie *leía*, sino que era solo *vista*, según las palabras que ponía en boca de Pijoan el arqueólogo Bosch Gimpera. Un discurso sin palabras era la premisa de los paneles de Aby Warburg, quien pensaba que podía ser cabal una historia del arte analizada solo mediante imágenes. André Malraux añadía a la relación entre las imágenes visuales y el discurso de la historia del arte la libre asociación de las figuras literarias y retóricas que inspiraban su ensayo⁴⁰. El libro de láminas con textos explicativos que rehuía Gombrich, el que modifica la relación de dependencia en favor de las ilustraciones, se conforma típicamente con la seriación cronológica de obras maestras entre las que se intercalan otras no tan reproducidas. La maquetación

³⁶ Pijoan, 1967: 10.

³⁷ Pijoan, 1940: 4.

³⁸ Pijoan había invertido, “entre idas y venidas” (Pla, 1968: 337), dos años sobre el terreno en México para elaborar este volumen X. Se incluyó a sí mismo entre los intelectuales exiliados por la Guerra Civil española. Su tarjeta de presentación era la *Summa Artis* en un momento en el que las posibilidades de continuar como *lecturer* en la Universidad de Chicago se extinguían. Carta de José Pijoan a Genaro Estrada, 16 de febrero de 1937, en Archivo Histórico de El Colegio de México, Archivo Incorporado “Genaro Estrada”, c. 1, carp. 13, Correspondencia. En: “La Casa de España en México (1938-2003)”, *Historia Mexicana*, vol. 53, n.º 4, IV-2004, [s.l.]: 995. Disponible en <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1437/1285>. [Fecha de consulta: 13-III-2021].

³⁹ Gombrich, 2002: VIII.

⁴⁰ Malraux, 1947.

editorial conduce en ese caso de una a otra, acompañadas por las indicaciones de un escritor devenido cicerone. El texto puede caer entonces en la condición de extenso pie de foto, de cartela desproporcionada sometida a la visualidad, y en una disección sin síntesis. El texto de Pijoan, según Kubler, avanzaba de esa forma, de sitio en sitio y de obra en obra, en jornadas que hilvanaban imágenes prefijadas y acordadas con la editorial.

Didi-Huberman atribuye al Malraux del museo imaginario la invención de un estilo literario y de un subgénero dedicado al arte (*Kunstliteratur*) diferente a la historia del arte (*Kunstgeschichte*). La diferencia reside en la literatura que utiliza un saber como tema frente a la formulación literaria de ese saber⁴¹. Malraux maquetaba y ajustaba el texto, y adaptaba previamente el encuadre y la iluminación de las ilustraciones a la dramática obra total del libro. Por el contrario, Pijoan no encargaba fotografías estilizadas que se ajustaran a sus indicaciones, como hizo Malraux con el fotógrafo André Vigneau⁴². Las figuras de Espasa-Calpe dan crédito en los pies de fotos a museos, agencias, archivos y a otras publicaciones, y hay testimonios de Pijoan escribiendo la *Summa Artis*, pero muy pocos eligiendo las ilustraciones, y ninguno maquetándolas o componiendo las páginas. Cuando pidió desde el texto al editor que incluyera una reproducción concreta de la tumba de Cecilia Metela, no lo consiguió⁴³. En el prólogo de su *Historia del arte* de 1914 consta su agradecimiento a Pau Salvat Espasa por su participación como “verdadero colaborador”, y dijo haber aportado una maleta de material gráfico de origen americano para el primer volumen de la *Summa Artis*. Pero con todo, aventurando que los primeros volúmenes fueron escritos en su mayoría en Chicago y Baltimore, lejos de los talleres de composición y maquetación en Madrid de la editorial proveedora de las reproducciones, al redactar los dieciséis primeros volúmenes de la *Summa Artis*, Pijoan dejaba buena parte de los cuidados de la ilustración final a la editorial para centrarse en el nuevo subgénero de la *Kunstliteratur* naciente, situado con mayor precisión entre la tradicional literatura de viajes y el relato histórico ilustrado con citas. Desde esa perspectiva, cambia tanto la forma de ver la función de las imágenes en la colección y su impacto sobre el público como la de entender el título y el subtítulo de la colección: si la obra era una *summa* y una historia general, era en realidad obra sumaria y generalista. Aunque eso no se asumiera sin ambages.

A Pijoan le gustaba incluir poemas propios en los escritos que publicaba. Excepcionalmente, se recató en la *Summa Artis*, donde cedió la autoría a las fuentes literarias contemporáneas —tal vez, lo mejor de los volúmenes, según la irónica observación de Hartt⁴⁴—. El tono lírico lo reservó Pijoan para sus descripciones imaginativas: “El día empieza en Egipto con un estallido de luz, no hay crepúsculo

⁴¹ Didi-Huberman, 2013: III. Sigue el análisis de Hayden White en *Metahistory* (1973) y en *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation* (1987).

⁴² Grasskamp, 2016: III.

⁴³ Pijoan, 1934: 2, 132.

⁴⁴ “Quizá la mayor cualidad del libro es el uso de frecuentes y bien elegidos pasajes de los escritos de artistas y teóricos del siglo XVI”. Hartt, 1953: 183.

matutino. Al anochecer, la tierra se cubre por un instante con un manto morado, el cielo es rojo por dos o tres minutos; después, todo se duerme en tinieblas hasta el despertar de la mañana siguiente. Por la noche, el aire, aunque transparente y sin humedad, no deja resplandecer a las estrellas con el brillo con que lucen en las tierras altas⁴⁵. Pueden detectarse concomitancias entre este despliegue cromático y matérico de la descripción del paisaje de Egipto y el de sus poemas dedicados al Montseny y a la Baja California⁴⁶. La autoridad literaria que para Didi-Huberman justificaba el discurso libre de Malraux en *El museo imaginario* era la misma a la que apelaba Pijoan, con todas las distancias de estilo y calidad que quieran sus lectores. La imaginación en ambos casos no se usaba como herramienta necesaria para que el historiador recompusiera un periodo, sino que originaba la narración acientífica del ensayista y del cicerone. Tanto el acercamiento como el método y las fuentes distinguen al historiador del literato. Distinguen la vía de la historia del arte transitada, de modo diverso, por Élie Faure, Pijoan y Malraux. A la separación de esos campos alude Kubler cuando señala que los ejemplos literarios extemporáneos obedecen a una interpretación demasiado personal y discordante en una obra que se presenta con carácter de disciplina histórica y resulta tener otro, recreativo: “Nezahualcoyotl le recuerda a Pijoan a Novalis; Tula y Chichen le recuerdan a Roma y a Timgad; Uxmal a Olimpia, y así sucesivamente. Pijoan no tiende a dar una explicación funcional de la cultura. Sino que admira la habilidad con la que los indios americanos aproximan las soluciones europeas a sus problemas”.

USO DE FOTOGRAFÍAS COMO FUENTE Y MEMORIA FOTOGRÁFICA

La mordacidad que mostraba Walter Cook hacia Pijoan en un tema en el que este era experto, el románico catalán, se extendía a su legendaria memoria. Quedaba en entredicho cuando se enfrentaba a la localización e interpretación de sus propios descubrimientos: “Pijoan estudia a continuación las pinturas murales de Cataluña, que fue el primero en publicar, pero los tres apóstoles y la Virgen, ahora en el museo de Barcelona, no fueron encontrados en Argozell, dado que vinieron de la ermita de Sant Romá dels Bons de Encamp [*sic*] (Andorra)”⁴⁷. Pijoan escribía a punta de pluma⁴⁸, de memoria⁴⁹, y en algún momento, solo consultando fotografías,

⁴⁵ Pijoan, 1932: I.

⁴⁶ *El Cançoner* y Pijoan, 1930: 5-6. El mejor análisis de su poesía se debe, en edición póstuma, a Jordi Maragall i Noble (Pijoan / Maragall, 2014: 213-282). No acabó ni publicó sus apuntes biográficos porque juzgaba excelentes las biografías de Enric Jardí (1966) y Josep Pla (1968). Otros artículos y discursos de Jordi Maragall en defensa de la figura de Pijoan son: “Josep Pijoan i Soteras. Aproximación a un centenario”, en *La Vanguardia*, 11 de noviembre de 1980, p. 8; “Josep Pijoan, encara”, en *Avui*, 7 de diciembre de 1980, p. 3; “Joan Maragall, Pijoan y Pasqual Maragall”, en *Cartas de los lectores, La Vanguardia*, 6 de noviembre de 1996, p. 22; Maragall, 1997.

⁴⁷ Cook, 1951: 62.

⁴⁸ Cortés, Juan: “Arte europeo de los siglos XIX y XX”. En: *La Vanguardia*, 26-V-1968: 49.

⁴⁹ Bosch Gimpera, 1978: 159-160.

con embarazosos resultados. Cook se detenía en uno de ellos: “Estas afirmaciones sugieren que Pijoan nunca ha visto o estudiado esta Biblia. De haberlo hecho, habría notado que hay un agujero en el pergamino bajo las hojas inferiores del Árbol de la Vida y que la palabra *lang* no es una palabra alemana escrita sobre la miniatura, sino cuatro letras del texto en latín del folio siguiente”⁵⁰. En la *Historia del arte* de Salvat, escrita dos décadas antes, en una etapa en la que sus desplazamientos están documentados con precisión, Pijoan se valió de memorias ilustradas de campañas arqueológicas en Grecia para describir el lugar, dándole visos de experiencia de primera mano. Así se aprecia al comparar la descripción de Priene —con su meandro, los peldaños y la fuente— y las fotografías que incluyeron en su memoria los arqueólogos⁵¹.

Además de las cartas de Pijoan a Joan Maragall, que dan cuenta del año completo de investigación en la Biblioteca del Museo Británico escribiendo para Salvat, hay registros que lo sitúan entre los usuarios de destacados archivos fotográficos, donde se encargaban reproducciones directas de obras de arte, pero también fotografías ya publicadas de otras obras. Su nombre era el primero de la lista de historiadores usuarios del Bildarchiv Foto Marburg, que remitía el servicio Monuments, Fine Arts, and Archives del Ejército de Estados Unidos al final de la Segunda Guerra Mundial en su operación de salvamento de las obras de arte originales y de sus representaciones fotográficas⁵². Si la fotografía de obras de arte impulsó la disciplina histórica desde su aparición con evidentes beneficios, ese impulso inicial no impidió generar otro más recreativo después. Pijoan, desde sus años en la Escuela de Roma (1911 y 1912) en los que se acompañaba de un arqueólogo y de una pesada cámara, ya no tomaba las fotografías que aportaba. En contraste, Jean Roger Rivière, uno de sus sucesores en la *Summa Artis*, era ensalzado por sus fotografías en la reseña correspondiente de Winstedt: “Muchas de las ilustraciones a color de templos y mezquitas proceden de fotografías del autor”⁵³.

Mateo del Álamo, historiador eclesiástico benedictino y colaborador de la *Enciclopedia Espasa*, aludía a la distancia para justificar las erratas y la omisión de la consulta de trabajos recientes. En su reseña de 1942 situaba a Pijoan en Estados Unidos: “Redactando en América del Norte en el año 1935. Esta circunstancia explica la omisión de algunos trabajos recientes y la presencia de numerosas erratas debidas al hecho de que el autor no ha podido revisar él mismo las pruebas”⁵⁴. Hay cierto desajuste entre la afirmación de Pijoan de que viajaba anualmente a España para redactar la *Summa Artis* y los agradecimientos a sus compañeros de Chicago por

⁵⁰ Cook, 1951: 62.

⁵¹ Pijoan, 1914: I, 329. Wiegand / Schrader, 1904.

⁵² The U.S. National Archives and Records Administration. Records Relating to Monuments, Museums, Libraries, Archives, and Fine Arts, 1946-1949, Archives-Libraries; Photograph Collections Including Motion Picture Matters, 1946-1949, sig. 260-3-269876037. En: <https://catalog.archives.gov/id/62680106> [Fecha de consulta: 5-XI-2021].

⁵³ Winstedt, 1965: 151.

⁵⁴ Álamo, 1943: 159.

la colaboración⁵⁵. Que trabajara en las oficinas de Espasa-Calpe en Madrid a partir del volumen VIII (1942), donde lo sitúa el padre Álamo, concuerda con el fin de la guerra en España y con la ruptura de los lazos profesionales con la Universidad de Chicago, que retira de sus noticias, a partir de 1937, su condición de *lecturer* en esa universidad. En cambio, la mayor parte de los siete primeros volúmenes (todavía el prefacio del volumen IX está fechado en Nueva York), debió de ser redactada en Estados Unidos, en congruencia con la localización y los viajes de Pijoan.

Cook, Kühnel, Hartt y Kubler venían a decir en sus reseñas, consistentes básicamente en largos listados de errores, que desconfiaban del historiador del arte o del divulgador que no consulta documentación actual y precisa, fiado tan solo a su memoria. Louis Réau compartía con ellos que una sencilla consulta de alguna publicación accesible habría deshecho con facilidad los yerros de localizaciones e interpretaciones⁵⁶. Destacan los errores en aquellos periodos en los que Pijoan debería mostrarse más seguro por dedicación (románico catalán), preferencia (Egipto), viajes (Vaticano y Florencia)⁵⁷ o por el ámbito profesional en el que se movía (Universidad de Tulane e Instituto Carnegie). Tal vez aludía Kubler a la cercanía con estas instituciones: “Pijoan lamenta que no haya un ‘decente mapa arqueológico del Yucatán’ (p. 446), evidentemente desconocedor de los completos mapas a la venta en Tulane y en el Instituto Carnegie”⁵⁸.

LA COLECCIÓN DE IMÁGENES Y SU REPRODUCCIÓN

El editor y el autor compartían o alternaban el mérito de haber elegido las ilustraciones. Herbert Read reconocía el esfuerzo técnico editorial, pero también la selección: “Las numerosas ilustraciones no solo están bien reproducidas, sino que muestran un raro instinto selectivo; son, casi sin excepción, obras de arte y no curiosidades arqueológicas”⁵⁹. Solo puntualmente algún historiador quedaba insatisfecho con la técnica, como Hartt, que reparaba en el efecto muaré que produce la impresión de fotografías tomadas de otras fotografías: “El libro está ilustrado por una gran cantidad de fotografías, incluyendo puntos de vista inusuales y detalles gratificantes. Están mal reproducidas. Con frecuencia una red de pequeños anillos como una cota de malla desfiguran los tonos oscuros”⁶⁰. Pero las láminas

⁵⁵ Pijoan, 1932: VI.

⁵⁶ Réau, 1955: 2, 26; 1959: 3, 1064.

⁵⁷ Pijoan hace un viaje de formación a Italia en 1903-1904, y dirige en la sombra, como pensionado, la Escuela Española de Roma entre 1911 y 1913. Su viaje puede seguirse en el *Fondo personal de Joan Maragall* (Biblioteca de Catalunya). *Legajo de correspondencia con Josep Pijoan de 69 cartas comprendidas entre los años 1902 a 1911*. En: <http://mdc.csuc.cat/cdm/compoundobject/collection/epistolari/id/21114/rec/69>. 10-VIII-1903 en adelante. También reproducidas y comentadas por Blasco Bardas, 1992: 159-290. La etapa de la Escuela de Roma la ha desvelado principalmente Tortosa, 2010: 229-253.

⁵⁸ Kubler, 1948: 86.

⁵⁹ Read, 1935: 285.

⁶⁰ Hartt, 1953: 183.



Fig. 3. Bicromías de las láminas embuchadas en los volúmenes V y X de la *Summa Artis*.

embuchadas le desagradaban ciertamente: “Las reproducciones en color son las peores que he visto en ningún trabajo serio sobre la historia del arte [...] A veces son innecesarias”⁶¹. En los volúmenes de esa etapa de la *Summa Artis* las láminas en blanco y negro están coloreadas con una gama arbitraria (fig. 3). Sin embargo, Kühnel, muy crítico con el texto, las elogia: “La ejecución técnica del volumen —excelentes reproducciones en excelente papel, relacionadas con el texto y con la mayoría de las láminas en color bien hechas— merece los mayores elogios”⁶².

Pijoan presentaba el conjunto de imágenes como una “síntesis con materiales escogidos entre los de todos, absolutamente todos, los museos de Europa, América

⁶¹ Hartt, 1953: 183.

⁶² Kühnel, 1951: 215.

y Asia”⁶³, edificando “un museo deslumbrador”⁶⁴, de papel, que incluía objetos cuya representación en una gran colección editorial era inédita, algo que reconocían los especialistas al toparse con objetos recónditos pese a su errónea clasificación en el libro: “Sería injusto no señalar, en cambio, que el autor utiliza repetidamente objetos poco o nada conocidos”⁶⁵, dice Kühnel. No obstante, hay un claro precedente editorial inmediato en el interés por esos objetos artísticamente humildes en el *Handbuch der Kunstgeschichte* de Springer, que Pijoan seguramente conoció —no se sentía cómodo con el alemán— por la traducción italiana de Corrado Ricci, y que fijó un estándar entre los manuales de historia del arte con sus numerosas reediciones⁶⁶.

La *Summa Artis* se presentaba desde su título con la irrefutable solvencia de su acercamiento visual a la historia del arte: “Allí, solo ya, el lector no tiene que hacer más que abrir los ojos y dejarse penetrar de la emoción estética...”⁶⁷. Como en un museo, la colección se componía de obras de arte colgadas de las páginas con su relato adjunto, que pocos leen íntegro, aparte de los expertos para reseñarlo, sin que eso redujera la dedicación del escritor del texto que las acompañaba. Una promoción del tipo “Como mero libro ilustrado tiene un interés absorbente”⁶⁸ relegaba el texto de Pijoan a un plano muy secundario. “Aunque nunca lea una palabra del texto, las ilustraciones solas ya merecen el precio”⁶⁹, decía Millier de la *Historia del arte* de Salvat. Guérard, de la universidad de Stanford, lo aplicaba a la *Summa Artis*: “Las profusas y perfectas ilustraciones constituirían por sí solas un valioso álbum, ninguna biblioteca interesada en las Humanidades puede permitirse ignorar este trabajo monumental”⁷⁰.

EL AUTOR ÚNICO

Si las imágenes constituyen la piedra angular de la comercialización de la *Summa Artis*, con el tiempo, el nombre de Pijoan, convertido en marca comercial,

⁶³ Pijoan, 1931b: [VII].

⁶⁴ Pijoan, 1931a: XIII.

⁶⁵ Kühnel, 1951: 215.

⁶⁶ Springer / Michaelis, 1875. La edición original del manual de Springer estuvo a cargo en 1855 de E. A. Seemann, en Leipzig, primer editor alemán especializado en ediciones dedicadas al arte y a sus reproducciones. En 1907 aparecía la 8ª edición, en la que las ilustraciones se modernizaron y proliferaron. Desde 1921 las ediciones son de la editorial Alfred Kröner, en Stuttgart. Desde 1904 aparece la traducción italiana en el Istituto Italiano d’Arti Grafiche, en Bérgamo, con Corrado Ricci como editor, arqueólogo director del Consiglio Superiore di Belle Arti, y el también arqueólogo Alessandro della Seta como traductor. Las ediciones italianas siguen fielmente a las alemanas, con imágenes repetidas y semejante composición de páginas.

⁶⁷ Pijoan, 1931b: [VII].

⁶⁸ Conway, 1932: 214.

⁶⁹ Millier, Arthur: “Pijoan History Complete”. En: *Los Angeles Times*, 26-II-1928: 16.

⁷⁰ Guérard, 1945a: 64.

fue el motor de la colección ante el público general. Se fundió con la propia marca *Summa Artis* cuando esta ya había ofrecido sus páginas a otros autores con diferentes formaciones científicas e intenciones divulgativas. Aunque los nuevos autores respetaran el espíritu gráfico desplegado por la casa editorial, los textos y los temas de Pijoan mantenían su hegemonía entre las preferencias compradoras. Todas las ediciones y las reimpressiones de sus volúmenes suman 201, la mayoría realizadas en los años ochenta y noventa, mientras que las de los otros autores de la *Summa Artis* suman 141 en sus cincuenta años de historia extendida. El nombre de Pijoan y sus temas vendían años después de su desaparición, al igual que ocurrió en Salvat con las obras del mismo autor.

Pero para Kühnel, como para otros críticos, la cuestión del autor único, antes de ser un signo de autoridad historiográfica, era una debilidad de la colección: “Su desventaja radica en el hecho de que aparece en el contexto de una obra de múltiples volúmenes en la que las distintas épocas de la historia del arte son tratadas por un mismo autor, del que es imposible esperar que sea lo suficientemente experto en cada área individual como para dominar todas ellas”⁷¹. Juan de la Encina iniciaba el proverbio “Quien mucho abarca...” al aludir a Pijoan y a su ingente obra. Sin embargo, la grafomanía no suponía para el gran público ningún obstáculo. Al contrario, este buscaba el tono generalista, lírico y animado con su marca propia: “Acude también a las historias del arte porque le hablan a su sentimiento de la grandeza, a su fantasía, a ese ímpetu espiritual que todos los humanos llevamos dentro y que pide se nos desgaje un instante de la cotidiana trivialidad de nuestras vidas [...] Así, por ejemplo, esta ‘Historia del arte romano’ de Pijoan, habla a la fantasía y al juicio del lector como pudiera hacerlo una buena novela o un poema”⁷². Era la historia del arte como evasión del agotador siglo XX: “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”⁷³. La adhesión incondicional pública al autor de la *novela* de la historia del arte conllevaba una consecuencia: el tono acompañaba a unas determinadas imágenes, periodos y temas que se detenían al asomarse al siglo XX, a partir de donde Pijoan no solo había llegado al final de su obligación editorial, sino que no le gustaba lo que veía: “De este arte de hoy en día, mejor que no hablemos”⁷⁴. El público adoptaba el gusto por los periodos anteriores y por el canon doctrinal: “Veintiséis años durante los cuales, el gran arquitecto, historiador y prácticamente fundador de lo mejor de los museos de Barcelona, ha venido realizando la extraordinaria labor de adoctrinar amigablemente sobre las artes en muchas tierras y no pocos siglos”⁷⁵, según decía Gaya Nuño.

⁷¹ Kühnel, 1951: 214.

⁷² Encina, Juan de la: “Historia y erudición”. En: *El Sol*, 14-IV-1934: 1; Encina, Juan de la: “Historias de arte”. En: *El Sol*, 27-VI-1934: 1.

⁷³ Encina, Juan de la: “Don José Pijoán en el Ateneo de Madrid”. En: *El Sol*, 4-II-1934: 4.

⁷⁴ Pla, 1968: 305.

⁷⁵ Gaya Nuño, 1958: 152-153.

USO DE FUENTES ESCRITAS Y BIBLIOGRAFÍA

Hartt estudió la bibliografía incluida al final del volumen que reseñaba. De 114 títulos solo cuatro tenían menos de veinte años: “Apenas ni uno de los principales escritores sobre el Cinquecento durante los últimos cuarenta años parece ser conocido por el autor, quien sin embargo cita cuatro libros de Loukowsky, tristemente célebre entre los estudiosos del Renacimiento como aficionado irresponsable. Dos de esos libros Pijoan los data en los años veinte del siglo XIX, otorgando a Loukowsky una envidiable esperanza de vida”⁷⁶. También Read lamentaba que la bibliografía contuviera erratas y carencias en las referencias que las hacían ilocalizables; pero, al contrario que Hartt, veía al autor al corriente de las publicaciones que pudieran interesar al estudiante universitario. El leal Gaya Nuño y los críticos Kubler y Kühnel también avisaban de omisiones de autores recientes y destacados.

La bibliografía al término de los capítulos, antes de que se listara indivisa al final de cada tomo, dedicaba al arte egipcio 84 entradas en el tercer tomo. 54 títulos tenían más de veinte años en 1932, año de su edición; 15 eran anteriores a 1900. Pijoan había destacado en su *Historia del arte* de 1914 que la egiptología renovaba sus conocimientos rápidamente, en menos de diez años. Entre las referencias bibliográficas, que incluían apellido, título y año, faltan fechas o son erróneas, las iniciales se alteran, hay errores repetidos en la transcripción de los nombres y los títulos se citan incompletos o modificados en la traducción. Las incongruencias se acumulan en las transcripciones de los títulos en alemán. Hartt apuntaba suspicaz: “Algunos de estos posiblemente son errores de imprenta, otros se repiten a lo largo de toda la obra”⁷⁷. El descuido en la transcripción hacía ilocalizables los libros con las fichas catalográficas de las bibliotecas donde terminaban la mayoría de esos títulos monográficos o voluminosos. Si López-Rey veía la bibliografía en una obra generalista como una recomendación inicial para el estudiante, abundaban los títulos demasiado especializados. Había, sin duda, otros más apropiados para iniciar a los lectores legos que *Décoration égyptienne: Plafonds et frises végétales*, *L’art de bâtir chez les Égyptiens*, o las *Oeuvres d’art du Musée égyptien du Caire* en 75 volúmenes. La bibliografía del corto capítulo final del primer volumen dedicado a las reminiscencias del primitivismo en el arte popular europeo es otro ejemplo de mezcolanza con referencias incompletas a títulos recónditos en magiar, rumano o en alemán sobre Rusia, sin que sean fuente de las ilustraciones, y sin que Hungría o Rusia aparezcan en el texto del capítulo. Al lector general se le escapaba la utilidad de esos títulos.

⁷⁶ Hartt, 1953: 181.

⁷⁷ Hartt, 1953: 181.

REVISIÓN DE ERRORES

Ernst Kühnel, director del departamento de arte islámico en el museo y en la universidad de Berlín, encontraba también errores que esperaba que fueran revisados: “El texto merece ser leído como una presentación sugerente y animada del tema, pero es necesaria una profunda revisión en una segunda edición para erradicar los numerosos errores y ofrecer una comprensión más clara de los estilos particulares antes de que pueda considerarse fiable”⁷⁸. La editorial no aprovechó la revisión de errores que, como un comité expurgador, le facilitaban los críticos. Sí hubo nuevas tiradas de los volúmenes de la *Summa Artis*, no así ediciones revisadas: hubieran encarecido la producción. Pijoan no quiso revisar su *Historia del arte* publicada en 1914 hasta que se tradujo para Estados Unidos casi dos décadas después. La hizo el experto en maya Ralph Roys, de la Universidad de Tulane, y la presentó el Instituto Carnegie —Roys iba a ser autor de un volumen de la *Summa Artis*⁷⁹—. Salvat mantuvo el texto con escasas modificaciones hasta los años setenta. Los cambios afectaron entonces a las ilustraciones, que pasaron a llenar toda la página con un moderno corte a sangre en detrimento del texto renovado, que los editores seguían atribuyendo a Pijoan. Este sostenía, sin embargo, que las ediciones de sus publicaciones se rejuvenecían. López-Rey, profesor en la universidad de Nueva York, así lo repetía cuando reseñaba la tercera edición de Salvat: “El texto de la nueva edición ha sido rejuvenecido —en palabras de Pijoán— mediante adiciones y supresiones. Uno de los añadidos es el capítulo sobre arte precolombino americano que cierra el primer volumen; es evidencia del meticuloso estudio sobre el tema desarrollado por Pijoán para la preparación del volumen X de su *Summa Artis* recientemente publicado”⁸⁰. También era una evidencia de los trasvases entre la *Historia del arte* de Salvat y la *Summa Artis* de Espasa-Calpe, más allá de las imágenes compartidas (fig. 4). López-Rey añadía que los verdaderos destinatarios eran las promociones de estudiantes que se beneficiarían del entusiasmo y de la legibilidad de Pijoan, por lo que justificaba las imperfecciones que veían los especialistas: “Ha provisto a sus lectores de un manual de historia del arte muy legible, así como de una bibliografía inicial sobre cada periodo particular”⁸¹. La selección de las abundantes imágenes las atribuía al editor.

Hartt sospechaba que abundaba un tipo de error intencionado: “La práctica cínica de certificar dudosas pinturas en manos privadas se ha vuelto tan extendida que difumina ante el lector general los contornos de algunos de los más grandes artistas. Además, ha desacreditado al conjunto de los expertos. Algunos eruditos son suficientemente diestros al andar por esta cuerda floja con cierta inmunidad. Pijoan está manifiestamente mal pertrechado para tales acrobacias”⁸². Desde las

⁷⁸ Kühnel, 1951: 215.

⁷⁹ Pijoan, 1931a: XII.

⁸⁰ López-Rey, 1948: 127.

⁸¹ López-Rey, 1948: 127.

⁸² Hartt, 1953: 182-183.

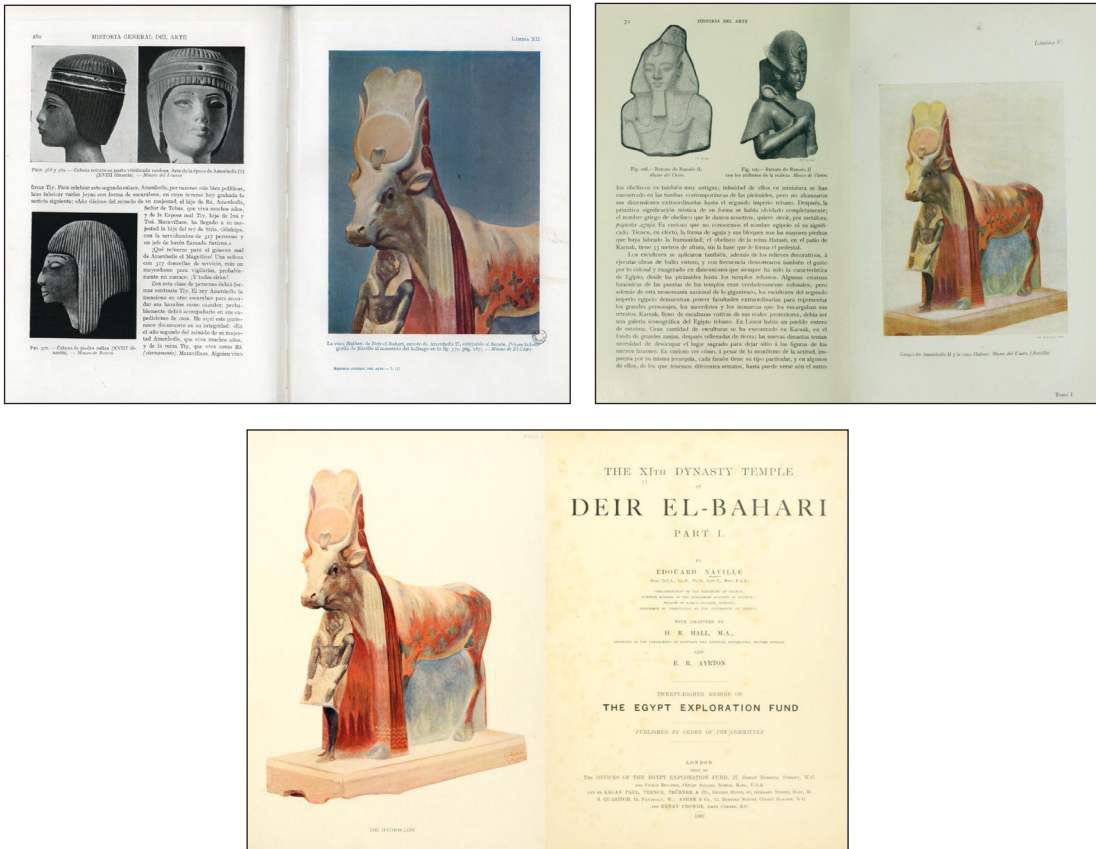


Fig. 4. La acuarela con la firma de C. M. Reach en la base de la vaca Hathor descubierta por Naville se reutilizó en la *Historia del Arte* de Pijoan de 1914, vol. I, y, como recorte, en *Summa Artis*, vol. III. Cortesía de Egypt Exploration Society.

páginas de la *Summa Artis*, Pijoan atribuyó a grandes nombres del arte catorce obras en manos privadas: Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Giorgione, Veronés, Andrea del Sarto y Correggio. Él mismo relataba su peritaje del relieve romano propiedad de una rica heredera del petróleo en el que veía la mano de Praxíteles⁸³. Las notas al pie en la *Summa Artis*, inexistentes, habrían ayudado a comedir las atribuciones, según José M. de Vera: “Es de lamentar la falta de notas al pie, puesto que los no iniciados —a quienes el libro supuestamente está dirigido— quedan desconcertados ante el origen y la naturaleza de importantes afirmaciones. Esta omisión parece ser una pauta de la editorial, ya que los otros volúmenes de la misma colección también omiten las notas”⁸⁴. La práctica de las atribuciones desmesuradas desde las páginas de la *Summa Artis*, que los especialistas no iban a aceptar, apuntaba, antes que al cinismo, a la *auctoritas* que Pijoan desplegaba ante el lector, dada su intimidad cotidiana con los grandes artistas.

⁸³ Pijoan, Joseph: “Barnsdall Relief Loaned”. En: *Los Angeles Times*, 12-I-1930: III, 14. *Three dancing nymphs*, del s.I d.C., están hoy en el Museo de Arte de Santa Bárbara, California.

⁸⁴ Vera, 1968: 520.

APORTACIONES DESTACADAS

La “sabida independencia de criterios y metodologías de Pijoán”⁸⁵, según Gaya Nuño, o como dice Guérard, su “pensamiento poco convencional”⁸⁶, tenía un doble filo. Si denotaba una marcada personalidad como divulgador de la historia del arte, por otra parte, dificultaba su influencia en historiadores con método o teoría propios, o en discípulos. Pero el Pijoan que trabajaba en soledad sabía a qué auditorio quería llegar y se adelantó a los grandes divulgadores que se valieron de los nuevos *mass media*. Si la falta de fundamentación lastraba ante los historiadores más rigurosos su imagen profesional, Pijoan se amparaba en los sacrificios que tiene que asumir la simplificación del generalista. Herbert Read, de hecho, pensaba que Pijoan contribuía a una síntesis universal con su identificación de los dos espíritus del arte asiático, el oriental y el occidental: “Los historiadores del arte, de manera tan claramente revelada por el Señor Pijoán, están acumulando gradualmente el material sobre el que poder basar eso de lo que el mundo todavía carece: una filosofía general del arte”⁸⁷.

Pijoan aportaba como gran novedad la atención al dibujo infantil. Ya lo había incorporado a su *Historia del arte* de Salvat. Representaba el espíritu original del arte, y como tal tenía relación con el arte de los pueblos aborígenes. Pero si en aquella *Historia del arte* ocupaba unas pocas páginas iniciales, en la *Summa Artis* recibía un capítulo completo con apoyo en la literatura de las dos primeras décadas del siglo. Reaparecía al final del mismo volumen en el breve apéndice dedicado a *Las manifestaciones artísticas de los alienados*, escrito con referencias puntuales a Freud e ilustrado con dibujos de la colección Prinzhorn publicados en 1922. Anterior al estudio de las relaciones entre psique y arte de Ernst Kris o de Rudolf y Margot Wittkower, la temprana atención de Pijoan a los dibujos infantiles, “de las inteligencias nacientes”, fue destacada por Lord Conway y encomiada expresivamente por Benjamín Jarnés: “¿Cuándo una historia —monumental— del arte fue comenzada con garabatos, con ‘monigotes’ de niños?”⁸⁸.

La presentación extensa de periodos que “generalmente se despachaban en unas pocas breves páginas” y de los objetos a menudo olvidados —“mobiliario, manuscritos, tapices, edificios profanos y ornamentación escultórica de las iglesias góticas”⁸⁹— eran otras aportaciones apreciadas. Por entonces, los volúmenes de la *Historia general del arte* de Montaner y Simón, que incluía artes decorativas, resultaban aparatosos, obsoletos⁹⁰. Paradójicamente, la atención al arte popular recibió de Pijoan un latigazo orteguiano

⁸⁵ Gaya Nuño, 1958: 153.

⁸⁶ Guérard, 1945a: 64.

⁸⁷ Read, 1935: 285.

⁸⁸ Jarnés, Benjamín: “Mundo infantil y mundo primitivo”. En: *La Vanguardia*, 15-7-1931: 5.

⁸⁹ Read, 1935: 285. Ruiz, 1949: 245.

⁹⁰ VVAA, 1886-1897 en folio marquilla, de 35 cm de alto. Incluían, aparte de los cuatro volúmenes dedicados a la arquitectura, la escultura y la pintura, otros cuatro sobre la ornamentación, la historia del traje (en dos tomos), del mueble, del tejido, la cerámica, tapices y bordados, la metalistería y el

y taylorista. Se lo dispensó al “hombre culto de mal gusto —animal abundantísimo en nuestros días—”, al hombre civilizado que considera el trabajo como un castigo, “razón de la simpatía que despierta el arte popular en todos los hombres modernos”⁹¹.

La contextualización cultural y social del arte en su época, a la manera de Jacob Burckhardt y Arnold Hauser, también recibía una valoración crítica positiva: “Muestra que la historia de estos edificios religiosos proyecta a menudo una viva luz sobre la historia política, social y cultural de la época”⁹². La inclusión de textos contemporáneos potenciaba esa contextualización. Pijoan se incardinaba así en las corrientes historiográficas que se resistían a segregar la historia del arte de la historia universal⁹³.

LECTORES DESTINATARIOS

La cuestión de quién era el lector al que iba dirigida la colección que escribía Pijoan recibía una respuesta diversa en las reseñas. El público general era la respuesta más repetida. Pero también se identificaba al estudiante como receptor y, en menor medida, al estudioso. Alguna reseña ampliaba el interés al hombre de ciencia, al artista y al curioso. Se coincidía en que la *Summa Artis* guardaba para el especialista tesoros en forma de imágenes, ya que era un “exquisito regalo para los ojos del más exigente lector”⁹⁴. Para el estudiante resultaba ser “estimulante”, “sugerente” y contribuía a despertar su interés⁹⁵. Pero, para este, el precio representaba un problema. De su lujosa edición, “tan suntuosa que merece una edición inglesa”, de este “soberbio volumen”⁹⁶, podría sacarse provecho en las bibliotecas universitarias, lo que representaba una contrariedad para los objetivos comerciales de la editorial. Para ella, el lector destinatario ideal era un halagado “hombre culto”⁹⁷. La mercadotecnia recurrió de nuevo a la cultura entre 1986 y 1996, cuando la sociedad de consumo respondió en masa al anuncio de Espasa-Calpe de la reedición completa de la *Summa Artis*: “Haga realidad el sueño de su vida de poseer en su hogar, para orgullo y formación de la familia, cualquiera de nuestras obras”⁹⁸ (fig. 5). Entre su catálogo, con facilidades de pago, la historia del arte en diecisiete volúmenes de Pijoan.

vidrio. Los dos de arquitectura, dirigidos por Luis Doménech y José Puig y Cadafalch, se completaban con un tercero exclusivamente de láminas.

⁹¹ Pijoan, 1931a: 497 y 501.

⁹² Ruiz, 1949: 245.

⁹³ Como su *Historia del mundo y de la humanidad* en cinco volúmenes (1926-1941) con Salvat.

⁹⁴ Hernández Perera, 1952: 347.

⁹⁵ Guérard, 1945b: 105. Álamo, 1943: 159.

⁹⁶ Ruiz, 1949: 245. Pita Andrade, 1950: 85. Winstedt, 1965: 151. Cortés, 1968: 49.

⁹⁷ Pijoan, 1931a: IX.

⁹⁸ Anuncio inserto. En: *La Vanguardia*, Barcelona, 10-X-1970: 11.

**HAGA REALIDAD
EL SUEÑO DE SU VIDA**

de poseer en su hogar, para orgullo y formación de la familia, cualquiera de nuestras obras, pudiéndolas adquirir sin desembolsos elevados y en condiciones muy ventajosas

ULTIMAS EDICIONES:

- **ENCICLOPEDIA ESPASA, 96 tomos**
- **DICCIONARIO ENCICLOPEDICO ESPASA, 8 tomos**
- **SUMMA ARTIS, J. Pijoan, 23 tomos**
- **NUEVA HISTORIA UNIVERSAL MARIN, 6 tomos**
- **NUEVA GEOGRAFIA UNIVERSAL MARIN, 6 tomos**

Cúrsenos hoy mismo su tarjeta o bien el adjunto cupón con sus señas y le enviaremos folletos con toda clase de detalles

NOMBRE Y APELLIDOS:
PROFESION:
DOMICILIO:
POBLACION:

VENTAS E INFORMACION:
APARTADO DE CORREOS NUM. 7026 - BARCELONA

Fig. 5. Anuncio de Espasa-Calpe en el periódico *La Vanguardia* en 1970.

CONCLUSIONES

El proyecto inicial de la *Summa Artis*, cumplido en exclusiva y en su totalidad por José Pijoan (fig. 6), obviando la colaboración de Gaya Nuño en el volumen póstumo, se perfila a la luz de las críticas y de las reseñas como un empeño editorial apoyado en la cantidad de imágenes antes que, en su calidad, y en un texto divulgativo de tono generalista cercano al público masivo creciente. Esa cercanía divulgativa conllevaba importantes concesiones a la literatura recreativa en detrimento de la precisión historiográfica, de las citas y de la bibliografía rigurosa. Entre la masa lectora extensa cabía la alta burguesía, como demostraron los movimientos políticos de los años de entreguerras. Participaban de la cultura y a la vez imponían su hegemonía. El tono, al igual que la maquetación, se inspiraba en modelos centenarios para llegar al mercado más amplio. Se situaba la *Summa Artis* en una larga tradición de museos de papel en su variante fotográfica, en la



Fig. 6. Retrato a lápiz de José Pijoan por José de Togores, 1928.
Cortesía de The Huntington Library.

que estaba acompañada por otras colecciones destacadas con las que establecía, si no un diálogo, al menos un horizonte compartido.

El consumidor al que se dirigía la colección no tenía una formación extensa en historia del arte y, sin embargo, no se arredraba ante la apabullante llegada de los tomos a lo largo de los años. Su respuesta es coherente con el modelo de abonados de los sistemas de venta editorial masiva que se extiende a lo largo del siglo de la mano de Espasa-Calpe y de otras editoras de grandes colecciones, al que muestran apego los mercados español e hispano-americano. El modelo editorial fijó unos resultados técnicos básicos como objetivo editorial principal, en línea con la *Enciclopedia Ilustrada Hispano-americana*, la *Espasa* cuya edición fue terminada inmediatamente antes de que se iniciara la *Summa Artis*.

La colección se dirigía a un público con una cultura tan cimentada como para interesarse por un tema específico al que se le atribuían virtudes de desarrollo espiritual entendido a la manera laica del krausismo y de la Institución Libre de

Enseñanza (ILE). Sin olvidar la planeada participación de Cossío, el primer volumen está dedicado a Francisco Giner de los Ríos, aunque este no tuviera a Pijoan por un institucionista⁹⁹. En las conferencias del Ateneo de Madrid, al que era asiduo un público ideológicamente afín a la ILE, se repartían, con fin promocional, las láminas sueltas coloreadas de la *Summa Artis*, que iban a permitir que la clase media acomodada las enmarcara y las colgara en sus domicilios, pues con ese fin expreso se solicitaban por carta a la editorial¹⁰⁰.

Si la colección destacaba en el panorama historiográfico español de la época, lo hacía por su material gráfico antes que por su contenido textual o teórico. Sintonizaba así, alejada de la rotundidad historiográfica, con el público universitario, según la crítica. Pero el segmento universitario era aún escaso en España, y más aquel que contara con las posibilidades económicas que requería la posesión de los suntuosos volúmenes. De ahí que las reimpresiones de la *Summa Artis* solo se multiplicaran décadas después de haber sido editadas, cuando el nivel de renta y la cultura de masas crecían a la par en España, y cuando la exigencia académica era afianzada por los autores de los nuevos volúmenes. Es paradójico que cuando más venda la enciclopedia sea cuando los nuevos volúmenes se alejan de la generalidad y más se acercan a un nuevo público universitario. Pero la paradoja la resuelve el nombre de Pijoan, depositario de la autoridad simbólica, con su nombre asociado a la historia del arte ilustrada de divulgación masiva.

Finalmente, el encarecimiento de la edición con la reproducción en color de la mayoría de las ilustraciones, el alto precio de cada volumen y la especialización de los temas, socavaron el valor de la colección ante la visión aún más comercial de la nueva propietaria de Espasa-Calpe a finales del siglo XX, la editorial Planeta, que le puso fin.

BIBLIOGRAFÍA

- Álamo, Mateo del, OSB (1943): “José Pijoán. *Summa artis. Historia general del arte*. Vol. VIII: *Arte bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000*”. En: *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, Lovaina, vol. 39, 1 de enero, p. 158.
- Alcina, José (1950): “Pijoán, José: *Summa Artis (Historia general del Arte)*. Tomo X: *Arte precolombiano mexicano y maya*”. En: *Revista de Indias*, vol. 10, pp. 190 y ss.
- Bassegoda, Bonaventura: “Pijoan i Soteras, Josep”. En: Fontbona, Francesc / Bassegoda, Bonaventura (dirs.). *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*, https://dhac.iec.cat/dhac_p.asp?id_personal=527.
- Blasco Bardas, Anna Maria (1992). *Joan Maragall i Josep Pijoan: Edició i estudi de l'epistolari*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Bosch Gimpera, Pere (1978). *Memòries*. Barcelona: Edicions 62.

⁹⁹ “Son completamente ajenos a la Institución y aun algunos a toda intimidad con nuestro círculo [...] Pijoán”. Carta de Giner desde San Victorio a José Castillejo en Madrid de 2-9-[190]7, en Castillejo, 1997: 385.

¹⁰⁰ Agradezco a Juan Miguel Sánchez Vigil la comunicación de este dato en conversación con el autor.

- Castillejo, David (ed.) (1997). *El epistolario de José Castillejo*, vol. I. Madrid: Castalia.
- Conway of Allington, Lord (1932): "Semi-civilized Art". En: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 60, n° 349, abril, pp. 213-214.
- Cook, Walter W. S. (1951): "José Pijoan, *Summa Artis, Historia General del Arte*, IX, *El arte románico, siglos XI y XII*". En: *The Art Bulletin*, vol. 33, n° 1, marzo, pp. 58-63.
- Didi-Huberman, Georges (2013). *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*. París: Hazan.
- Falgairolle, Adolphe de (1935): "Lettres espagnoles". En: *Mercure de France*, serie moderna, n° 879, pp. 647-652.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1958): "Pijoán (José): *Arte Barroco en Francia, Italia y Alemania. Siglos XVII y XVIII* (*Summa Artis*, vol. XVI)". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 31, n° 122, 1 de abril, pp. 152-153.
- Gombrich, Ernst H. (2010): *Arte e ilusión*. Londres: Phaidon.
- Gómez de la Serna, Ramón (1990). *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*. Madrid: Aguilar [1ª ed: 1941].
- Grasskamp, Walter (2016). *The Book on the Floor. André Malraux and the Imaginary Museum*. Los Ángeles: Getty Publications.
- Guérard, Albert (1945a): "José Pijoán. *Summa artis. Historia general del arte*. Vol. VIII: *Arte bárbaro y prerrománico*". En: *Books Abroad*, vol. 19, n° 1, pp. 64-65.
- Guérard, Albert (1945b): "The Once Over". En: *Books Abroad*, vol. 19, n° 1, pp. 101-109.
- Hartt, Frederick (1953): "José Pijoan, *Summa Artis: Historia general del Arte*, vol. XIV: *Renacimiento romano y veneciano, siglo XVI*". En: *College Art Journal*, vol. 12, n° 2, pp. 181-183.
- Hernández Perera, Jesús (1952): "Pijoan (José): *Summa Artis. Historia general del Arte*. Vol. XV. *El arte del Renacimiento en el Norte y en el Centro de Europa*". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 25, n° 100, pp. 346-347.
- Jardí, Enric (1966): *Tres diguem-ne desarrelats. Pijoan, Ors, Gaziél*. Barcelona: Editorial Selecta.
- Kubler, George (1948): "Summa Artis, Historia general del arte. By José Pijoan, *Arte precolombiano*, Vol. X". En: *The Burlington Magazine*, vol. 90, n° 540, p. 86.
- Kühnel, Ernst (1951): "*Summa Artis. Historia General del Arte*. XII: *Arte Islámico*, por José Pijoán". En: *Ars Islamica*, vol. 15/16, pp. 214-215.
- Lantier, Raymond (1937): "Histoire ancienne de la péninsule Ibérique (1927-1936)". En: *Revue historique*, vol. 181, p. 136.
- López-Rey, José (1948): "José Pijoán. Historia del arte". En: *Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité*, vol. XXXIII, serie 6ª, Nueva York, p. 127.
- Malraux, André (1947). *Le musée Imaginaire*. Ginebra: Skira.
- Mancho, Carles (2011): "Del románico catalán a la historia universal del arte: Josep Pijoan". En: Biel Ibáñez, María Pilar / Hernández Martínez, Ascensión (coords.): *Lecciones de los maestros*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", pp. 111-124.
- Maragall, Jordi (1997): *Record de Josep Pijoan. Conferència pronunciada el 7 de novembre de 1996 amb motiu de la seva recepció com a Acadèmic Honorífic*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.
- Martínez, Jesús A. (dir.) (2001). *Historia de la edición en España. 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons.
- Martínez, Jesús A. (dir.) (2015). *Historia de la edición en España. 1939-1975*. Madrid: Marcial Pons.
- Pijoan, José (1914-1916). *Historia del arte al través del tiempo*. Barcelona: Salvat.
- Pijoan, José [1930, s.a.]. *L'obra nova. Parlament davant uns quants amics en la casa del Sr. Lluís Plandiura de Barcelona en la nit del 15 de novembre de 1928*. Barcelona: Establiment tipolítogràfic de Salvat Editors.
- Pijoan, José (1931a). *Arte de los pueblos aborígenes*. En: *Summa Artis*, I. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pijoan, José (1931b). *Arte del Asia occidental*. En: *Summa Artis*, II. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pijoan, José (1932). *El arte egipcio*. En: *Summa Artis*, III. Madrid: Espasa-Calpe.

- Pijoan, José (1934). *El arte romano: hasta la muerte de Diocleciano. Arte etrusco y arte helenístico después de la toma de Corinto*. En: *Summa Artis*, V. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pijoan, José (1940-1946). *Art In The Modern World. European Renaissance, Baroque, Modern Art*. Chicago: University of Knowledge (3 vols.).
- Pijoan, José (1942). *Arte bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000*. En: *Summa Artis*, VIII. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pijoan, José (1946). *Arte precolombiano, mexicano y maya*. En: *Summa Artis*, X. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pijoan, José (1967). *Arte europeo de los siglos XIX y XX*. En: *Summa Artis*, XXIII. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pijoan, Pol / Maragall, Pere (2014). *Josep Pijoan. La vida errant d'un català universal*. Cabrera de Mar: Galerada.
- Pita Andrade, José Manuel (1950): "Summa Artis: *Historia General del Arte*. Volumen XII: *Arte islámico*". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 23, n° 89, p. 81.
- Pla, Josep (1968): "Vida i miracles de Josep Pijoan". En: *Tres biografies. Obra completa*, vol. X. Barcelona: Destino.
- Read, Herbert (1935): "Summa Artis. *Historia General del Arte*. Vol. II. *Arte del Asia Occidental*". En: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 67, n° 393, p. 285.
- Réau, Louis (1955-1959). *Iconographie de l'art chrétien*. París: PUF (3 vols.).
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (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, Miguel / Rincón García, Wifredo (eds.): *Las redes hispanas del arte desde 1900*. Madrid: CSIC, pp. 214-230.
- Socias Batet, Immaculada (2013): "Més notícies a l'entorn del període americà de Josep Pijoan Soteras (1881-1963)". En: *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, núm. 24, Barcelona: IEH, pp. 549-568.
- Ruiz, Agustín (1949): "J. Pijoan. *Summa artis. Historia general del arte*. Vol. XI: *Arte gótico de la Europa occidental*". En: *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, vol. 44, p. 245.
- Springer, Anton / Michaelis, Adolf (1875). *Handbuch der Kunstgeschichte*. Leipzig: E. A. Seemann.
- Tortosa, Trinidad (2010): "José Pijoán (Barcelona, 1881-Lausanne, 1963)". En: *Repensar la Escuela del CSIC en Roma*. Madrid: CSIC-EEHAR, pp. 229-253.
- Vera, José M. de (1968): "El Arte del Japón, Vol. XXI Series 'Summa Artis'. By Fernando G. Gutiérrez, S. J.". En: *Monumenta Nipponica*, vol. 23, n° 3/4, p. 520.
- VVAA. (1886-1897). *Historia general del Arte: escrita é ilustrada en vista de los monumentos y de las mejores obras publicadas hasta el día*. Barcelona: Montaner y Simón (8 vols.).
- Wiegand, Theodor / Schrader, Hans (1904). *Priene: Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895-1898*. Berlín: Königliche Museen zu Berlin.
- Winstedt, R. O. (1965): "Summa Artis, *Historia General del Arte*, Vol. XIX. *El arte de la India*. By Dr. J. R. Rivière". En: *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, n° 3/4, octubre, p. 151.