

# actas

XIII

CONGRESO

CEHA

ANTE EL NUEVO MILENIO  
RAÍCES CULTURALES,  
PROYECCIÓN Y ACTUALIDAD  
DEL ARTE ESPAÑOL



XIII CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

*Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección  
y actualidad del arte español*

Granada, 31 de octubre - 3 de noviembre de 2000

*Volumen I*



© Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Granada

ISBN.: 84-8444-193-8  
Depósito Legal: Gr.-1.450/2000

*Fotocomposición, impresión y Encuadernación:*  
Editorial Comares, S.L. (Granada)



## PRESIDENCIA DE HONOR

S. M. LA REINA DOÑA SOFÍA

## COMITÉ DE HONOR

Excmo. Sr. D. Manuel Chaves González, Presidente de la Junta de Andalucía

Excma. Sra. D<sup>a</sup>. Pilar del Castillo, Ministra de Educación, Cultura y Deporte

Excma. Sra. D<sup>a</sup>. Cándida Martínez López, Consejera de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía

Excma. Sra. D<sup>a</sup>. Carmen Calvo Poyato, Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía

Excmo. Sr. Rector Magnífico de la Universidad de Granada

Ilmo. Sr. D. Víctor Nieto Alcaide, Presidente del Comité Español de Historia del Arte

Excmo. Sr. D. José Rodríguez Tabasco, Presidente de la Diputación de Granada y Alcalde de Santa Fe

Ilmo. Sr. D. José Enrique Moratalla Molina, Alcalde de Granada

Ilmo. Sr. D. Julio Rodríguez López, Presidente de la Caja General de Ahorros de Granada

Excmo. Sr. D. José Luis Hernández Pérez, Alcalde de Guadix

Excmo. Sr. Vicerrector de Extensión Universitaria y Enseñanzas Propias

Excmo. Sr. Vicerrector de Investigación y Relaciones Internacionales

Ilmo. Sr. D. Miguel Gómez Oliver, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras

Ilmo. Sr. D. Mateo Revilla Uceda, Director del Patronato de la Alhambra y el Generalife

Ilmo. Sr. D. Jerónimo Páez López, Director de la Fundación «El Legado Andalusí»



## COMITÉ CIENTÍFICO Y EJECUTIVO

### **Presidente del Congreso:**

Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar

### **Secretaría General:**

Dra. D<sup>a</sup>. Esperanza Guillén Marcos

Dr. D. Rafael López Guzmán

### **Comité Científico:**

Dr. D. Ricardo Anguita Cantero

Dr. D. Joaquín Bérchez Gómez

Dra. D<sup>a</sup>. Lola Caparrós Masegosa

Dra. D<sup>a</sup>. M.<sup>a</sup> Victoria Carballo-Calero Ramos

Dr. D. Eugenio Carmona Mato

Dr. D. Fernando Castro Borrego

Dr. D. Antonio Fernández-Puertas

Dr. D. José Manuel Gómez-Moreno Calera

Dr. D. Ángel Isac Martínez de Carvajal

Dr. D. Alfredo J. Morales Martínez

Dr. D. Antonio Moreno Garrido

Dr. D. Víctor Nieto Alcaide

Dr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez

Dra. D<sup>a</sup>. Tonia Raquejo Grado

Dra. D<sup>a</sup>. Paloma Rodríguez Escudero

Dr. D. Jesús Urrea Fernández

### **Secretaría Técnica:**

D. Miguel Córdoba Salmerón

### **Coordinación de la edición:**

Dr. D. Salvador Gallego Aranda

Dr. D. Emilio Ángel Villanueva Muñoz

### **Diseño gráfico:**

D. Julio Juste

### **Coordinación de actividades paralelas:**

Dra. M.<sup>a</sup> Isabel Cabrera; Dr. Antonio Calvo; Dr. José Castillo; Dr. Policarpo Cruz; Dra. Elena Díez; Dr. Miguel Ángel Espinosa; Dra. Esther Galera; Dra. Ana Gómez; Dr. Juan Manuel Martín; Dr. José Manuel Rodríguez.

### **Colaboradores:**

José Manuel Almansa Moreno; Encarnación I. Andrés García; Carmen Beltrán Arrebola; Ida A. Benítez Cruz; Josefa Bonillo García; Encarnación Cambil Hernández; Oscar Criado Cordobés; José Galisteo Martínez; Luz Engracia García García; Rosel Garrido Checa; José M. González Martínez; Ana María Gutiérrez García; Isabel M.<sup>a</sup>. López Huertas; Laura Luna Ocón; José C. Martín García; Gloria Martín Olmos; Javier Molina Rodríguez; M.<sup>a</sup>. de Czestochowa Molina Serrano; Javier de Pablos Ramos; Fco. Javier Pantoja Ferrari; Remedios Peinado Lorca; Manuel L. Peregrina Palomares; Yolanda Ramírez Jerónimo; Inmaculada Ramos Romero; Guadalupe Romero Sánchez; Manuel Soria López de las Huertas; Violeta Tirado Mendoza; Laura Velasco García.



## SECCIONES DEL CONGRESO

### SECCIÓN I

#### Arte Islámico hasta nuestros días: tradición e innovación

Presidente: D. ANTONIO FERNÁNDEZ-PUERTAS (*Univ. de Granada*)  
Vicepresidenta: D<sup>a</sup>. TONIA RAQUEJO GRADO (*Facultad de Bellas Artes. Univ. Complutense. Madrid*)  
Secretario: D. JOSÉ MANUEL GÓMEZ-MORENO CALERA (*Univ. de Granada*)

### SECCIÓN II

#### El museo a debate

Presidente: D. ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ (*Univ. Complutense. Madrid*)  
Vicepresidente: D. JESÚS URREA FERNÁNDEZ (*Director del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*)  
Secretario: D. ANTONIO MORENO GARRIDO (*Univ. de Granada*)

### SECCIÓN III

#### Revisión del arte del siglo XX y su historia

Presidente: D. FERNANDO CASTRO BORREGO (*Univ. de La Laguna*)  
Vicepresidentes: D<sup>a</sup>. M.<sup>a</sup> VICTORIA CARBALLO-CALERO RAMOS (*Univ. de Vigo*)  
D. EUGENIO CARMONA MATO (*Univ. de Málaga*)  
Secretario: D. ÁNGEL ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL (*Univ. de Granada*)

### SECCIÓN IV

#### Arte en Iberoamérica: intercambios y modelos

Presidente: D. JOAQUÍN BÉRCEZ GÓMEZ (*Univ. de Valencia*)  
Vicepresidente: D. ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ (*Univ. de Sevilla*)  
Secretario: D. RICARDO ÁNGUITA CANTERO (*Univ. de Granada*)

### SECCIÓN V

#### Tesis y proyectos de investigación en curso

Presidente: D. VÍCTOR NIETO ALCAIDE (*U.N.E.D.*)  
Vicepresidenta: D<sup>a</sup>. PALOMA RODRÍGUEZ ESCUDERO (*Univ. del País Vasco*)  
Secretario: D<sup>a</sup>. LOLA CAPARRÓS MASEGOSA (*Univ. de Granada*)





---

## *Discurso inaugural*

En esta fecha celebramos el casi centenario de la introducción de la Historia del Arte en la enseñanza universitaria en España y del inicio de un trabajo socio-cultural imprescindible que fue la catalogación del patrimonio histórico-artístico en nuestro país. Ambos hechos fueron precedidos por convulsiones que tuvieron un papel decisivo en nuestra contemporaneidad: por un lado la cuestión educativa y, como parte muy esencial de ella, el debate universitario, que tuvo un papel central en la vida y la sociedad española entre 1868 y 1876; uno de los grandes problemas pendientes en la modernización del país, la educación, en todos los sectores y niveles, que se constituyó en parte central del ideario y la doctrina de las fuerzas socio-políticas, desde el anarquismo o el socialismo al reformismo burgués-liberal en el último tercio de siglo.

Precisamente la implantación universitaria de la Historia del Arte resulta inseparable de la preocupación intelectual y social de Giner de los Ríos y Cossío, del Gabinete pedagógico y el modelo educacional institucionista, cuanto de la gran preocupación histórico-social del Centro de Estudios Históricos de la Junta de Ampliación de Estudios, en cuyo marco las figuras de Riaño, Tormo y Gómez-Moreno emprendieron la labor titánica de restaurar, tanto desde el punto de vista epistemológico como del de la acción política, el patrimonio cultural de España.

Los padres fundadores de la disciplina universitaria heredaron la tradición y los deseos del historicismo romántico, la conciencia de un since-

ro patriotismo, descendiente a su vez de la Ilustración, que asistía impotente al proceso de expolio inaugurado en Europa por los procesos revolucionarios, y en el que las primeras potencias europeas lograron un importante acervo museístico a expensas de las menos favorecidas en el incipiente proceso de tesaurización desencadenado por las guerras napoleónicas. A esto debía añadirse el contradictorio resultado de los procesos interiores de revolución política y reforma económica, entre los que destacan las desamortizaciones de 1836 y 1852, que tendrían como consecuencia la conversión en bienes nacionales de titularidad pública y, por tanto, representando un supuesto inédito desde el punto de vista jurídico o desde el funcional, del uso a una gran masa de bienes culturales o suntuarios de titularidad eclesiástica.

Estas situaciones provocaron en la elite ilustrada y liberal un doble deseo de conocimiento y salvaguardia, desgraciadamente sólo cumplido en una proporción relativamente escasa y moralmente frustrante, antes de la Revolución de 1868. La Institución Libre de Enseñanza y el Centro de Estudios Históricos cumplieron, dentro del marco epistemológico del positivismo y las coordinadas políticas del constitucionalismo liberal, algunas de las tensiones esenciales de la centuria, si bien, dadas las contradicciones del sistema, no pudieron profundizarlas. El primer tercio del siglo XX fue el que permitió los mayores frutos, la plena entidad académica de los saberes histórico-artísticos o la aparición de una legislación patrimonial especial, dentro de la cual hay que destacar el decreto-ley de

agosto de 1926 y la ley republicana de Patrimonio de 1933.

Brevemente, habría que considerar como una terrible adversidad para un proyecto humanista y social como el representado por la historiografía artística de preguerra, la contienda fratricida de 1936. Sin embargo, como la historia de la cultura y la universidad contemporáneas más reciente ha demostrado, en las difíciles condiciones ideológicas, morales y políticas de la posguerra, la Universidad española, pese a la sangría del exilio o la pervisión de los vencedores que había transformado el viejo proyecto institucionista en un nuevo modelo institucional docente, investigador y cultural de finalidad político-ideológica nacionalista, mantuvo una lealtad, con profunda valoración crítica y moral, hacia los presupuestos del conocimiento, la cultura y la sociedad ilustrada de preguerra. Sin ánimo de beneficio alguno o concesiones al poder se continuaron las labores de conocimiento y catalogación del patrimonio, se mantuvieron las pautas más exigentes en la indagación de sus fuentes y en la utilización de metodologías de gran valor científico y de completa modernidad. Los maestros que habían alcanzado el rango universitario con anterioridad a 1936, tanto como los formados con ellos, constituyen un feliz puente entre el primer y el último tercio de nuestro siglo. No cabe aquí una referencia precisa ni a sus personas ni a sus obras, sólo el recuerdo y la valoración genérica: la idea incuestionable de que ellos mantuvieron encendido el fuego sagrado del conocimiento y una voluntad socio-cultural que nosotros hemos heredado. Tal vez en su gesto y en su ideario hubo una innecesaria adustez para quienes pertenecíamos a otras generaciones, más proclives al diálogo y más sensibles a la necesidad de una mayor apertura intelectual.

Casi todos estuvimos presentes en 1973 en Granada, en el Congreso Internacional de Historia del Arte. Es una fecha que tal vez, sin ninguna clase de exageración o duda, pueda considerarse un gozne en el desarrollo de la historiografía y la cultura históricoartística en España. Un esfuerzo esencialmente voluntarista, desarrollado con más inteligencia, capacidad y espíritu que recursos, permitió reunir en Granada a las principales figuras de la historia contemporánea del arte, las más exigentes metodologías, los modelos culturales más acabados, con las presencias adolescentes de quienes nos ini-

ciamos por aquellas fechas en la disciplina, a quienes el inmisericorde devenir del tiempo nos ha convertido hoy en los mayores de este encuentro. No me atrevería a la poco sólida insinuación de que aquella circunstancia fuera determinante en la historiografía de nuestros días. Como ocurre en la mayoría de los casos, se trata de una feliz casualidad biográfica e histórica, a la que acontecimientos y desarrollos posteriores en nada determinados por aquel septiembre de 1973, han otorgado un valor simbólico.

En efecto, el país estaba cambiando sobre sus propias bases en lo económico, lo socio-político y lo intelectual. Un régimen que parecía eterno consumía sus ultimísimos años, una inteligencia censurada se desperezaba con vigor de una somnolencia forzada y penetraba en seductores nuevos modelos y nuevas metodologías. La situación de nuestros días que erróneamente se atribuye a un momento no definitivamente legitimado de la cultura del siglo XX, la llamada posmodernidad, tiene en lo más sobrio y permanente sus fundamentos en las ansias de libertad intelectual de aquellos años: la crítica social, la iconología, la literatura artística, el pensamiento urbanístico, todas las corrientes alternativas, en suma, se abrieron camino en una época en que el mandato de unir historia del arte y vanguardia, no sólo estética sino también social, se sintió como un imperativo. Tal vez lo que haya decaído de aquel entusiasmo sea la creencia en la utopía y el compromiso social de unos aprendices de intelectuales que obtuvieron, por otra parte, muy poca confianza.

Con esta pincelada sólo he querido señalar que la libertad metodológica y de pensamiento —no quiero creer que se trate de un mero eclecticismo— se remonta al último cuarto de siglo. La brevedad del lapsus que nos separa de esta fecha solo nos hace sentirnos optimistas, tal vez por primera vez en la historia de este país, y habida cuenta de las transformaciones materiales e ideologías experimentadas, nadie podrá ser perseguido por su ideología o la singularidad de su pensamiento, y sólo podrá ser juzgado por su capacidad intelectual y su rigor científico. No significa esto, en modo alguno, una declaración pública sobre la neutralidad del conocimiento; ni el conocimiento histórico ni la valoración estética lo han sido nunca, dada su cualidad axiológica. Ser libre metodológicamente no significa ser indiferente ni egoísta.

Quizás convenga recordarlo en esta sede donde se reúnen estratos humanos y profesionales pertenecientes a distintas generaciones, y muy especialmente a las más jóvenes. Por razones que nadie podrá aclarar nunca de una manera objetiva ni suficiente se ha producido un hecho que habría provocado la más honda estupefacción entre los padres fundadores de la Historia del Arte español: la más solicitada de las carreras de Humanidades viene a ser en nuestros días la nuestra. La perplejidad tiene una rápida respuesta, cualquiera que sea el interlocutor que se elija. Prácticamente ninguno de nuestros discentes experimenta la menor duda, independientemente de los resultados, de cualquier frío dato curricular, de las irregularidades en la cantidad y calidad de la docencia recibida, ésta es su carrera; se hallan confirmados en su elección con toda rotundidad.

Aquí surgen las principales cuestiones y los principales problemas a vencer por un foro como el nuestro. A él acude como a un banco de pruebas un extraordinario número de jóvenes universitarios que ha hecho su opción, conscientemente o no, por una de las disciplinas humanísticas más puras, tanto por su naturaleza epistemológica, con profundas raíces en la estética y la filosofía de la cultura, cuanto por su necesidad de instrumentos interdisciplinares que se refieren tanto a la historia general como a la filosofía, la literatura, la historia del mito y las religiones, etc. Hay algo noble e inefable en la elección que no siempre se corresponde con las disponibilidades humanas y materiales de la universidades ni con la realidad social.

La cuestión esencial es la de compadecer tan valioso aporte humano con la cualidad elitista de nuestro saber, y aún peor con las limitadas exigencias culturales de la sociedad del cambio de siglo, porque a resolver la primera contradicción ayuda siempre la innata disposición humana hacia lo bello y lo bueno. Coincidentemente con el crecimiento numérico de nuestros universitarios y la liberación metodológica e intelectual ha tenido lugar en nuestra sociedad un importante fenómeno sociopolítico y cultural, el representado por la definitiva conciencia colectiva en torno a la conservación y el uso del patrimonio histórico y su definitiva inscripción dentro del cuerpo normativo desde la Constitución a las legislaciones especiales de las distintas autonomías, todas ellas de profundo carácter social.

Paralelamente se ha hecho posible uno de los sueños de los ilustrados y liberales de la pasada centuria, de las víctimas de una sociedad sin Ilustración y una inteligencia sin audiencia. Esta condición social y legislativa ha generado administraciones públicas y modelos de la acción político-jurídicos nuevos. El sueño liberal de un estado que protagonizara una responsabilidad política en la conservación del patrimonio, así como de la constitución de cuerpos administrativos de gestores técnicos que llevaran a cabo la tarea de la tutela se ha cumplido.

Sin embargo, este cumplimiento ha tenido un carácter desigual, ha estado en todo momento sometido a avatares políticos y circunstancias de una gran variabilidad. En ningún caso ha sido la substantividad de una disciplina académica como la Historia del Arte un referente inspirador de la práctica de la tutela. Paradójicamente, instituciones y actores de los proyectos de conservación, que explotan críticamente los datos procedentes de la investigación histórico-artística como fundamento de su práctica, ignoran la especificidad intelectual y socio-cultural de la misma, e incluso su sistema de valores. La Historia del Arte ha devenido realengo o *res nullius*, una especie de campo de ruinas en el que nada cuesta expoliar. Las instituciones administrativas en las diversas autonomías se autocalifican como centros de investigación, al margen de la legalidad y la normativa universitaria que tiene residenciadas las funciones públicas relacionadas con el conocimiento científico y la investigación en la institución universitaria. Los centros burocráticos canalizan las ayudas públicas, los recursos destinados a proyectos de conservación del patrimonio y las becas para investigadores, privando a las universidades de una función legítima, que permitiría asegurar la continuidad en el proceso de formación y en la acción de los jóvenes historiadores, con mayor rigor científico y experiencia social.

Añádase a esto el hecho de que, sin que nadie me atribuya una intención vindicativa o corporativa, paradójicamente, en la elección de técnicos para el patrimonio, para su conocimiento, conservación o difusión, todo se subordina a las funciones privilegiadas de los técnicos o los empíricos, no siendo objeto de una consideración substantiva las acciones que se relacionan con el conocimiento, y que constituyen la auténtica garantía en la conser-



vación de los valores que integra el patrimonio. Contradictoriamente, políticos y administraciones, que usan conocimientos y axiologías de naturaleza histórico-artística, han demostrado en la breve historia de la tutela pública del patrimonio su preferencia injustificada por arquitectos, restauradores, arqueólogos, antropólogos, e incluso geógrafos, frente a los historiadores del arte, tal vez por una más antigua y mayor cohesión social, estricto corporativismo, y hasta sindicalismo de los practicantes de tales disciplinas.

En cualquier caso, mi discurso no es en absoluto negativo. La Historia del Arte universitaria goza de una impensable buena salud; la investigación crece, y de ello da buena prueba este encuentro tanto en cantidad como en calidad. Tal vez nos haya faltado una auténtica convicción en torno a la naturaleza social de nuestro saber, nos haya sobrado elitismo habiendo carecido de la necesaria humildad y hayamos recaído en una peligrosa, aunque a veces inevitable patología, que es la del ensimismamiento.

Foros como el que hoy inauguramos invitan, cuanto menos, a conjurar algunos de estos males. Permiten percibir y disfrutar los rostros y los gestos más humanos de quienes se abren camino en el conocimiento, la investigación y la comunicación de las ideas. La ocasión permite asimismo superar la fragmentación de nuestra cultura actual, la dispersión por innumerables cauces institucionales y editoriales de los productos del conocimiento histórico-artístico, que dificultan la exigencia social de la difusión. El aumento de los recursos a disposición de la política científica y cultural en nuestra sociedad, la plétora de publicaciones autonómicas o locales, la dinamización de la sociedad en torno a la cultura o el conocimiento, no facilita la accesibilidad ni el intercambio entre los implicados e interesados en la investigación. Los Congresos españoles de Historia del Arte, que han cambiado en estructura y participación en los últi-

mos años con respecto al sentido de las primeras convocatorias, pueden cumplir esta función de relación, comunicación y debate entre científicos.

Sin la menor duda, la temporalidad bianual podría completarse con encuentros monográficos o exigidos por la urgencia de las cuestiones científicas o profesionales planteadas en el período intermedio, intercongresual. Asimismo el CEHA debería explotar con la mayor intensidad las posibilidades de la informática para el cumplimiento de sus fines. Entre ellos, junto a las elevadas preocupaciones científicas que encabezan las secciones de este congreso, ampliando el ámbito geográfico y cultural de nuestra investigación histórico-artística, abriendo el debate sobre la significación y valoración crítica del arte del siglo XX o la extraordinaria relevancia de la institución museística, deberían ocupar un lugar de relieve las comunes preocupaciones sobre los roles sociales del historiador del arte y su ejercicio profesional. Todo ello a la luz de una prioritaria consideración de la proyección social del conocimiento y de la singularidad de los valores que implica el histórico-artístico.

Sirva esta presentación en primer lugar de bienvenida a todos los asistentes al XIII Congreso del CEHA en este otoño granadino, a la vez que constituya un sincero y humilde pórtico a la reflexión antes propuesta. Finalmente, sea ocasión de hacer público nuestro agradecimiento a quienes aceptaron formar parte del Comité de Honor del Congreso, desde la Casa Real al conjunto de instituciones estatales, autonómicas y locales presentes en el mismo. Especial consideración merecen los agentes sociales y económicos que con gran sensibilidad han contribuido a su financiación. Vaya mi más afectuoso recuerdo para quienes han gestionado su organización desde la Secretaría General, los profesores Guillén Marcos y López Guzmán, o la Secretaría Técnica, el licenciado en Historia del Arte don Miguel Córdoba Salmerón.

IGNACIO HENARES CUÉLLAR

---

## *Sobre la Historia del Arte en España entre dos congresos de Granada*

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE

Queridos compañeros y amigos:

La comisión organizadora del XIII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte ha querido honrarme invitándome a pronunciar la conferencia inaugural. Esta generosa deferencia a un hiper jubilado, que agradezco profundamente, me permite dirigiros la palabra la víspera de mi septuagésimo octavo cumpleaños; empiezo declarando la edad porque así se expresa mejor, como veremos, la herida del tiempo. Creo que el honor que se me hace se justifica a través de un acontecimiento, en el que participé activamente, y que debo recordar con cierta amplitud como punto de partida de mi intervención.

### EL XXIII CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

Se inauguraba aquí, en este para mi entrañable Hospital Real, hace 27 años y 59 días, el 3 de septiembre de 1973. De él fui Secretario General. Se inscribieron casi dos mil profesionales de muy diversos países y constituyó una bocanada de aire fresco cuando se iniciaba la agonía de la dictadura del general Franco; al concluir dos años después, se iba a lograr que España dejase de ser «diferente» (frente a lo que presumía un famoso y activo Ministro de Información y Turismo) en el concierto de las naciones europeas.

Tuvo sus prolegómenos en los contactos que un querido maestro, don Diego Angulo, estableció en

Nueva York con el Comité Internacional de Historia del Arte, en fecha tan lejana como 1961. Desde entonces se ansiaba romper nuestro aislamiento. Pero hubieron de transcurrir varias reuniones cuatrienales de aquel Comité, para que al fin se formalizase la candidatura española. En una «Crónica» publicada en número 184 de *Archivo Español de Arte*, aquel inolvidable profesor aludía a las «dificultades de diversa índole [...] que hacían difícil e incluso arriesgado contraer el compromiso de costear un congreso»... Y a la superación de ellas «gracias a una serie de circunstancias favorables, coincidentes, que se dieron en Granada» destacando «la colaboración de la Universidad y del Patronato de la Alhambra» y recordando a «personas capaces de sentir desde el primer momento la importancia del Congreso, tanto para la ciudad como desde el punto de vista nacional».

Tengo que recordar con emoción aquella azarosa experiencia, vivida conmigo, por quienes entonces hacía pocos años que se habían integrado en el Departamento de Historia del Arte de nuestra Facultad de Letras; entre aquellas personas llenas de juventud una, Concepción Félez (Concha para nosotros), se nos fue prematuramente, dejando un gran vacío, hace diez años; las demás se encuentran hoy en plena madurez, rondando o superando ampliamente la cincuentena. Después del tiempo transcurrido siento cierto asombro al comprobar cómo pudimos, entre todos, remontar aquel trance con escasísimos medios. No existían o no teníamos fotocopadoras; sólo rudimentarias multcopistas que exigían la elaboración previa y en-

gorrosa de clichés. Disponíamos tan solo de una máquina de escribir con bolas intercambiables, donde iban los tipos de letra. ¡Con ella se hizo frente a casi toda la correspondencia y se compusieron las actas! Faltaban varios lustros para que aparecieran en el mercado español los ordenadores personales. Con medios artesanales logramos separar las crujías del Hospital Real con unas cortinas para que se reuniesen las secciones, descorriéndolas en las sesiones plenarias. Y nos permitimos el lujo de disponer de traducción simultánea mediante unos novedosos aparatitos portátiles. Hubo fallos inevitables; pero pienso con cierto orgullo que aquello constituyó una gratificante experiencia; no sólo para los que intervenimos aquí en su organización, sino para quienes llegaron de todas las universidades de España. Es obvio que un fruto de aquel Congreso organizado por el Comité Internacional de Historia del Arte, es decir, el CIHA, fue la creación del Comité Español de Historia del Arte, el CEHA, y la celebración de los congresos nacionales partiendo del que tuvo lugar, con carácter restringido impuesto por las circunstancias, en Trujillo. Como han pasado 27 años y el congreso que hoy se inaugura hace el número 13, es claro que, más o menos, se han venido celebrando cada bienio; el hecho es más que saludable.

Después de los años transcurridos me ha impresionado repasar en los tres volúmenes de las Actas (publicadas, por razones de penuria económica, con varios años de retraso) lo que fue aquel evento. Participaron en las sesiones ilustres historiadores del arte, foráneos y españoles. Muchos, por desgracia, han desaparecido; entre ellos recuerdo nombres como los de Jan Bialostocki de Polonia, André Chastel y Louis Grodecki de Francia, Cesare Gnudi de Italia, Hans Hahnloser de Suiza, Francis Haskell de Gran Bretaña, Millard Meiss, Harold Wethey, George Kubler y René Taylor de los Estados Unidos; a grandes hispanistas como Helmut Schlunk y Paul Guinard; y a españoles como Diego Angulo, el marqués de Lozoya, José Camón, Enrique Marco Dorta, Jesús Bermúdez Pareja, José Gudiol, Alexandre Cirici Pellicer, Juan Ainaud de Lasarte, María Luisa Caturla, José Hernández Díaz, María Elena Gómez-Moreno, Jorge Bernalles, Agustín Clavijo, Santiago Sebastián, Jesús Hernández Perera... y, de una manera especial, a dos grandes impulsores del Congreso, Xavier de Salas, en su calidad de presidente, y a Emilio Orozco, en su

doble condición de vicepresidente del Patronato de la Alhambra y de catedrático de nuestra Universidad. Echamos entonces de menos a historiadores de tanta calidad como Lafuente Ferrari o Gaya Nuño. No quiero cansaros añadiendo otros nombres relevantes. Sí anotar, con melancolía, la desaparición, por ley de la vida, de todos los que entonces considerábamos como grandes maestros, y de algunos muertos prematuramente, recién alcanzada su plena madurez. Hacia esa madurez se encaminaban los jóvenes profesores que rondaban la treintena y que hace algún tiempo tomaron el relevo a los de mi generación.

Siguiendo las reflexiones de Ortega sobre la rotación de las generaciones (que por cierto aplicó Pinder a nuestro campo) con un ritmo aproximado de quince años, nos encontramos que este Congreso Nacional nos sitúa a sólo un trienio de una nueva, contando a partir del Internacional que estamos evocando. A esta hornada de historiadores del arte en ciernes que, recién licenciados, doctorandos o doctores, estarán ya aquí, les aguarda una compleja, pero apasionante tarea a desarrollar en los primeros lustros del siglo XXI. En cualquier caso celebremos el reencuentro, en Granada, de quienes estuvieron en 1973 y el encuentro con los jóvenes que acabarán recogiendo la antorcha.

#### CAMBIOS EN MÁS DE UN CUARTO DE SIGLO

Entre aquel congreso internacional y éste, nacional, se extiende una etapa, rica en acontecimientos, que convida a intentar un apretado balance del camino recorrido en diversos campos que afectan a nuestra historia del arte. Con afán de objetividad pienso que se han hecho muchas cosas positivas. Las sombras, algunas densas, que puedan presentársenos cuando miramos a estos lustros pasados, resultan en numerosos casos necesarias para modelar las luces. En el panorama que se abre ante nosotros hay signos contradictorios. Pero no debemos dejar de valorar los trascendentales pasos hacia adelante que se han dado. Aquí podré referirme, únicamente, a unos cuantos hechos, que juzgo relevantes, seleccionados de un modo convencional y si queréis, incluso, caprichoso. Soy consciente que serán muchas las omisiones. Por otra parte realizaré el recorrido sin citar nombres pro-



pios de los colegas que siguen en plena actividad, ya que no pretendo hacer un balance de las aportaciones realizadas con carácter individual. Mis pretensiones son mucho más modestas.

En poco más de un cuarto de siglo resultan abismales los cambios producidos en las herramientas de trabajo. Como acabo de decir, en 1973 no sabíamos lo que era una fotocopidora, que hoy consiente la reproducción instantánea de un texto. Acceder a la información bibliográfica era mucho más difícil. Hoy es inimaginable trabajar sin ordenadores; el internet, que es ya una realidad, revolucionará, hasta extremos difíciles de predecir, las técnicas en el futuro.

No voy a internarme en un tema que nos sitúa ante un mundo cargado de interrogantes. Mi intervención se detiene en el presente y se inscribe, tan solo, en los veintisiete años pasados.

Los estudios de historia del arte se modificaron, radicalmente, con los cambios habidos en los planes y métodos de enseñanza. Los de mi generación sabemos bien que apenas se estilaban hoy los procedimientos que consentían abarcar el panorama de la asignatura y que cargaban el acento en las prácticas de clasificación de diapositivas. Hace muchos años que desaparecieron de nuestras facultades los llamados «cursos comunes», que recuerdo con nostalgia porque fomentaban contactos fecundos entre las diversas secciones. Por otro lado, dejaron de ser obligatorias asignaturas de carácter instrumental, como la paleografía, o que contribuían a una formación humanística, como las lenguas clásicas. La docencia se aborda, preferentemente, con enfoques monográficos. Esto ha redundado en contra de las visiones de conjunto y del uso de manuales. En cambio ahora se profundiza mucho mejor en ciertas materias, con aportaciones bibliográficas, que contribuyen a la preparación de los estudiantes para futuras actividades investigadoras. Éstas han adquirido gran desarrollo, aunque en nuestra época habían cobrado un primer y saludable impulso, antes del doctorado, gracias a las «tesinas». En estos últimos años se intensificaron los trabajos de clase, llegando a sustituir, muchas veces, a los exámenes, como ocurre en los cursos monográficos. Se arremetió, en casos desafortunadamente, contra las lecciones «memorísticas». Por este camino se ha ido demasiado lejos, al ejercitarse mucho menos la memoria. Cuando, con el paso de los años, la vamos perdiendo, sabemos hasta qué

punto es uno de los grandes dones de la naturaleza, sobre todo cuando se utiliza como apoyo de la inteligencia.

He querido aludir a los grandes cambios que se produjeron en la docencia universitaria con ánimo de destacar sus vertientes positivas, sin meterme en cuestiones resbaladizas, que desde luego las hay. Represaré la tentación de abordar la crítica a las estructuras de los departamentos; problemas en ellos siempre existieron. Lo que nos importa es que en su seno se han ido formando, en su inmensa mayoría, nuestros historiadores del arte. Las normas vigentes para la selección del profesorado han hecho que todos los departamentos de todas las universidades tengan algo de cotos cerrados. Pero creo que la comunicación entre unos y otros se mitiga, y muy mucho, gracias a actos como éste. En mi época, con reñidísimas oposiciones centralizadas, y fáciles trasvases de una facultad a otra mediante concursos de traslado, se producían, seguramente, muchos menos encuentros. Ahora se celebran con mucha más frecuencia congresos, simposios, coloquios, jornadas... organizados, a veces, en torno a las exposiciones, que merecen consideración aparte. Por otro lado, creció sensiblemente la nómina de revistas especializadas que acentúan la difusión de los trabajos. No voy a extenderme hablando de cosas que están en la mente de todos; importa, no obstante, tenerlas en cuenta, en el balance que estamos realizando.

En el último cuarto de siglo se ha robustecido la idea de considerar a los departamentos universitarios como unidades de docencia e investigación, propugnándose la labor en equipo. Tengo la sensación de que este modo de trabajar se adapta mejor al mundo de las ciencias experimentales que al de las humanidades. En nuestra rama tal vez se colaboró con fruto en tareas de catalogación, al elaborarse, por ejemplo, inventarios artísticos. Pero en la mayoría de los casos se actuó y se sigue actuando en solitario.

El reconocimiento del trascendental papel jugado por los departamentos universitarios, no debe hacernos olvidar la importantísima deuda que tenemos contraída con el antiguo Centro de Estudios Históricos que dio origen, después de la guerra civil y dentro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, al Instituto Diego Velázquez, ahora convertido en Departamento de Historia del Arte, manteniendo el nombre del gran pintor. Su

revista, *Archivo Español de Arte*, viene vertebrando, desde su orto en 1925, una gran parte de la actividad investigadora realizada en nuestro país. Si queremos tener cumplida noticia de lo hecho en los últimos 27 años lo encontraremos en ella, tanto en sus artículos como en su información bibliográfica. No aludiré a otras valiosas instituciones para no resultar prolijo.

#### APORTACIONES A LA HISTORIA DEL ARTE

Llegó el momento de valorar, muy a grosso modo, algunos de los frutos obtenidos desde 1973. Quedaron plasmados en investigaciones realizadas en los archivos, en estudios de las obras de arte, en tareas de catalogación, en interpretaciones sobre etapas y estilos. Se avanzó en el conocimiento de la vida de los artistas y de su entorno cargándose, por ejemplo, el acento en el papel jugado por los patronos. Estímulos importantes para el desarrollo de estos estudios se lograron, como veremos después, gracias al auge adquirido por las exposiciones. El dibujo se revalorizó con amplitud. El urbanismo se incorporó a los estudios de historia del arte. Se ha dedicado también atención a la teoría y a la sociología del arte; la primera, sobre todo, se ha convertido en una asignatura en numerosas facultades. Tuvo finalmente importancia capital la inclusión formal y extensa, en los planes de estudio, de los siglos XIX y XX, antes tímidamente abordados. Tras este apretadísimo recuento seleccionaré, sólo a título de ejemplo, algunas cuestiones, muy pocas, muy concretas y muy distanciadas entre sí.

Un campo, antes poco trillado, que mereció atención preferente en el último cuarto de siglo es el de la iconografía e iconología. Me atrevo incluso a decir que, en ciertos momentos, de modo casi desorbitado. Menéndez Pidal dijo en una ocasión que España era la de los frutos tardíos. Y he aquí que a nuestro país llegó la pasión por este género de estudios bastantes años después de que las obras de Emile Mâle y de Erwin Panofsky se difundieran entre nosotros. Los análisis iconográficos e incluso iconológicos habían tenido cabida en trabajos de algunos de nuestros maestros; pienso por ejemplo en los reveladores de Angulo sobre ciertas obras de Velázquez y en especial sobre *Las hilanderas*. Pero en el período que nos interesa, un en-

tusiasta investigador, prematuramente fallecido, Santiago Sebastián, centró en la iconografía y en la iconología su visión de la historia del arte. Con abrumadora erudición trató de desentrañar un lenguaje soterrado en numerosas creaciones. Fundó una revista, *Traza y baza*, en la que tuvieron cabida importantes estudios. Contagió su entusiasmo a una serie de discípulos. Dedico a su memoria un emocionado recuerdo, aunque dudo de que hubiera acertado siempre en sus elucubraciones. Al margen de Santiago Sebastián importa destacar la existencia de especialistas en estas materias dentro de nuestras universidades, centros de investigación y museos. Lamento públicamente la crisis de una institución, *Ephialte*, que, en Vitoria, había concentrado todas sus actividades en estos campos. Como sabrán muchos de cuantos me escuchan, en la Fundación Universitaria Española celebramos varios coloquios en torno a ellos. Se encuentra en avanzado estado de formación, por medios informáticos, de un Fichero de Iconografía de la Fundación Universitaria Española que en internet podrá consultarse dentro de unos meses bajo las siglas FICONOFUE; nos queda mucho camino por recorrer; hasta ahora sólo han podido archivar una veintena de imágenes; el fichero empezará a ser verdaderamente eficaz cuando se decuple esta cifra.

Al aludir a las investigaciones realizadas en los archivos, que dieron magníficos frutos antaño y hogaño, destacaré el empeño que se puso en estas últimas décadas por beneficiar nuevos filones en los de protocolos. Ahora se está sacando especial partido a noticias, antes pasadas por alto, inmersas en contratos y testamentarias. No sólo para ilustrar la vida de grandes maestros; sino para penetrar de manera distinta en el ambiente artístico de hace tres o cuatro siglos. Así estamos sabiendo mucho más sobre lo que fue el coleccionismo, no sólo entre los reyes y los nobles, sino dentro de niveles sociales más bajos; algunos inventarios nos permiten tener una visión nueva de los cuadros que había en muchos hogares.

Desde otro prisma, cobran especial relevancia las aportaciones para reinterpretar ciertas etapas o estilos. Mostraron peculiar interés los problemas relacionados con la caracterización de lo que María Luisa Caturlla llamó «arte de épocas inciertas». Creo que fue en 1953 (hablo de memoria) cuando en el Instituto Diego Velázquez tuvimos unas sesiones dedicadas al análisis de las crisis (es decir, de los

cambios, entendiendo la voz en su riguroso sentido) en la historia del arte. Desde entonces la cuestión se convirtió en tema recurrente. El fenómeno de las mutaciones de estilo sigue cargado de incógnitas. Pero en los últimos lustros algunas cosas se fueron clarificando o se enfocaron por otros derroteros.

Dentro de la Edad Media seleccionaré los avances para caracterizar estilos designados con los prefijos «pre» y «proto». Se profundizó en el conocimiento de las experiencias prerrománicas, anteriores al año mil. Quedaron zanjadas polémicas relacionadas con la primacía de España o de Francia en el desarrollo del arte en el siglo XI (dejando al margen patriotismos mal entendidos) y se generalizó el uso del término protogótico (utilizado ya por Azcárate) para designar la etapa que sirve de punto de partida al gótico y que antes titulábamos, de un modo mucho más ambiguo, «de transición».

Pasando a la Edad Moderna, se produjeron sustanciales cambios en la interpretación del renacimiento y del barroco y, especialmente, del complejo interregno que se produjo entre ambos. No olvidemos que, durante el último cuarto de siglo, adquirió pleno auge la revalorización del manierismo, una etapa poco menos que desdeñada cuando yo era estudiante y que, como entonces, sigue siendo difícil disociar de otros estilos. Tangente con él se encuentra el naturalismo y, entremezclado con ambos, se descubren vertientes del clasicismo. No voy a entrar aquí en el análisis de estos modos de expresión. Tan sólo quiero subrayar que en torno a la caracterización de los tres se han hecho valiosas reflexiones, especialmente en el campo de la pintura. No creo, sin embargo, que sobre estas cuestiones se haya dicho la última palabra; pero interesa anotar las importantes matizaciones que se han llevado a cabo. Una consecuencia de todas ellas es el nuevo modo de interpretarse el concepto de realismo en nuestra pintura. Con las aportaciones de algunos colegas han perdido vigencia algunos tópicos indiscutidos hace medio siglo.

Dejando muchas cosas por el medio, quiero cargar el acento sobre los fecundos avances que se han producido en el estudio de nuestro siglo XIX, considerado, poco menos que maldito, en los años cincuenta. Debemos a Lafuente Ferrari el primer acto formal de desagravio cuando, en la edición de 1953 de su magnífica *Breve historia de la pintura española*, se atrevió a incorporar la decimonónica. Lo

normal, hasta entonces, era acabar en Goya. En las últimas décadas se realizaron numerosos estudios monográficos, no sólo en el campo de la pintura, sino en los de la arquitectura y urbanismo, escultura e incluso en los de las artes decorativas. Sin embargo, no sé si habremos alcanzado un perfil claro de este capital período.

Sin solución de continuidad entraríamos en el siglo que se nos está acabando para reconocer, como muy saludable, el que nuestros historiadores del arte se internaran decididamente en él. Cierro que antes de 1973 habían afrontado esta etapa grandes maestros, como Lafuente Ferrari y Camón Aznar. Pero todavía se disociaban los métodos de los que se consideraban historiadores y críticos del arte. Hoy la Universidad abrió sus puertas al del siglo XX, aunque por la abrumadora cantidad de tendencias que fructificaron a lo largo de él nos cueste mucho contemplarlo, de un modo panorámico, con claridad.

Antes de concluir este apartado quiero dedicar unas palabras a cuestiones que afectaron a la historia del arte en el Estado surgido tras la Constitución de 1978. Las comunidades autónomas asumieron, como es sabido, las más amplias competencias en lo que concierne a la valoración y custodia de los bienes culturales situados en ellas. Recibieron una cuantiosa y pesada herencia al quedar bajo su tutela la catalogación de su patrimonio artístico. La historia de los catálogos monumentales, proyectados por provincias, iniciada en los primeros años del siglo XX, se truncó lastimosamente; se cuentan con los dedos de las manos, y sobran, los que llegaron a imprimirse. Bajo el patrocinio de la Dirección General de Bellas Artes vieron la luz (entre 1970 y 1985 y elaborados, preferentemente, en el seno de los departamentos universitarios) algunos inventarios artísticos de gran utilidad. En las últimas décadas se fue canalizando esta gran tarea a través de las comunidades, pero creo que queda mucho por hacer. Pondría, como ejemplo a seguir, la labor realizada en Navarra con gran altura de miras; se publicaron magníficos volúmenes. Sorprende que, salvo honrosísimas excepciones, no se haya conseguido llevar a feliz término, en profundidad, con la colaboración de nuestros historiadores del arte, una empresa de capital importancia. En cambio tenemos que celebrar la aparición, en muchas comunidades autónomas, de grandes enciclopedias e incluso de historias del arte



vinculadas a ellas. Constituiría un grave error no inscribir esas experiencias dentro del arte español, en la misma medida que éste debe encuadrarse en el europeo. Otras reflexiones podríamos hacer sobre el arte en el estado de las autonomías, en relación con la conservación de los bienes culturales vinculados a ellas; pero el tema resulta demasiado complejo para ser abordado aquí.

#### MUSEOS, EXPOSICIONES Y COLECCIONISMO

Bajo este epígrafe nos internamos en la última etapa de nuestro recorrido y en un tema amplísimo. Por fortuna cuanto concierne a los museos será objeto de atención en la sección II de este congreso. Lo diga aquí tendrá corto alcance. Será sólo una reflexión personal sobre cuestiones puntuales referidas a cambios sustanciales que tuvieron lugar en el último cuarto de siglo. Si nos dedicásemos a hablar del Prado, no acabaríamos; solo me referiré a él de manera accidental.

Comenzaré aludiendo a un hecho que afectó a los llamados museos de Bellas Artes. Dejádme hacer un poco de historia; en 1968, un Director General (que por cierto nos ayudó y estuvo en el Congreso de 1973), Florentino Pérez Embid, obsesionado por centralizar y unificarlo todo, creó el Patronato Nacional de Museos. Aquella decisión tuvo una vertiente positiva: los de Bellas Artes (dirigidos muchas veces por pintores) iban a quedar al cuidado de profesionales. Éstos pertenecían al primitivo Cuerpo de Archivos Bibliotecas y Museos (que luego sufriría grandes transformaciones), de gran prestigio, pero al que se vinculaban fundamentalmente los arqueólogos. Tuvieron que pasar bastantes años para que la historia del arte ocupara en aquel cuerpo el puesto que merecía. Esto provocó graves conflictos, a los que no fue ajeno el mismo Prado. Súmense a ello los cambios que tuvieron lugar al adscribirse muchos museos a las comunidades autónomas, para comprender el impacto que estos hechos tuvieron en cuestiones que nos afectan muy de cerca.

Al Estado quedaron vinculados los museos llamados «nacionales». El que se designe al Prado con este título, a efectos oficiales, me parece más que una obviedad; para el mundo entero sobra ese calificativo. Lamento que, al margen de los museos nacionales situados en Madrid (como el Arqueológico,

el de América, el de Artes Decorativas o el Museo Centro de Arte Reina Sofía) haya perdido ímpetu la idea de seguir potenciando, en diversas ciudades, museos, con enfoques específicos, como el de Arte Romano en Mérida, el de Escultura, en Valladolid, que habría que dotarlo con amplitud de fondos no castellanos, o el de Cerámica, en Valencia, que debería, como el anterior, enriquecerse con testimonios de toda la Península. Carácter nacional tuvieron (y luego lastimosamente lo perdieron cuando se adscribieron a las comunidades autónomas) el de Arte Hispano-Musulmán de Granada (ahora de la Alhambra, que estaba destinado no solo a exhibir fondos locales, sino a mostrar los frutos de la cultura árabe en España) y el de las Peregrinaciones, en Santiago de Compostela, que está reclamando a gritos una estructuración internacional de sus fondos. Ahora que se consolida en torno a la Cueva de Altamira un conjunto museográfico, sería la hora de pensar en un gran museo de pintura del paleolítico...

Una de las experiencias más importantes en el campo que nos ocupa tuvo lugar con la incorporación de la Colección Thyssen-Bornemisza al estado español. Ya sé hasta que punto la adquisición de los 800 cuadros que la componen y su instalación en el palacio de Villahermosa fue objeto de polémica, sobre todo por el grave trauma que sufrió el Prado al quedarse sin ese edificio que hubiera descongestionado sustancialmente el de Villanueva, ahorrándose tal vez la ampliación que está en curso. Por haber vivido algunos años a caballo entre las dos instituciones, confieso que me encontré entre la espada y la pared. Pero celebro que al final se hubiera podido ganar un nuevo museo sobre todo después de haberse podido recuperar numerosas salas del edificio de Villanueva para exponer cuadros (tras haberse utilizado para despachos, biblioteca, oficinas, etc.), gracias a la adscripción al Prado del inmueble de la calle de Ruiz de Alarcón que pertenecía a la empresa ALDEASA.

Desde que se reinstauró la democracia en España estamos asistiendo a una sustancial renovación de los museos. En la mente de muchos están los pasos relevantes que se han dado, aunque todavía queda mucho, muchísimo, por hacer. Entre los de arte antiguo registraré la experiencia que supuso la construcción del Museo de Mérida; al entrar en él nos sentimos dentro de unas termas romanas; su



grandeza es lo que seduce e impresiona al profano; los magníficos mosaicos y esculturas, aunque están dignísimamente expuestos, parecen un complemento del edificio, por otro lado magnífico, de Rafael Moneo. A través de esta obra se apunta una tendencia museológica cargada de riesgos: que la importancia del continente llegue a minimizar la del contenido. En esta línea se sitúan los museos de arte contemporáneo, como veremos después.

En la vida de los museos, a lo largo de las últimas décadas, cobraron inusitada importancia las actividades culturales de muy diverso tipo. Esto me parece admirable; las apoyé siempre con entusiasmo; una de mis grandes frustraciones profesionales fue no haber conseguido que prosperase la creación del Centro de Estudios del Museo del Prado, cuando estaba al frente de él. Vaya todo eso por delante para confesar que me preocupa el que se esté convirtiendo en dogma el que la afluencia de visitantes a un museo debe depender de los eventos que organice, cuando es la relevancia de las colecciones permanentes la que ha de prevalecer por encima de todo.

Entre todas las actividades culturales protagonizadas por los museos, y también por otras instituciones, alcanzaron especialísima notoriedad las exposiciones temporales, con el valor añadido de haber contribuido, decisivamente, al desarrollo de nuestra Historia del Arte. Constituyeron y siguen constituyendo un venero de capital interés, las monográficas sobre grandes maestros, períodos o, incluso, personajes históricos. El Prado se situó a la vanguardia organizándolas. Pero no podemos ignorar los valiosos esfuerzos realizados por las comunidades autónomas y por ciertas fundaciones. Gracias a estas muestras se realizaron avances sustanciales en nuestra historiografía artística. Quiero recordar el interés que tuvo, como broche final del Congreso de 1973, la titulada *Caravaggio y el naturalismo español*, en la Sala de Armas de los Reales Alcázares de Sevilla.

A vueltas, todavía, con el tema de las exposiciones, me referiré a una vertiente peculiar y significativa que ofrecen. Con el apoyo de las obras de arte, sirven hoy para evocar (como antes apuntamos) una época o una personalidad. En cierto modo consienten llevar a la práctica las teorías de Francis Haskell, el gran historiador británico recientemente fallecido, en un libro suyo que, por desgracia, tuvo poco éxito en nuestro país cuando

se publicó en castellano, en 1994; lleva por título, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Como recordarán quienes lo hayan leído, realiza en él un fecundo recorrido para mostrar el valor testimonial de muchas obras capaces de ilustrar una época. Este mismo objetivo trató de alcanzarse para definir, por ejemplo, la personalidad de Felipe II y su entorno con sendas y memorables exposiciones dedicadas a presentar «Un príncipe del Renacimiento», «La monarquía hispánica», «Las tierras y los hombres del rey» o «Jardín y naturaleza en el siglo XVI». Hablaré con sinceridad: dudo que muchos visitantes de esas exposiciones consigan establecer nexos firmes entre los títulos y las obras expuestas; pienso que las gentes contemplan muchas veces las obras disociadas del «argumento» que pretende tener la exposición. Pero a través de los espléndidas publicaciones que se han impreso en estos últimos años, queda una huella perdurable del valor testimonial de las obras de arte; resultan especialmente aleccionadores los ensayos que preceden a las fichas de los catálogos. Habrá que esperar a que concluya la celebración del centenario de Carlos V, para realizar una valoración de los frutos conseguidos para enaltecer su memoria, a través de grandes exposiciones que han tenido lugar (una de ellas en este mismo Hospital Real), a lo largo del año 2000.

Otras reflexiones suscitan el auge de los museos de arte contemporáneo. Muchos de ellos surgieron como centros de exposiciones. No deja de ser curiosa la peripecia de nuestro Museo Español de Arte Contemporáneo, es decir, el llamado MEAC; acabó siendo invalidado por el desarrollo del Centro de Arte Reina Sofía, es decir, el CARS; al final el pez grande devoró al chico... bajo el título de Museo Centro de Arte Reina Sofía, es decir, MCARS. Por toda la geografía nacional surgieron instituciones vinculadas al arte contemporáneo en general o en torno a un artista en particular; creo que la más reciente experiencia de este último tipo la tenemos en Granada, con el Centro José Guerrero. No cabe aquí el recuento de cuánto se hizo en el último cuarto de siglo. Destaquemos tan solo un hecho novedoso: la progresiva importancia concedida a los edificios que, al socaire de las funciones museológicas que tenían que cumplir, cargaron el acento en la singularidad arquitectónica, mostrada con carácter emblemático. Partiendo de la Fundación Miró de Barcelona, y pasando por alto notables rea-

lizaciones, quedémonos con la de Santiago de Compostela, con el IVAM de Valencia, o con la más notable de todas, el Guggenheim de Bilbao; me cuento entre los que se han sentido fascinados al visitar el edificio; pero también entre los que expresan honda preocupación ante la desmesurada importancia que se está dando, como en el caso de Mérida, al continente sobre el contenido.

Al margen de los museos de arte contemporáneo, en los que conviven colecciones permanentes con exposiciones temporales, han proliferado fundaciones dedicadas a desarrollar una activa labor cultural, con muestras artísticas que ocupan un primer rango. Son de sobra conocidas y, por fortuna no se concentran sólo ya en Madrid o Barcelona, sino que se extienden por todas las comunidades autónomas. Celebremos que grandes organismos financieros dediquen unas migajas de sus espectaculares beneficios a potenciar actividades relacionadas con el mundo de la Historia del Arte.

Para completar este balance es preciso referirse a la proliferación de las galerías de arte; no sabría decir por cuánto habría que multiplicar su número en relación con etapas anteriores. Junto a estas salas, que estimularon el mercado, habría que destacar la importancia lograda por las llamadas «ferias», entre las que ocupa un lugar especial la Internacional de Arte Contemporáneo conocida como ARCO.

Dos palabras sobre el mundo del coleccionismo, fruto del mercado a que acabamos de referirnos. Nos llevaría a enfrentarnos con un fenómeno que no se inició, claro está, en el período que analizamos. Pero durante él fuimos testigos de cambios espectaculares. Antes de 1973 existía a través de un comercio integrado por algunos anticuarios y muchos chamarileros. En España apenas si se habían celebrado grandes subastas, que en los años que nos ocupan dieron vida a transacciones realizadas a la luz del día, que contrastan con algunas, muy graves, de carácter clandestino. Se cometieron y se siguen cometiendo fraudes, pero a mucha distancia de lo que ocurría antes y con el control (en la medida de lo posible) de la Junta de calificación y exportación de bienes del patrimonio histórico español.

Contando, desde luego, con la presencia de coleccionistas que acuden a las subastas, se está desarrollando un comercio que consiente que el Estado o las comunidades autónomas ejerciten el de-

recho de adquisición preferente. Contemplamos, por otra parte, los primeros y leves signos de un proceso que juzgo irreversible; es el del trasvase de los fondos de las colecciones particulares a las de carácter público. Esto resulta corriente en Estados Unidos y cuenta en nuestro país con la estimulante experiencia de la colección Thyssen-Bornemisza. También asistimos a un fenómeno curioso: a las salas de subastas empezaron a llegar obras de arte que habían quedado soterradas, como los cuadritos de Goya que la XIII duquesa de Alba había legado a la familia Berganza; algunas fueron adquiridas por el Estado.

En el último cuarto de siglo hemos asistido a la desaparición de famosas colecciones y a la formación de otras de gran importancia; no las nombraremos aunque algunas (pocas) son de sobra conocidas. Quedan, con mínimo contacto con el público, colecciones como la de la Casa de Alba, con cuadros en buena parte vinculados a una fundación. Los colegas jóvenes que me escuchan y que tienen por delante cuatro o más décadas de actividad profesional, podrán ser testigos de mutaciones importantes en el mundo del coleccionismo y podrán comprobar, en qué medida muchas creaciones que hoy están en manos privadas irán ocupando sitio en nuestros museos. Por parte del Estado y de las comunidades autónomas se hace inexcusable una enérgica política fiscal, potenciando las llamadas «daciones», es decir, el pago de impuestos con obras de arte.

#### EN EL UMBRAL DEL TERCER MILENIO

O, como decía Huizinga, «entre las sombras del mañana» debo detenerme. No voy a cansaros más; mis reflexiones han pretendido brindar una imagen positiva de los pasos dados en los campos de la historia del arte durante los 27 años que se extienden entre los dos congresos de Granada. Entraremos dentro de muy pocas semanas en el siglo XXI con un crecido «haber». Sin embargo, recapitulando, resulta inquietante el capítulo del «debe». Las carencias son graves. La historia del arte ocupa un puesto importante en la sociedad actual, pero su estudio apenas tiene cabida en niveles de enseñanza inferior al universitario. Es muchísimo lo que queda por hacer en la valoración de nuestro patrimonio artístico; como apuntamos antes es motivo

de grave preocupación el que, a lo largo de todo un siglo, no se concluyese el catálogo monumental de España. Por mi parte tengo que acusarme de no haber sido capaz de dar cima al inventario artístico de Granada en los años en los que estuve al frente, en la Universidad, de su Departamento de Historia del Arte. Produce escalofríos abordar el tema de la conservación de nuestro patrimonio histórico-artístico, especialmente en ciudades monumentales como la nuestra. Los especuladores, que tantas agresiones causaron en la etapa llamada del «desarrollismo» franquista, siguieron haciendo su agosto después, al margen de los partidos políticos que ocupasen el poder, con insólitas actuaciones urbanísticas autorizadas no sabemos por quien. Los problemas de conservación de los bienes inmuebles son muy graves; pero los de los bienes muebles no les siguen a la zaga. Basta asomarse a los retablos y a los cuadros de las iglesias para tener conciencia de lo muchísimo que queda por hacer.

Un tema pendiente es el de la incorporación de los historiadores del arte al mundo de la conservación del patrimonio histórico. Siempre he creído que teníamos que recabar, con energía, un puesto en esta gran tarea que afecta al urbanismo, a la defensa del acervo monumental y, naturalmente, a una inconmensurable cantidad de bienes de carácter mueble. Resulta especialmente necesaria la pre-

sencia de nuestros profesionales en el estudio y conservación del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia, que tiene ahora lugar, a veces, de un modo accidental; debe adquirir carta de naturaleza mediante respetuosos acuerdos con el Estado o las Comunidades Autónomas. No pueden seguir manteniéndose los templos cerrados a cal y canto; cuando así ocurre por motivos de seguridad, es obligación ineludible de las autoridades civiles, velar por ella.

Termino ya. Cuando elegí el título de esta conferencia inaugural no era consciente de las múltiples cuestiones que necesitaba abordar partiendo de su título. He tocado muy superficialmente muchos puntos y queda muchísimo por decir. Numerosos temas hubieran podido tener otros enfoques. El recorrido que acabo de hacer abre, al menos, cauces a la reflexión. Entramos en el tercer milenio en medio de grandes interrogantes. El tiempo que viene está preñado de crisis. En él tendrán que sedimentarse o revisarse muchas ideas y conceptos heredados de la etapa que acabamos de considerar. Todo ello sin perjuicio de profundizar en las tareas de interpretación, que resultarán más eficaces, cuanto mejor conozcamos lo que tenemos. Los historiadores del arte en España, mirando al futuro, tienen ante sí una grave responsabilidad y un apasionante reto.

Muchas gracias



---

SECCIÓN I

*ARTE ISLÁMICO HASTA NUESTROS DÍAS:  
TRADICIÓN E INNOVACIÓN*





## Las arquerías de las naves de la mezquita de 'Abd al-Raḥmān I (168/785)

ANTONIO FERNÁNDEZ-PUERTAS

Voy a estudiar en este lugar las arquerías de la mezquita original de Córdoba, mandada construir por el primer emir omeya 'Abd al-Raḥmān I. Para ello analizo los estudios gráficos que se le han dedicado al tema, las teorías de sus antecedentes arquitectónicos, su probable método de edificación, y, por último, su trazado proporcional pitagórico en relación con todo el del resto de la mezquita.

El primer alzado científico acotado se debe al insigne arquitecto de la mezquita Félix Hernández Giménez, quien lo publicó en su trabajo de cooperación en la obra de K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture*<sup>1</sup>. El plano muestra tres tramos y la sección de una de las dos arquerías que delimitan la nave central del Santuario del siglo VIII, como se ve al tener la canal uno de sus lados más alto que el opuesto, lo que sólo sucede en la nave más ancha del centro del Oratorio (figs. 5-8).

Este magnífico alzado muestra una serie de características de gran valor: 1) da el nivel original del pavimento y el actual; 2) acota las alturas del arco desde el nivel original, su altura hasta la línea del arranque de impostas, el centro del radio del arco de herradura y su longitud, la distancia del centro a la clave del arco; 3) tras dar el ancho de

la rosca del arco de entibo, proporciona la longitud y el centro del radio del arco de medio punto, que está en la clave del arco de herradura; 4) luego proporciona las cotas de la rosca del arco de medio punto, la cenefa de ladrillos dispuestos en pico, y la altura del muro que alberga la canal hasta las tablas-cobijas horizontales de la armadura decorativa; 5) de igual modo da el grueso del pilar rectangular en su avance hacia las naves, y su mayor amplitud tras haber pasado el ensanche abiselado; 6) también establece la altura desde el pavimento que daba como actual hasta el plano abiselado que ampliaba hacia las naves el grosor de los arcos, así como el alto total del suelo al techo.

En la sección que ofrece del alzado da las anchuras del arco de herradura, del pilar rectangular, y del arco de medio punto. No se puede pedir más información métrica a un plano en alzado y sección.

Tras el insigne arquitecto fue el arqueólogo e historiador del arte Emilio Camps Cazorla quien se volvió a ocupar de analizar el trazado de la arquería de la mezquita de 'Abd al-Raḥmān I<sup>2</sup>. Hizo un alzado esquemático de un tramo y la mitad de otro a cada lado, para lo que tomó algunas medidas de la

<sup>1</sup> K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture. II. Umayyads, Early 'Abbāsids & Ṭūlūnids. Part Two. Early 'Abbāsids, Omeyyads of Cordova, Aghlabids, Ṭūlūnids and Samānids A.D. 751-905*. With contributions by Félix Hernández, Georges Marçais, 'Abd al-Fattāḥ Ḥilmī, and Ḥasan 'Abd al-Waḥḥāb, Oxford, 1940. págs. 138-161, figs. 143-150, especial. págs. 149, 157, figs. 144, 150.

<sup>2</sup> Emilio CAMPS CAZORLA, *Módulo, proporciones y composición en la arquitectura califal cordobesa*, Instituto «Diego Velázquez», Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, págs. 23-28, 69, 70, figs. 18, 19. Este trabajo se publicó tras la repentina muerte del autor como dice Manuel Gómez-Moreno en el «Proemio justificativo», págs. 11-14.

parte baja y mediante fotografías de la alta con los consecuentes errores y distorsiones. El dibujo no presenta acotaciones ni llega al tope de la arquería con la representación de la armadura decorativa de pares y cobijas horizontales. Marcó sus explicaciones con líneas rojas. Interesa resaltar que E. Camps Cazorla era buen dibujante como lo demostró en otros trabajos artísticos hechos para Manuel Gómez-Moreno. Sin embargo, en este trabajo no pudo realizarlos quizá por no contar con los medios materiales de andamios, escaleras, así como personas que le ayudaran desde sostener un metro o una escalera hasta delinearlos. En otras palabras, tuvo que realizar todo el trabajo por sí mismo y con la ayuda gráfica de las fotografías. Es extraño que no utilizara el magnífico plano publicado en 1940 de Félix Hernández Giménez, pues debió conocerlo. Quizá optó por hacer uno propio al no disponer de alzados y secciones de los restantes arcos y arquerías que estudia de la mezquita.

Como norma analiza los arcos a partir de su línea de impostas, con lo que no estoy de acuerdo, como se verá al estudiar el trazado proporcional. Indicaré que sus dibujos no son exactos, y por lo tanto fiables sus afirmaciones, como la de que la altura diáfana del tramo es tres veces el diámetro del arco superior de medio punto, o que la luz del tramo es dos veces la magnitud desde el suelo a la línea de impostas del arco de herradura<sup>3</sup>. Sus divisiones en partes mensurables tienen errores considerables en la realidad. Baste con lo dicho para indicar que este loable esfuerzo por hallar el trazado proporcional de los arcos no consiguió el propósito deseado.

En 1968 el arquitecto Christian Ewert volvió a ocuparse de los sistemas de arcos entrecruzados de la mezquita<sup>4</sup>, y recogía el alzado y sección de Félix Hernández Giménez. Marca en rojo la pieza cruciforme común a los arranques de los arcos de herradura de entibo y a los modillones de rollos

que amplían el vuelo del pilar hacia las naves. Se detiene en su análisis en la variante que ofrece el arranque del pilar en cuarto de círculo bajo 'Abd al-Raḥmān II en el siglo IX. Trata del sistema de entibo<sup>5</sup>, ya mediante tirantes de madera como en los arcos de la mezquita de 'Amr en Fuṣṭāṭ (Egipto) y en las mezquitas aglabíes Zaytūna y Qayrawān (Túnez), ya del sistema de arcos de medio punto como en el Acueducto de los Milagros de Mérida y Cherchel en Argelia. Señala analogías con iglesias sirias, como la de la arcada del nartex de la catedral de Kerrātīn del 504-505. Apunta los dos niveles de arcos en las arquerías de la gran mezquita Omeya de Damasco de época del califa al-Walīd, 88/707 y su relación con el sistema cordobés, aunque estima que el doble sistema de arcos de la mezquita hispana está más relacionado con el de la ingeniería romana del Acueducto de los Milagros, en parte por su proximidad geográfica.

\* \* \*

Pero el problema primordial, desde mi punto de vista, sigue sin estudiarse en profundidad hasta hoy. ¿Cómo ideó el arquitecto la arquería con arcos superpuestos? ¿De dónde le vino el genial concepto de crear un sistema hipóstilo en el que apoyan los arcos de herradura de entibo y los estructurales de medio punto? ¿Cómo pensó en la estructura de columnas aisladas con pilares y arcos que sostienen los muros con las canales, todo lo cual produce la sensación óptica de que aquellas cuelgan de lo que en realidad sostienen? Vamos a intentar dar respuesta a estas y otras incógnitas con que el arquitecto se enfrentó.

En primer lugar el arquitecto estimó que el oratorio debía de tener en sus arquerías una altura necesaria para que el aire y el espacio delimitado fueran acordes con la extensión de la planta. Aquí es donde pensó con acierto que la altura de las naves tenía que corresponderse en buena proporción y estructura con el trazado proporcional de su planta y utilizó las arquerías con doble sistema de arcos superpuestos.

Desde mi punto de vista, el arquitecto de 'Abd al-Raḥmān I tuvo en mente la estructura de las

<sup>3</sup> Emilio CAMPS CAZORLA, *Módulo, proporciones*, pág. 26.

<sup>4</sup> Christian EWERT, *Spanisch-Islamische Systeme sich Kreuzender Bögen. I. Die senkrechten ebenen Systeme sich Kreuzender Bögen als Stützkonstruktionen der vier Rippenkuppeln in der ehemaligen Hauptmoschee von Córdoba*. Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Madrid. Madrider Forschungen. Band 2. Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1968, págs. 12-14, figs. 7, 8a, 8b.

<sup>5</sup> Christian EWERT, *Spanisch-Islamische Systeme*, págs. 58, 59, figs. 36, 37.

arquerías de la gran mezquita Omeya de Damasco, edificada por el califa al-Walīd I en 88/707<sup>6</sup>, que presenta gran arquería en la planta baja sobremontada por una de orden menor y con la disposición de que cada gran arco de herradura de la baja sostenido por columnas tiene dos pequeños de medio punto encima apoyados en pilares laterales y columna parteluz central (fig. 1). Similar disposición aparece en la representación en mosaico de c. 519 del palacio de Teodorico en San Apolinar el Nuevo en Ravena, lo que ha llevado a pensar en que es una disposición arquitectónica tomada quizá del Chalke, o Vestíbulo del palacio en el Augusteion de Constantinopla<sup>7</sup>. Según dicha representación (fig. 2), el palacio de Teodorico era un edificio con fachada abierta con dos filas de arcos, la superior más pequeña que la inferior, con un transepto en el centro rematado por un frontón —donde se lee PALATIUM—, que se asienta en un orden grande de tres arcos sobre cuatro columnas; el lado izquierdo y derecho presentan tres arcos sobre columnas de orden menor, y sobre ellos se hallan los arcos más pequeños, cinco, y cinco y parte de otro respectivamente, cerrados por postigos y cristalerías en los tímpanos, mientras que los bajos y los del transepto lo hacen mediante cortinas. Todo el edificio palatino está revestido de mosaico decorativo. La disposición de los lados con la doble

serie de arcos es el claro antecedente de la arquitectura palatina que luego imita la mezquita Omeya de Damasco, pero los arcos se hallan dispuestos de manera impar por lo que no se corresponden con los grandes, y hay una clara intención de aligerar la parte alta sin que se atengan los vanos superiores a los inferiores; es un primer paso a romper ejes con simetría de un arco sobremontado por dos de modo exacto, dirigido quizás a disponer uno solo en la parte alta. El edificio palatino aparece además revestido de mosaico como lo estuvo la mezquita de al-Walīd de Damasco.

#### EDIFICIOS TOMADOS COMO IMÁGENES

##### ARQUITECTÓNICAS PONDERATIVAS:

##### BALĀṬ AL-WALĪD E IWĀN KISRĀ (O ṬĀQ-I-KISRĀ)

La mezquita Omeya de Damasco fue famosa en el mundo musulmán en toda la Edad Media por la belleza de su arquitectura y por su magnífica decoración de mármoles y sobre todo de mosaico que representaba el Paraíso, *Baradā*<sup>8</sup>. Fue tomada como uno de los tópicos literarios citados por los autores musulmanes al igual que otros famosos edificios, como el sasánida *īwān KISRĀ* ó *ṭāq-ī-KISRĀ*.

Cuando en 1184 Ibn Ŷubayr describe la mezquita Omeya, usa el vocablo *balāṭ*, pl. *balāṭāt*<sup>9</sup>, que deriva del latín *palatium*, «palacio o tienda imperial», y que da *baletum* en el latín tardío.<sup>10</sup> Según R. Dozy: «El *balāṭ* al-Walīd parece haber sido una de las naves de la que estaba compuesta la gran mezquita de Damasco, construida por al califa omeya al-Walīd, pero los beduinos denominaron esta mezquita por ese nombre»<sup>11</sup>. Luego, por la propia denominación de *balāṭ* al-Walīd se estimó

<sup>6</sup> K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture, Part One. Umayyads, A.D. 622-750*. With contribution on «The Mosaics of the Dome of the Rock and the Great Mosque at Damascus» by Marguerite VAN BERCHEN. Oxford at the Clarendon Press, 1932, pág. 116, fig. 65. Esta obra fue revisada, aumentada y vuelta a publicar en 1969 por los autores (ahora Marguerite GAUTIER-VAN BERCHEN), Second Edition in two parts. Vol. I, part I. pág. 171. fig. 88.

<sup>7</sup> K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, Edición 1932, *Part One*, págs. 136, 137, fig. 74 situada entre dichas páginas. Edición de 1969, I, part I, págs. 197, 198, 358, figs. 102 (entre págs. 200-201) y 434 (entre págs. 360-361). Esta teoría la defienden Thiersch y también Richter para lo que se basan en una interpretación, en la que estiman un vocablo como arcos, de una descripción de Procopio (*De Aedificiis*, I, 10). Sin embargo, Heisenberg y Strzygowski han entendido el texto descriptivo de modo diferente al traducir el aludido vocablo por bóvedas. Creswell no se decide por ninguna de las dos opiniones pero ve claro que la representación del palacio de Teodorico en Ravena tuvo que copiar un palacio anterior romano-bizantino. También para Creswell la fachada de la mezquita Omeya al patio se deriva de un modelo de edificio palatino.

<sup>8</sup> K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, I, Part I, págs. 174-177, dibujo de Farīd Šāfey del muro del *riwāq* O., pág. 175, fig. 92; láms. 54b-58b.

<sup>9</sup> IBN ŶUBAYR, *Rihla, Travels*, edición de Goeje, Leiden, 1907, pág. 263. K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, I, Part I, pág. 170, nota 11, pág. 171, nota 4. P. GAYANGOS, *History of the Mammedan Dynasties in Spain*, I, págs. 494-495, trata sobre el significado de este término.

<sup>10</sup> R. DOZY, *Supplément aux dictionnaires arabes*, I, Ley de Brill, 1881, pág. 111, donde también recoge el plural *ablita*, y el significado de «galería cubierta, Gl. Idrīsī; - nave cubierta contenida en una mezquita...»

<sup>11</sup> R. DOZY, *Supplément*, pág. 111.



que la mezquita Omeya del califa al-Walīd tuvo que ser copia en parte de un «palatium» (= *balāṭ*<sup>12</sup>) anterior<sup>12</sup>, como ya se ha dicho y de aquí la denominación que se le dió en la Edad Media.

Así, por ejemplo, en el propio al-Andalus de mediados del siglo XIV el gran polígrafo y primer visir de Muḥammad V, Ibn al-Jaṭīb al describir en su obra la *Nufāḍa III*<sup>13</sup> el area de *al-mašwar al-jāšš* (= «el Mexuar privado») dice que tenía una «larga galería techada que recuerda el balāṭ al-Walīd»<sup>14</sup>, lo cual interpreto como la «arquería», «galería» o «nave» de la mezquita del califa omeya al-Walīd, porque tendría la galería nazarí dos ordenes de arcos superpuestos, como presenta hoy dicha mezquita en Damasco y en la Alhambra la galería S. del patio de Comares en el mismo palacio, y de ello la imagen ponderativa de Ibn al-Jaṭīb<sup>15</sup>.

También este mismo autor nazarí en el manuscrito de la *Nufāḍa III* usa la otra imagen arquitect-

tónica ponderativa de *īwān Kisrā* (= «īwān de Cosróes») en una *qaṣīda* de 14 versos cuya cabeceira especifica: «Dije: lo que fue grabado en la *qubba* del nuevo Mexuar». El texto poético en cuestión declara: «Me asemejo en forma de nombre y celebridad de altura al īwān Kisrā (Cosróes), y cuan diferentes somos los dos *īwānes*»<sup>16</sup>.

Luego, sin irnos más lejos, en al-Andalus, en Granada en 1362-1363, Ibn al-Jaṭīb utilizaba ambos famosos edificios en sus textos referentes a la descripción arquitectónica del nuevo Mexuar de la Alhambra. Conviene recordar que Ibn al-Ḥakīm de Ronda<sup>17</sup>, al emprender su peregrinación a la Meca y santos lugares visitó Ifrīqiya, Egipto, Siria y el Hiyāz<sup>18</sup>; luego al visitar Siria pasó un tiempo en Damasco y oró y visitó la mezquita Omeya de al-Walīd, de la que después con seguridad haría un relato a su vuelta a Granada en la Cancillería a sus alumnos y al soberano. Así, pues, no es de extrañar que los edificios más significativos del mundo del Islam se visitaron, conocieron y se tomaron en literatura como imágenes ponderativas, como hizo Ibn al-Jaṭīb en 1362-1363.

Expuesto lo dicho no es extrañar que el arquitecto del primer omeya de al-Andalus, 'Abd al-Raḥmān I, tuviera en mente la gran mezquita de Damasco, con su solución de dos series de arcos sobrepuestos, la inferior de grandes arcos de herradura sobre columnas y la superior con arcos pequeños de medio punto, dos por cada uno de la serie inferior. En el oratorio las arquerías apoyan sobre columnas de un extremo al otro, pero los tramos originales de las arquerías del patio eran tripartitos, de modo que la secuencia de apoyos es pilar-co-

<sup>12</sup> La lengua árabe no tiene la consonante bilabial oclusiva sorda / p / y la sustituye por la correspondiente sonora / b /.

<sup>13</sup> IBN AL-JAṬĪB, *Nufāḍa al-ḡirāb fī 'ulālat al-igtirāb*, III, editada y anotada por Sa'adiya Fāgiya, Casablanca, 1409/1989, págs. 275-277.

<sup>14</sup> IBN AL-JAṬĪB, *Nufāḍa III*, ed. de Sa'adiya Fāgiya, pág. 276, línea 7, dos últimas palabras. Manuscrito de Leiden de la *Nufāḍa III* (incompleto) COD. OR. 11 (1); H-1-49, folio 20a, línea 17, palabras 10 y 11. Emilio GARCÍA GÓMEZ, *Foco de antigua luz sobre la Alhambra desde un texto de Ibn al-Jaṭīb en 1362*, Madrid, Publicaciones del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid, 1988, tex. ár. pág. 125, trad. pág. 144. Este autor piensa que debe interpretarse *Balāṭ [Abī-l-] Walīd*, es decir como galería del sultán nazarí Abū Walīd Ismā'il I, y dice en pág. 145 en el comentario a la traducción: «Nada sé prácticamente del Balāṭ [Abī-l-] Walīd (aquí *balāṭ* parece ser «galería»): cf. Intr. VII-6 y 6). Se trata, sin duda, de la casi totalmente arrasada Alhambra de Ismā'il I». Este autor supone que los manuscritos deben interpretarse con el añadido «Abī-l-» para atribuirlo a Ismā'il I, como si Ibn al-Jaṭīb por descuido hubiera omitido esta parte del nombre, el cual sin embargo aparece completo en ambos manuscritos al mencionar «la vieja mezquita ... obra del sultán Abū-l-Walīd, de quien Dios tenga misericordia». *Nufāḍa III*, ed. Sa'adiya Fāgiya, pág. 276, líneas 20-21; Manuscrito *Nufāḍa III* de Leiden, folio 21a, línea 8. Luego, hay que desechar por completo la idea expuesta por García Gómez de que hay que sobreentender «Abī-l-» en el texto árabe, ya que el mismo Ibn al-Jaṭīb en la propia descripción deja bien claro cuando se refiere al tópico literario arquitectónico de la mezquita Omeya, *balāṭ al-Walīd*, y a la obra del sultán Ismā'il I, abuelo de Muḥammad V. Sobre este punto trato con detalle en mi obra *The Alhambra II*, en prensa.

<sup>15</sup> Antonio FERNÁNDEZ-PUERTAS, *The Alhambra II*, la sección que le dedico al Mexuar del palacio de Comares, y a este punto en particular, en prensa.

<sup>16</sup> IBN AL-JAṬĪB, *Nufāḍa III*, edn. pág. 221, verso 4. Aquí *bayn*<sup>an</sup> puede significar «alejados, separados» en el tiempo y el espacio. Emilio GARCÍA GÓMEZ, *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Editados y traducidos en verso, con introducción y notas. Madrid, Publicaciones del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid, 1985, págs. 166, 167, verso 4.

<sup>17</sup> Fue arraez de la Cancillería granadina —*Dīwān al-Inšā'*—, y maestro y predecesor de Ibn al-Ḥakīm, el cual lo fue a su vez de Ibn al-Jaṭīb, quien también ocupó el cargo de arraez de la Cancillería, y conoció la personalidad y obra de Ibn al-Ḥakīm, como ha dejado recogidas en su propia obra.

<sup>18</sup> IBN AL-JAṬĪB, *al-Iḥāṭa fī ta'rīj Garnāṭa*, manuscrito de la Biblioteca del Escorial núm. 1673, págs. 42-49; edición parcial del Cairo 1319/1901-1902, 2 vols, II, págs. 288-302. M. J. RUBIERA MATA, «El Dū l-wizāratayn Ibn al-Ḥakīm de Ronda», en *Al-Andalus*, XXXIV, 1969, págs. 105-121, esp. 105, nota 2.

lumna-columna-pilar por cada tramo (fig. 1)<sup>19</sup>, disposición que adoptará en la mezquita de Córdoba 'Abd al-Raḥmān III cuando amplie su patio en el 951-952. La fachada del transepto tiene también dos series superpuestas de tres arcos cada una (fig. 3), que apoyan en columnas intermedias y pilares en los extremos. Los superiores presentan el central más ancho y alto que los laterales, por lo que aquí ya se encuentra en concepto la solución arquitectónica de arco inferior sobremontado por otro<sup>20</sup>.

Esta disposición la heredaron con seguridad los omeyas del arte del imperio romano y del bizantino, como he expuesto. Es muy probable que el emir y su arquitecto también tuvieran en el pensamiento la idea de la legitimidad de la dinastía omeya frente a la invasora de los 'abbāsīs al realizar esta mezquita aljama de Córdoba.

#### TEORÍAS SOBRE LOS ANTECEDENTES ARQUITECTÓNICOS DE LAS ARQUERÍAS DE LA MEZQUITA DEL SIGLO VIII

##### 1. TEORÍA DE LA OBRA DE INGENIERÍA: EL ACUEDUCTO DE LOS MILAGROS DE MÉRIDA

Se ha estimado que la solución de la doble arquería de la mezquita de Córdoba está inspirada en la de los acueductos romanos, como el de Cherchel en Argelia<sup>21</sup> o, sobre todo, el de los Milagros de Mérida de época de Augusto (fig. 4), que se compone de pilares rectangulares —con contrafuerte saliente en su cara frontal—, los cuales suben verticales en todo su grosor y hasta la altura del canal para el agua; sólo los contrafuertes rectangulares de la cara, tras moldura troncopiramidal invertida, inician su decrecimiento achaflanado en plano oblicuo ascendente. Entre los pilares se voltean tres arcos de medio punto de ladrillo rojo, los

dos inferiores de entibo y el superior estructural sobre el que pasa el canal de agua. Los pilares muestran filas superpuestas de ladrillos rojos tras cada cinco hiladas verticales de sillares; el contrafuerte rectangular de la cara presenta esta disposición desde la altura media entre los dos arcos de entibo hacia arriba. Este acueducto, como otros que pueden citarse, son excelentes obras de ingeniería romana hechas para un uso de obra pública donde lo funcional es lo principal y lo estético es secundario. Nadie al contemplar éste u otros acueductos puede pensar que son obras de frágil composición, al contrario, el espectador percibe que son edificaciones sólidas y fuertes, bien pensadas para uso de desgaste constante a la intemperie, ejecutadas para el acarreo permanente de agua. Es decir, tienen un sentido y concepción propios de la mentalidad y formación de un ingeniero, quien construye presas, calzadas, puentes, canales, acueductos, etc. Tienen sus obras un sentido de peso y gravedad que se acentúa con la utilización de contrafuertes y al no aligerar la masa constructiva en toda su elevación.

El principal interés del ingeniero es solucionar un difícil problema estructural para conseguir un fin práctico, y lo estético es siempre secundario. Por el contrario, la meta de un arquitecto es usar su conocimiento técnico de las estructuras arquitectónicas para crear unas construcciones y espacios estéticos. Manuel Gómez-Moreno<sup>22</sup>, Leopoldo Torres Balbas<sup>23</sup>, Georges Marçais<sup>24</sup> y Henri

<sup>19</sup> K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, I, part I, pág. 165, fig. 84.

<sup>20</sup> K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, I, part I, págs. 165-173, figs. 84-91. láms. 45b,c, 46, 48, 49c, 62a, 62A, b.

<sup>21</sup> Leopoldo TORRES BALBÁS, *Arte hispanomusulmán hasta la caída del califato de Córdoba*, vol. V de *Historia de España*, dirigida por Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1965, pág. 364, fig. 166. Christian EWERT, *Spanisch-Islamische Systeme*, pág. 59.

<sup>22</sup> Manuel GÓMEZ-MORENO, *El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe*, vol. III en *Ars Hispaniae*, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1951, pág. 36, fig. 31. Estima el autor sobre los arcos de herradura de entibo que «su incorporación a los pilares resulta exactamente como la de aquellos otros del acueducto de los Milagros en Mérida, o sea enjarjados, disponiendo sus hombros a hiladas horizontales hasta una línea oblicua sobre la que arranca el dovelaje secamente (fig. 31). Pero los arcos de Mérida están hechos con ladrillo sólo, mientras que en las pilas alternan con sillería, concordancias ambas como si allá se hubiese inspirado lo de Córdoba.»

<sup>23</sup> Leopoldo TORRES BALBÁS, *Arte hispanomusulmán*, págs. 363, 364, fig. 165-167. El autor piensa que: «La estructura descrita de las arquerías con los dobles arcos superpuestos del oratorio andaluz, a la que debe su original belleza y personalidad inconfundible en la arquitectura medieval, debió de inspirarse en otras análogas de ingeniería romana, acueductos y aljibes, en las que el problema constructivo a resolver era semejante. El ejemplo más conocido, y no pocas veces invocado, es el de algunos acueductos, como el de los Milagros, en Mérida (figura 165). El relieve del suelo obligó en éste, igual que en otros muchos, a levantar pilares de considerable altura con objeto de apeaar los ar-

Terrasse<sup>25</sup> y Christian Ewert entre otros, han considerado como antecedente directo de la solución de la doble arquería de la mezquita de Córdoba el acueducto romano, en particular el descrito de los Milagros.

## 2. LA TEORÍA DE QUE PROCEDE DE OBRA DE ARQUITECTURA: LA MEZQUITA OMEYA DE DAMASCO

El primer historiador del arte y arqueología que ha visto la estructura de las arquerías como una genial obra de creación arquitectónica ha sido E. Camps Cazorla, quien describe la arquería como «una estructura piramidal a la inversa, con sentido netamente opuesto a lo clásico, pues no se «apoya» sino que «hinca» en el suelo, y en la que las mayores dimensiones van en la parte alta, mientras que en los apoyos buscan la mayor gracilidad posible.»<sup>26</sup> K. A. C. Creswell en la edición revisada y aumentada de su obra *Early Muslim Architecture*, Edición de 1969, señala como la doble serie de arcos de la mezquita Omeya de Da-

masco es el antecedente de la de Córdoba sin añadir más. En el tomo II de dicha obra publicado en 1940 recoge la influencia del acueducto de los Milagros; si hubiera vivido para revisar este volumen no sé si hubiera mantenido la misma idea, aunque pienso, por lo dicho en el volumen I, que no lo habría hecho<sup>27</sup>.

El historiador Lucien Golvin<sup>28</sup> se define por completo por la creatividad arquitectónica y desecha la aparente relación con la obra de ingeniería. Dice en relación al tema que:

«Damasco —es sabido— ofrece una solución mucho más ingeniosa, la de la superposición de columnatas (v. tomo II). Los restos de arquerías antiguas, en el patio, testimonian la ligereza y la belleza de esta disposición que, quizá, fue la adoptada en la sala original de oración... Todos los arqueólogos están de acuerdo en ver [en Córdoba] en esta ingeniosa disposición la influencia de los acueductos romanos y más especialmente el de Mérida que, es muy probable, había hecho sus adeptos entre los antiguos constructores de este tipo de obras. El parecido es tentador pero no es, en mi opinión, en absoluto convincente. El atrevimiento que consiste en arrancar de una delgada columna, de duplicar la altura por un pilar rectangular dos veces más grande que el ábaco, el cual sostiene, además, un arco formado de piedras y ladrillos, en un equilibrio casi inverosímil, no tiene ningún precedente en la historia de la arquitectura(144). El conjunto no se sostiene más que por los arcos peraltados de entibo, suficientes para mantener derecho esta estructura sin recurrir a tirantas, y uno se pregunta entonces como los desplomes laterales no se producen con más frecuencia en el edificio».

Aún L. Golvin con sus rotundas afirmaciones no analiza ambas estructuras —arquería, o acueducto—, de modo comparativo para desechar la teoría de la supuesta influencia de las obras de ingeniería. Yo me planteo el problema desde el punto de vista estructural, y pienso que el concepto arquitectónico de la mezquita de Córdoba se acerca

cos sobre los que iba el canal de circulación del agua. Para evitar el giro y consiguiente ruina de los pilares, a la que los exponía su gran elevación y reducida base, se arriestraban por medio de otros arcos situados a diferentes niveles (fig. 166). Gómez-Moreno ha señalado que el arranque de los arcos de entibo es exactamente igual en las arquerías de la mezquita cordobesa que en el acueducto de Mérida: enjarjados en ambos, con sus hombros dispuestos en hiladas horizontales hasta un plano oblicuo sobre el que arranca el dovelaje (64). En aljibes hondos aplicaron los romanos el mismo sistema; en el de al-Mahdiyya (Túnez) se superponen tres arcos (fig. 167) (65).»

<sup>24</sup> Georges MARÇAIS, *Manuel d'art musulman. L'architecture. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile. I. Du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Editions Auguste Picard, 1926, pág. 231, fig. 125; *L'Architecture musulmane d'Occident. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile*. Arts et métiers graphiques, Paris, 1954, pág. 147, fig. 89. El autor dice que: «La diferencia esencial entre la solución de Córdoba y la de Fustât o de Qayrawân es la sustitución de las tirantas de madera por unos arcos aparejados llamados arcos de entibo. Esta diferencia es fundamental. La invención de esta solución puede haber sido tomada por los constructores de ciertos acueductos romanos compuestos de altos pilares unidos por dos pisos de arcos. Se conoce uno en Africa y otro en España, notablemente el de Mérida, que llaman de los Milagros.»

<sup>25</sup> Henri TERRASSE, *L'Art hispano-mauresque. Des origines au XIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Editions G. Van Oest, 1932, págs. 62, 63, fig. 9.

<sup>26</sup> Emilio CAMPS CAZORLA, *Módulo, proporciones*, pág. 27.

<sup>27</sup> K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, Edición 1940, II, pág. 157, fig. 150. Edición 1969, I, part I, pág. 205.

<sup>28</sup> Lucien GOLVIN, *Essai sur l'architecture musulmane, L'art hispanomusulman*, vol. 4. Paris, Éditions Klincksieck, 1979, págs. 78-79.



al de la mezquita Omeya del califa al-Walīd de Damasco, 88/707, y sus antecedentes en lo civil-palatino (figs. 1-3). Voy a enumerar una serie de características que me llevan a distinguir entre las arquerías de las construcciones del acueducto mencionado y la de la mezquita.

1. La sólida construcción del pilar con contrafuerte sobresaliente en su cara frontal es opuesta por completo al ligero y liviano apoyo de las columnas, las cuales parecen colgar de la estructura que sostienen (figs. 4-8).

2. La gravedad de los pilares del acueducto en toda su altura y longitud, ya vistos de frente, ya contemplados de ángulo, no cesa, pues están contruidos con un fin práctico y funcional ante todo. Por el contrario la visión de las arquerías de la mezquita con la volatilidad de sus fustes le da al espacio un sentido de ingravidez, de unidad para que la congregación de los fieles se vea y sienta junta (figs. 4-8); imagínese por un momento lo que hubiera sido construir estas galerías sobre pilares con sus ángulos, por delgados que fueran, la compartimentación hubiera surgido de inmediato y ese grato efecto de profundidad continuada y diversa, causada por las distintas columnas reutilizadas con fustes circulares, se hubiera roto.

3. Los pilares del acueducto desde su arranque hasta su cima tienen las mismas dimensiones. El contrafuerte sólo se achafлана por encima del arco de medio punto peraltado que alberga la canal para reforzarla. Luego hay un lógico sentido estructural por la funcionalidad que tiene. Sobre las columnas de la mezquita hay una pieza cruciforme que ensancha el pilar rectangular hacia las naves, y que muestra hacia éstas modillones de rollos superpuestos (figs. 4-8). La anchura media del diámetro del fuste de las columnas con respecto a la de los pilares que sostienen está aproximadamente en relación 1 a 2½. Por supuesto esta proporción varía algo en este «museo único de la Antigüedad Clásica hasta lo Visigodo» que es el Oratorio del siglo VIII y su ampliación en el siglo IX, el cual tiene dispuestas las columnas en hileras como en un bosque planeado de árboles diversos. Esta pieza cruciforme es además el inicio de los arcos de herradura de entibo, y sirve también para dar a las arquerías una misma altura de arranque para los dos órdenes de arcos superpuestos.

4. En los pilares del acueducto vemos de modo periódico una alternancia de cinco hileras de silla-

res por una de varias hiladas de ladrillo. En la mezquita los pilares desde su arranque hasta la parte alta son de sillares. Los arcos del acueducto son obra de ladrillo, mientras que en las arquerías del santuario se presentan con dovelaje alturno de sillares y de grupos de cuatro ladrillos (figs. 4-8). Es curioso que el rasgo que se cita como posible precedente —aparte de la superposición de arcos—, es que el ladrillo aparezca en los pilares del acueducto, lo que no ocurre en la mezquita, donde son de sillería por completo.

5. Los arcos de arriostamiento del acueducto son de medio punto, van de cara a cara de los pilares, muestran hiladas de sillares que rellenan su trasdós hasta por encima o a línea con la clave de los arcos. Los arcos de entibo de herradura de la mezquita tienen una sección que se acerca a la mitad del grueso del pilar, 53 cms. y 101 cms. respectivamente, o sea, una relación de 1 a 2 (figs. 4-8, sección). Además sus roscas están libres de obra por lo que dan una diafanidad y transparencia mayor al espacio, donde se voltean como «coronas aéreas». En realidad, al estar enjarjados los arcos de herradura por salmeres actúan de modo funcional como arcos rebajados de medio punto; pero la genialidad del arquitecto los ha convertido de manera decorativa en arcos de herradura aparentes, con la clara finalidad estética de diferenciar la serie baja de la alta.

6. Los pilares del acueducto ofrecen un contrafuerte frontal que no tienen los de la mezquita, los cuales mediante un plano achafланado troncopiramidal invertido vuelve a ensanchar su sección a la amplitud deseada (figs. 4-8). Este nuevo ancho del pilar es el que adoptan los arcos estructurales de medio punto, los cuales son arcos enjarjados al tener salmer común con los arcos colaterales. Su rosca de dovelas de sillares alternos con otras de ladrillo —de un ladrillo y medio de grosor—, está trasdosada por moldura hecha de ladrillo puesto de pico entre dos filetes planos del mismo material. Es un elemento decorativo propio de lo arquitectónico y no de la ingeniería. Por encima de estos arcos y pilares se hallan las canales de desagüe de los tejados de la mezquita.

7. El acueducto desde su base hasta la canal ha usado sillares y ladrillo, y en la canal sillar y hormigón impermeabilizante para evitar fugas de agua. En la mezquita los soportes son basas, fustes, capiteles y cimacios reutilizados (figs. 4-8); el arquitecto



usó en lo demás sillares —uno cruciforme tallado expresamente para el fin mencionado—, ladrillos y mampuesto en las canales con láminas de plomo que revisten el conducto hasta las gárgolas, material impensable de usar en los innumerables acueductos, aunque no descarto que en algunos casos se pudiera utilizar.

8. La impresión óptica que da un acueducto y una arquería de la mezquita no pueden ser más diferentes. En el primero la solidez de la estructura desde la base hasta su tope es continua y su proyección de volumen sobre el que lo contempla es sólida y segura, por su concepción como obra pública. En la arquería de la mezquita, con soportes tan livianos como las columnas, la estructura tiene un sentido volátil cónico invertido, como ya indicó E. Camps Cazorla, de modo que aquellas dan la impresión de estar colgadas de la estructura que sostienen (figs. 4-8). Los pilares del acueducto se refuerzan con contrafuertes conforme descienden; en la mezquita los pilares disminuyen en sección conforme bajan y, mediante un modillón de rollos de la pieza cruciforme, pasan a apoyarse en las columnas. Son dos sistemas por completo diferentes de concebir ambas estructuras.

9. La composición de la estructura del acueducto, con sus pilares, contrafuerte, y arcos de entibo y del canal es lógica y clara de entender, pues obedece a un principio fundamental de utilidad práctica. Sin embargo, en el caso de las arquerías de la mezquita hay unos principios estéticos y unas normas de trazado y composición diferentes, pues por un lado las dos series de arcos superpuestos le dan una altura proporcionada y elegante a las naves (figs. 4-8), mientras que por otro lado el usar los arcos de herradura de entibo ha evitado la torpe y malograda solución de las tirantas de madera, que aparecían en mezquitas como la de 'Amr en Fustāt (Egipto) y en las posteriores aglabíes del siglo IX de Qayrawān y Zaytūna de Túnez.

10. Cualquier acueducto tiene una magnífica cimentación, mientras que las arquerías de la mezquita de 'Abd al-Raḥmān I al excavarlas Félix Hernández Giménez de 1931 a 1934 (en que se paró la excavación por una Orden Municipal), aparecieron sin ella, algo en verdad inverosímil<sup>29</sup>.

Cuando en la mezquita hipóstila se reunieran los fieles y se llenara para las oraciones de los Viernes y grandes festividades del Islam, el ritmo litúrgico de la oración de los asistentes le daría un movimiento continuo de claros y oscuros al espacio comunal entre las columnas de las naves y reflejos de dicho movimiento en las partes altas en penumbra.

Estos razonamientos me llevan a estimar que el arquitecto de la mezquita de 'Abd al-Raḥmān I proyectó una arquería desde el punto de vista de la arquitectura y no de la ingeniería. Creo que el antecedente fue la mezquita Omeya hecha por el califa al-Walīd en Damasco con la superposición de dos arquerías, en el 88/707, y sus antecedentes en la arquitectura tardía-romana y bizantina, reflejo de la cual es el palacio de Teodorico en Ravena. La técnica romano-bizantina de alternar hiladas de sillares con varias filas de ladrillos la usaron los omeyas, como se ve, por ejemplo, en el palacio de la ciudad de 'Anṣar (Libano) en proceso interrumpido de excavación y anastilosis<sup>30</sup>.

Pero también el hecho de que en acueductos, como el de Mérida de época de Augusto, aparezca la solución de arcos superpuestos en vertical y la alternancia de usar sillares y ladrillo en los pilares, me lleva a pensar que hubo desde época clásica romana una solución arquitectónica similar en arquerías, que no nos ha llegado, o conocemos de momento. Es decir, un eslabón entre las soluciones de Damasco y Córdoba, donde a la serie de arcos bajos apoyados en columnas le suceda en vertical otra de arcos altos, con más o menos el mismo diámetro que los inferiores, o sea, una solución arquitectónica más avanzada, paralela a la que vemos en la ingeniería.

También cabe el caso de que este paso evolutivo lo diera el genial arquitecto del emir 'Abd al-Raḥmān I al tener en mente la solución arquitectónica de los omeyas de Damasco y la de ingenie-

*Archivo Español de Arte*, núm. 291, Madrid, 2000, pág. 226, nota 22. Félix HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, *El codo en la historiografía árabe de la mezquita mayor de Córdoba. Contribución al estudio del monumento*. Madrid, Imprenta y Editorial Maestre, 1961, pág. 16, nota 1. Manuel NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, Publicaciones de la obra social y cultural de Cajasur, 1998, págs. 40-46.

<sup>30</sup> K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, vol. I, part II, págs. 478-481, figs. 540-542, láms. 78A, 78B, 78C.

<sup>29</sup> Antonio FERNÁNDEZ-PUERTAS, «I. Mezquita de Córdoba. Trazado proporcional de su planta general (siglos VIII-X)», en

ría romana de Mérida. Lo que es indudable es que el maestro constructor edificó como arquitecto que era del 168/785 y no como un ingeniero de época del emperador Augusto.

#### PROCESO DE ELEVACIÓN DE LAS ARQUERÍAS DE LA MEZQUITA DEL 168/785

Dicho esto, hay que insistir que al excavar Félix Hernández Giménez la mezquita de 'Abd al-Raḥmān I encontró que las columnas de las arquerías tenían como cimentación unas cuantas piedras unidas a hueso y nada más. ¿Cómo ha sobrevivido durante doce siglos a los terremotos, empujes, movimientos de tierra, remodelaciones, ampliaciones, construcción de la catedral y otros avatares? La contestación es que ha sido un puro milagro que haya llegado hasta 1931-1934, cuando tras la excavación el insigne arquitecto dotó a las arquerías del Oratorio del 168/785 de la cimentación necesaria.

Pero esto nos lleva a otra cuestión en relación con el tema. ¿Cómo realizó el arquitecto el alzado de las diez arquerías sin tener cimentación? Para esto supongo que siguió los siguientes pasos:

1. Trazó su planta cuadrada y la dividió en dos rectángulos iguales, uno para el patio y otro para el Oratorio como he estudiado en otro lugar<sup>31</sup>.

2. Tras esto, procedió a trazar, en un plano a escala de la planta, el ancho de las once naves de modo proporcional, y fijar en los ángulos de la trama triangular resultante el emplazamiento de las columnas. Tras ello señaló en el terreno natural los muros, contrafuertes, puertas y lugar exacto del emplazamiento de las columnas.

3. Luego construyó los muros perimetrales con los contrafuertes constructivos rectangulares en el muro de la *qibla* —uno por arquería y los angulares—, los dos ornamentales intermedios de las fachadas E. y O.<sup>32</sup>, y los estructurales en forma de «T» hacia la fachada al patio<sup>33</sup> así como los fun-

cionales extremos de la misma a naciente y poniente en el muro perimetral.

4. Una vez que tenía los contrafuertes de la *qibla* y de la fachada al patio contruidos, y fijados los puntos exactos donde los ejes centrales de las columnas iban, en la trama triangular de la planta (sin que importara su distinto grosor), empezó el levantamiento de las arquerías.

5. Abrió unos hoyos en el terreno donde colocó unas cuantas piedras a hueso de modo cúbico y montó sobre ellas a plomo las basas, los fustes, los capiteles y los cimacios, todos ellos reaprovechados de edificios romanos, tardorromanos, bizantinos y visigodos.

6. Llegado este momento se planteó el arranque de una misma línea horizontal de las dos series de arcos superpuestos —de entibo y estructural—, para lo que utilizó de modo genial, como ya he dicho, el sillar monolítico cruciforme que en sus caras hacia las naves amplía la sección del pilar y en sus otras dos caras el arranque curvo de los arcos de herradura (figs. 5-8). Al darle mayor o menor altura a esta pieza consiguió nivelar las arquerías desde este punto, tan diversas en sus columnas de apoyo.

7. Conviene resaltar que antes de iniciar el alzado el arquitecto y su personal más cualificado estudiaron todo el material de acarreo (basas, fustes, capiteles, cimacios), y se dispuso con cuidado a lo largo de las arquerías de las naves, de modo que se ve una unidad en la nave central que se pierde de modo paulatino hacia las naves laterales, como se ha observado con acierto sobre los capiteles<sup>34</sup>.

8. Obtenida la línea de arranque con arcos enjardados de herradura, colocó cimbras de madera y se voltearon los arcos de entibo al tiempo que se elevaban los pilares verticales entre ellos.

9. Hecho esto, volvió a colocar nuevas estructuras de madera para voltear los arcos de medio punto, sin quitar las anteriores ni tampoco los puntales oblicuos que mantenían las columnas verticales.

10. Por fin construiría el muro con la canal, e hizo el de la nave central más alto que el de las otras diez naves, como se ve en la sección hecha por Félix Hernández Giménez en su plano.

<sup>31</sup> Antonio FERNÁNDEZ-PUERTAS, «I. Mezquita de Córdoba. Trazado», págs. 223-226, figs. 2-4.

<sup>32</sup> Antonio FERNÁNDEZ-PUERTAS, «Uno de los dos trazados proporcionales de la Bāb al-Uzarā',» en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, vol. 48, 1999, págs. 59-104, figs. 1-34, láms. I, II.

<sup>33</sup> Félix HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, *El codo*, fig. 9. Antonio FERNÁNDEZ-PUERTAS, «I. Mezquita de Córdoba. Trazado», figs. 4 y 9.

<sup>34</sup> Patrice CRESSIER, «Les Chapiteaux de la Grande Mosquée de Cordoue», en *Bulletin d'Archéologie Marocaine*, Rabat, 1981, págs. 253-301; «Les Chapiteaux de la Grande Mosquée de Cordoue (oratoires d'Abd ar-Raḥmān I et d'Abd ar-Raḥmān II) et la sculpture de chapiteaux à l'époque émirale», première partie (Tafel 72-82), en *Madridier Mitteilungen*, 25, 1984, págs. 216-281.

11. Las diez arquerías se comenzaron a alzar desde los muros perimetrales E. y O. del Oratorio, hasta alcanzar las que delimitan la nave central. Deduzco esto porque la primera y décima, al ser construidas, tendrían como apoyo seguro ambos muros para cualquier apuntalamiento. Respalda mi opinión el que las naves primera y once son más estrechas, y todo tipo de refuerzo desde ambos muros era también más firme y fuerte. Una vez alzadas las arquerías primera y décima, la segunda y novena hallarían apoyo en las dos anteriores edificadas. Así sucedería con las restantes arquerías (tercera-octava, cuarta-séptima), hasta llegar a las que delimitan la nave central, quinta-sexta. Terminada la elevación de las diez se procedió a quitar las cimbras y toda clase de puntales utilizados. Luego el levantamiento de las arquerías debió de hacerse de los extremos al centro.

12. Una vez hechas las diez arquerías, y al mismo tiempo que se construía el muro de las canales, se colocó la armadura plana decorativa con sus pares y cobijas lisos<sup>35</sup>. Luego los muros se elevarían para dejar los caramanchones existentes por encima, y por último en sus partes cimeras se colocaron las correspondientes armaduras estructurales de par e hilera a dos aguas que sostienen los tejados, con cartabones verticales en los extremos a N. y S. en parte cubiertos por el friso de almenas decorativas.

#### EL TRAZADO PROPORCIONAL DE LAS ARQUERÍAS DE LA MEZQUITA DEL 168/785

En cuanto el arquitecto tuvo claro el concepto constructivo en su mente y con que elementos lo iba a realizar, puso en práctica su conocimiento del sistema pitagórico práctico-pragmático de proporciones para conseguir la deseada unidad de armo-

nía del conjunto. Diseñó el módulo que se repite en cada arquería sólo con la escuadra (cuadrado), compás (arcos de circunferencias) y un cartabón de 90°, 60° y 30° (rectángulo  $\sqrt{3}$ ).

En otro estudio he establecido como la colocación de las columnas obedece a una perfecta retícula triangular proporcional dada en origen por el ancho y largo de la planta del Oratorio, y tras conseguir la amplitud de las once naves (más ancha la central y más estrechas las extremas que las intermedias), el arquitecto halló la exacta ubicación de todas las columnas al trazar el mencionado sistema reticular de triángulos equiláteros en cuyos vértices se sitúan los ejes de las mismas.

Pero ¿cómo construyó el alzado de la arquería de dos arcos superpuestos para cada tramo? Para hallar la respuesta a esta pregunta, he partido del perfecto alzado analizado que hizo Félix Hernández Giménez, por el cual se conocen los centros de los radios de trazado de los arcos, el grueso de sus rosas, el de sus pilares, y todos los otros datos señalados, pero no proporciona respuesta a la pregunta planteada más arriba ¿cómo y de qué se partió para construir el módulo de las arquerías?

Lo primero que he hecho ha sido completar en línea las medias columnas y pilares de ambos extremos para tener tres módulos completos de eje a eje, aunque bastaría sólo con estudiar el proceso de trazado en el módulo central. He completado los laterales para ahorrar dibujos de los sucesivos pasos, pues en un solo alzado se pueden dar hasta tres.

Obtenido el lugar exacto donde el centro axial de cada columna iba a ser colocado, el arquitecto procedió a realizar el alzado en los siguientes pasos:

1. Tomó el ancho de eje a eje de las columnas como una unidad (= 1), que es siempre la misma, cualquier que sea el grosor de los fustes (fig. 5: 1).

2. Con una escuadra trazó dos diagonales a 45° del lado base y las prolongó hasta que se cruzan con los ejes de las columnas (fig. 5: 2).

3. Tras esto ya tenía el cuadrado de base dibujado, con lado igual a la unidad (= 1) y una diagonal con el valor inconmensurable de  $\sqrt{2}$  (fig. 5: 3).

4. A continuación tomó como radio —núm. 1—, la semidiagonal y trazó un arco de círculo (fig. 6: 4)

5. Luego adoptó como nuevos radios —núm. 2—, las distancias del eje de las columnas al punto medio de dicho arco y al abatirlos en vertical le

<sup>35</sup> Terminada la obra de techar se decorarían con temas de ataurique pintados, al igual que aparece en el siglo IX en la mezquita de Qayrawān según estudió Georges MARÇAIS, «Plafonds peints du IX<sup>e</sup> siècle à la Grande Mosquée de Kairouan», en *Revue des Arts Asiatiques*, IX, 1935, págs. 1-8, láms. I, II. En la Mezquita de Córdoba han quedado restos de tablas lisas pintadas en época gótica, que se han reunido en la primera nave a O., hoy compartimentada en capillas con rejías; estas tablas inducen a pensar en que el Oratorio del siglo VIII y su ampliación del siglo IX tuvieron sus armaduras decoradas de este modo y luego fueron repintadas.



dio la altura del capitel. Quizá en otros casos esta exacta medida varíe si el capitel es más alto, lo que debemos comprobar, pero creemos en principio que el trazado es el mismo como digo más abajo (fig. 6: 5).

6. Para obtener la línea de impostas y el peralte del arco de entibo de herradura, tomó un tercer radio —núm. 3—, cuya longitud estableció desde el eje medio del ancho del arco en su nivel primitivo al centro del tope del capitel, y volvió a dibujar un nuevo arco de círculo que le dio la línea de impostas y el peralte del arco de herradura al prolongar su parte cimera en horizontal (fig. 6: 6).

7. Halló el centro del arco de herradura y la longitud del radio del mismo al tomar la distancia desde el centro del cuadrado base al punto axial superior del capitel y trazar otro arco de círculo con un cuarto radio —núm. 4—; el mencionado punto central se encuentra donde el arco de circunferencia corta el eje central (fig. 7: 7 y 8).

Hasta aquí ha diseñado la composición con radios y arcos de circunferencias proporcionales originados en el cuadrado base, es decir, con la escuadra y el compás.

8. Para encontrar la línea del tradós del arco de herradura, con objeto de definir su grosor de ladrillo y medio, el arquitecto usó el cartabón de  $90^\circ$ ,  $60^\circ$  y  $30^\circ$ , cuya hipotenusa es igual a  $\sqrt{4}$ . Así, pues, cogió el lado unidad del cuadrado (fig. 5: 3) como lado base de un triángulo equilátero que situó en la cima del arco de circunferencia trazado por el radio núm. 1, o semidiagonal del cuadrado ( $= \frac{1}{2}\sqrt{2}$ ). Tras dibujar el triángulo equilátero, su vértice le dio la clave del trasdós del arco de herradura (fig. 7: 8). El lado base en este caso coincide con el centro del cuerpo de los capiteles corintios.

9. Tras ello, volvió a diseñar otro triángulo equilátero con su base esta vez en la misma línea del lado del cuadrado original ( $= 1$ ); ésto le dio la línea de intradós del arco de herradura y el grosor de la rosca del mismo, pues ya conocía el trasdós por el paso anterior (fig. 7: 9). Continuó el trazado con la construcción de otro triángulo equilátero opuesto por su vértice (fig. 7: 9). Conocido el centro del radio (fig. 7: 7), y ahora su longitud dada al saber la línea de intradós del arco, prolongó dicho radio hasta la línea de impostas y trazó el arco de herradura de entibo.

10) Al unir los vértices de las bases de ambos triángulos equiláteros se forma un rectángulo  $\sqrt{3}$ ,

cuya hipotenusa vale  $\sqrt{4}$  ( $= 2$ ), la única diagonal mensurable en el sistema de rectángulos progresivos proporcionales (fig. 8: 10). Este rectángulo encuadra la clave del trasdós del arco de medio punto, cuyo radio de trazado se encuentra en el centro axial del trasdós del arco de entibo de herradura (fig. 8: 10, 11).

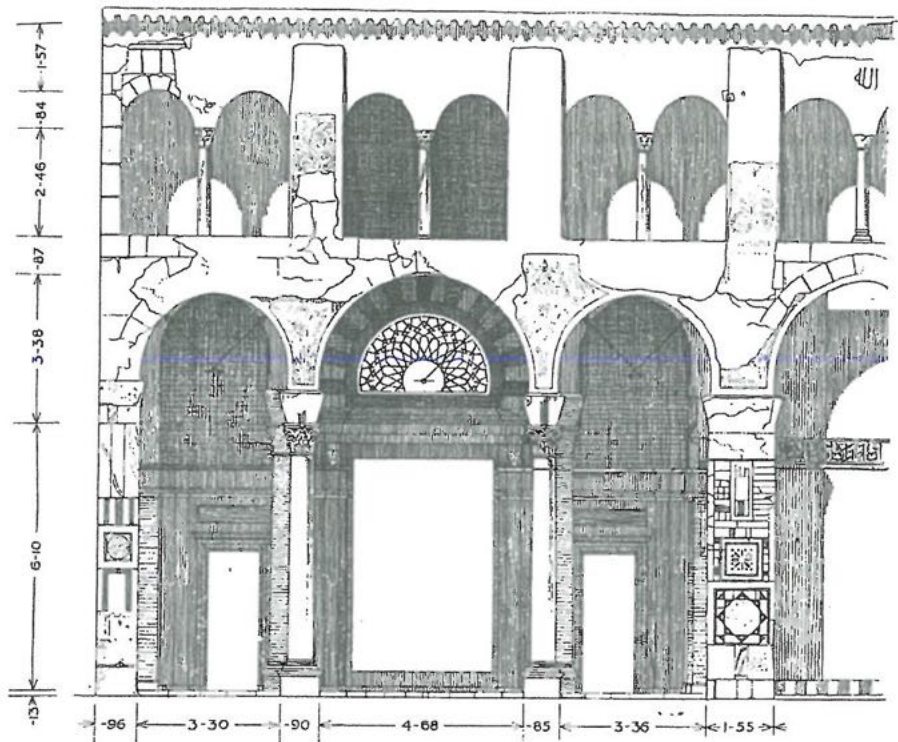
11. Dada la línea del trasdós del arco de medio punto, colocó la cenefa de ladrillos en pico entre bordes delimitadores, también de ladrillo. A esto le añadió el grueso del arco que es igual al de herradura —hay 1 cm. de diferencia: 56 cms. y 57 cms. respectivamente—, y así obtuvo la longitud del radio del arco de medio punto, cuyo centro está en el centro del trasdós del arco de herradura (fig. 8: 11).

12. Hecho esto, dibujó sobre el lado unidad del rectángulo  $\sqrt{3}$  con escuadra ángulos de  $45^\circ$  desde cada extremo y se cruzan en el eje central del tramo a una altura intermedia entre los pares y las cobijas planas de la armadura horizontal decorativa debajo de la estructural (fig. 8: 10-12, sección). Entre ambas hay un caramanchón de considerable altura.

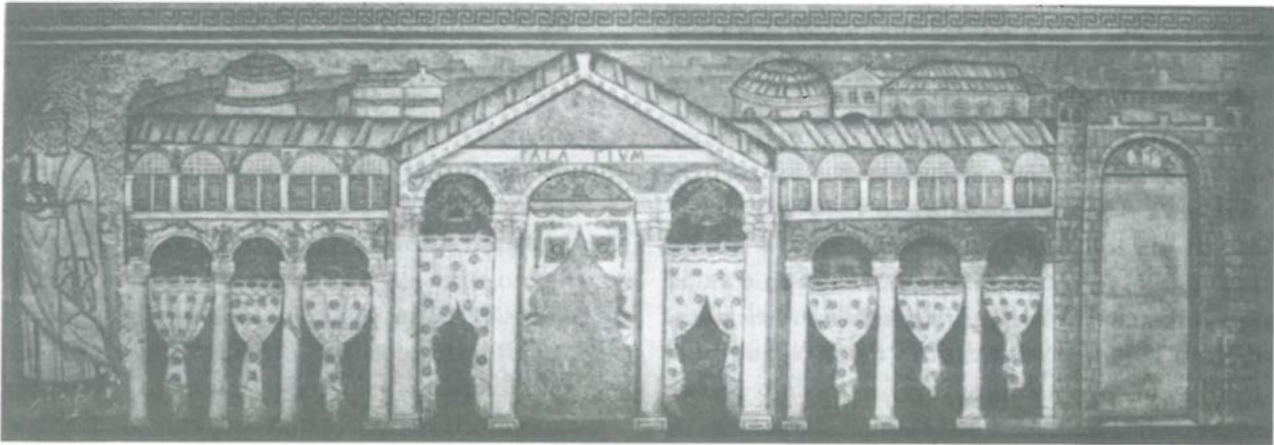
13. Luego el arquitecto con sólo escuadra, cartabón y compás trazó todo el alzado según el sistema proporcional pitagórico empleado de modo práctico. El cuadrado de base que fija el lado unidad, el rectángulo  $\sqrt{3}$  sobre el anterior en el que se incluyen el sistema de los dos arcos —herradura y medio punto— superpuestos, y con la escuadra de nuevo la altura aproximada de la armadura horizontal, ya que el vértice se encuentra entre el grueso de las vigas-pares y las tablas-tabicas que la forman. Todo se resume en cuadrado de base, sobre el que se construye un rectángulo  $\sqrt{3}$ , y luego una escuadra, en escala proporcional decreciente, pues su hipotenusa ( $= \sqrt{2}$ ), es el lado unidad de los anteriores (fig. 8: 11, 12).

En resumen: 1) La estructura de las arquerías está concebida y construida de modo arquitectónico, y no como obra de ingeniería. 2) Se elevaron las arquerías desde los extremos del Oratorio hacia el centro. 3) La belleza única del doble arco superpuesto en cada tramo se debe al uso práctico del sistema pitagórico proporcional, que proseguirá en el arte hispanomusulmán hasta las construcciones y decoración del periodo nazarí, como ya he analizado en el primer tomo de mi obra *The Alhambra*. 4) El alarife que construyó la mezquita de 'Abd al-Raḥmān I fue, en verdad, un auténtico genio creador.

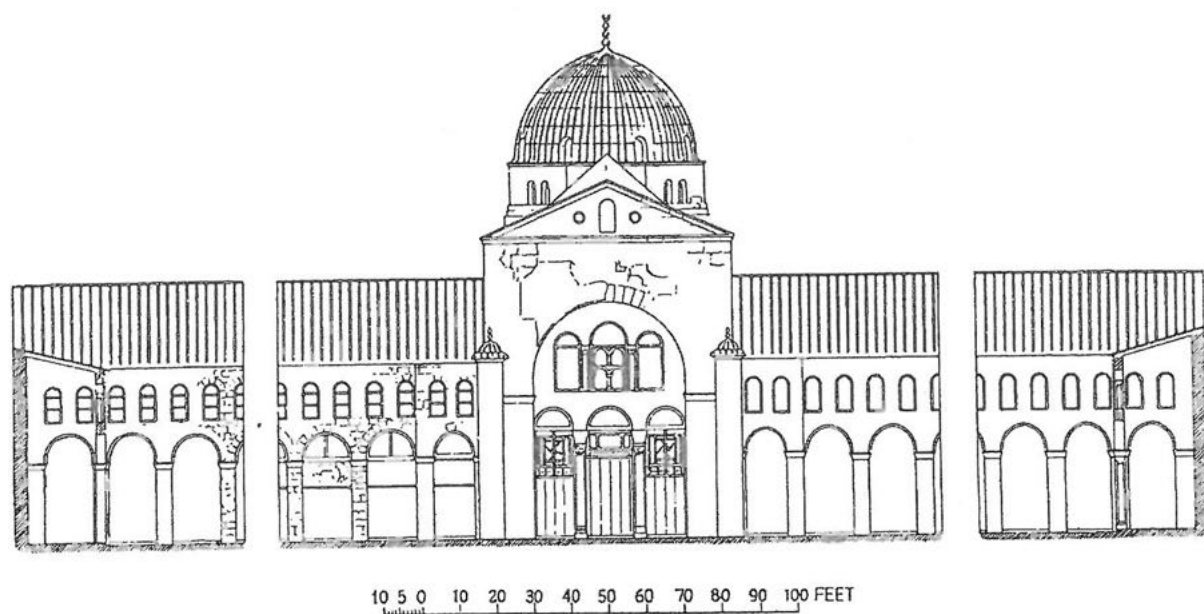




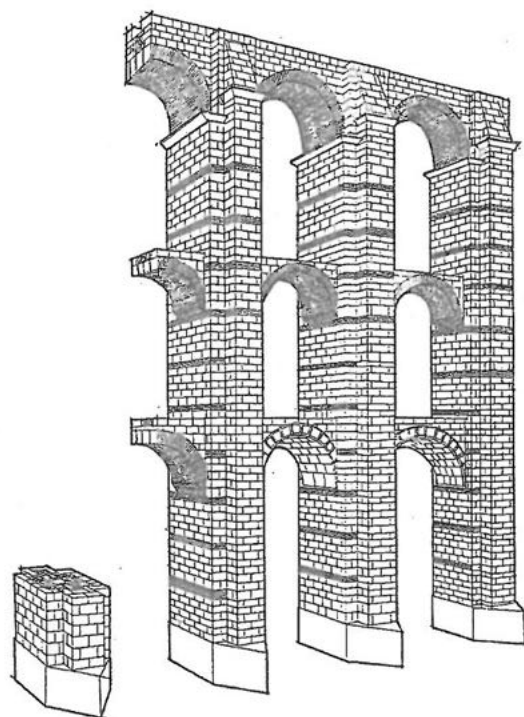
1.—Mezquita Omeya de Damasco, al-Walīd I, 88/707. Alzado parcial del *riwāq* O. Medidas tomadas por K. A. C. Creswell.



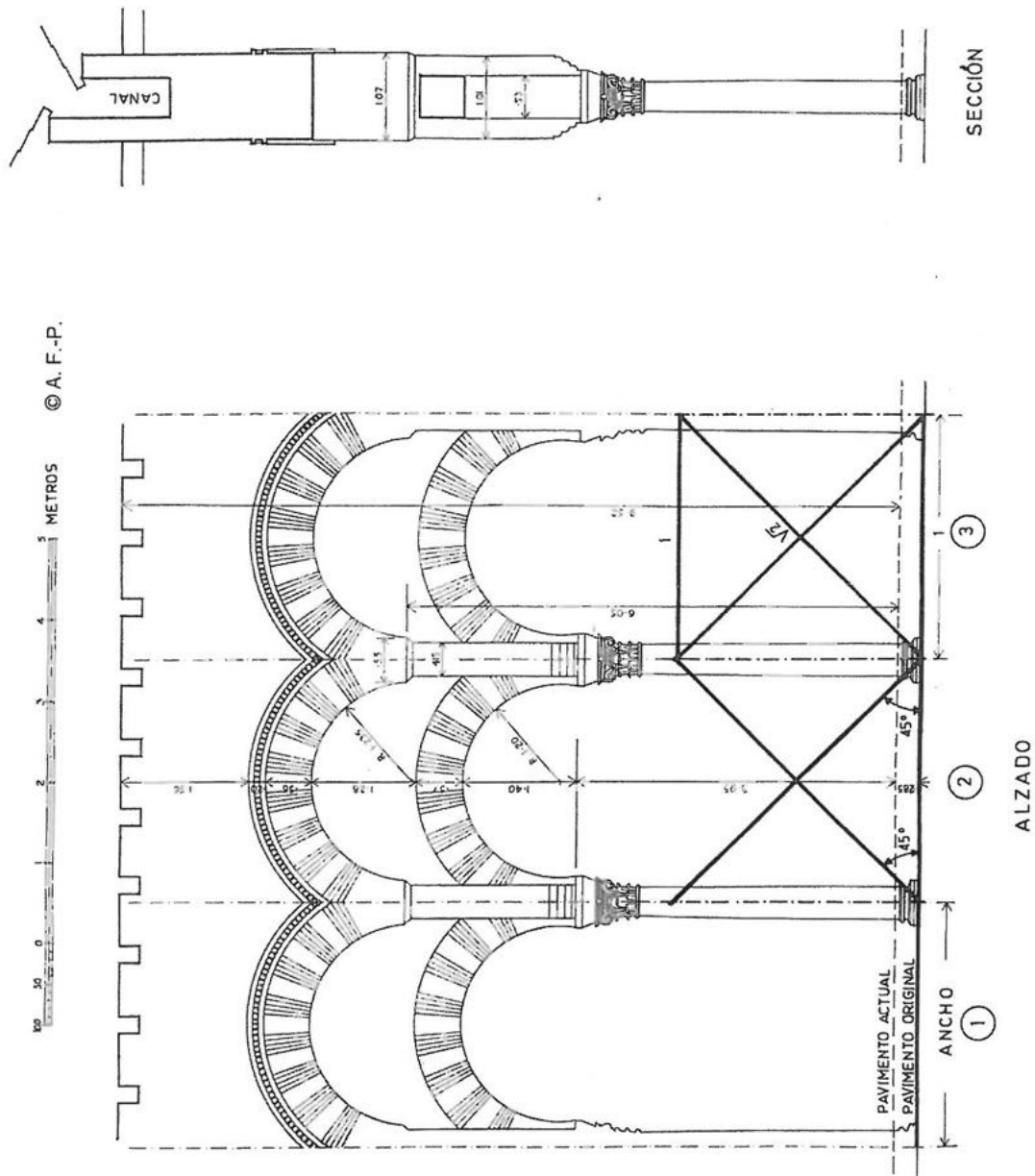
2.—San Apolinar el Nuevo en Ravena. Representación en mosaico del palacio de Teodorico, c. 519.



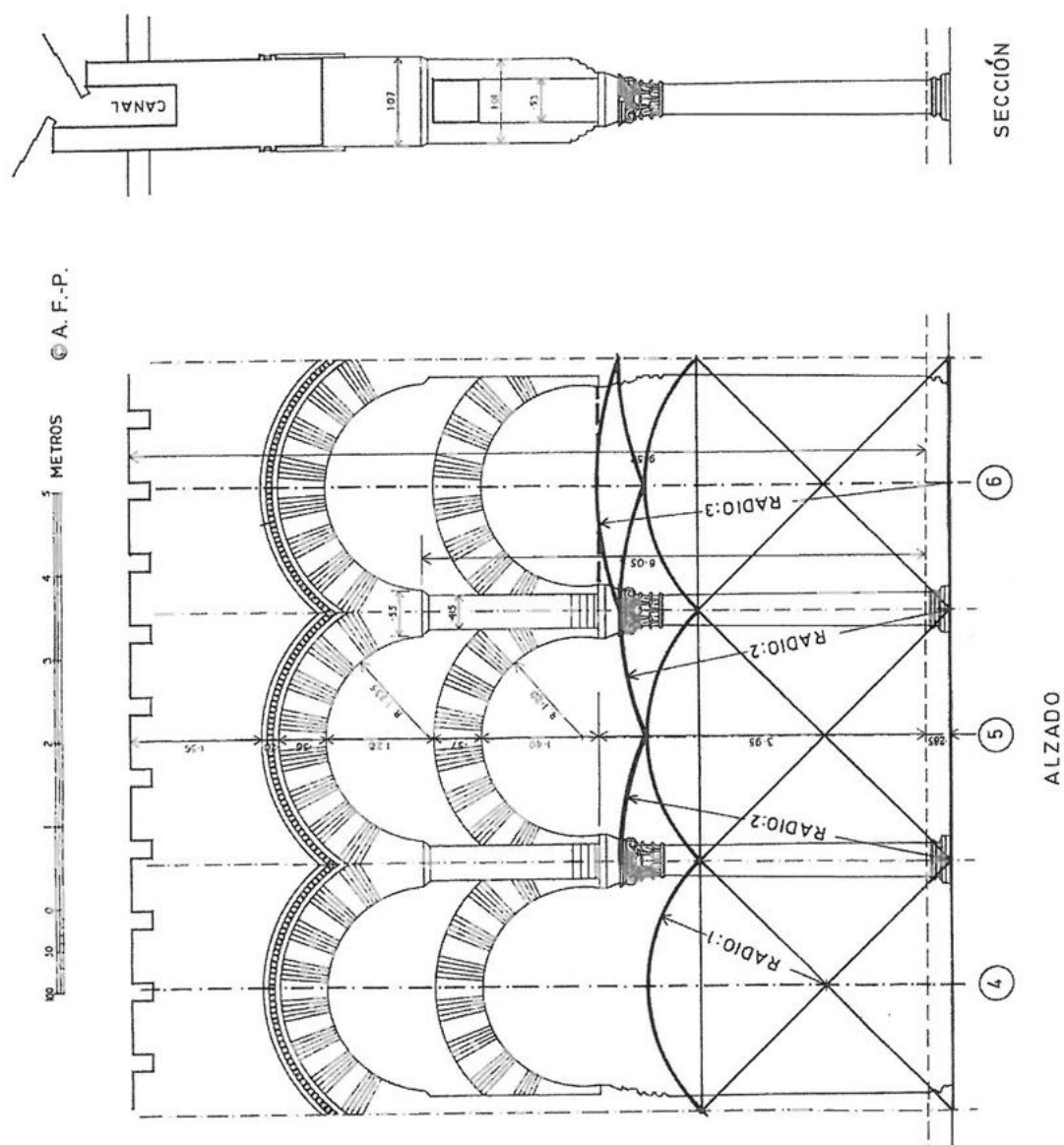
3.—Mezquita Omeya de Damasco, al-Walīd I, 88/707. Alzado-sección de la fachada del oratorio al patio. Dibujo de Phené Spiers.



4.—Acueducto romano de los Milagros, época de Augusto. (Reconstrucción).  
Dibujo de Luis García Camero.

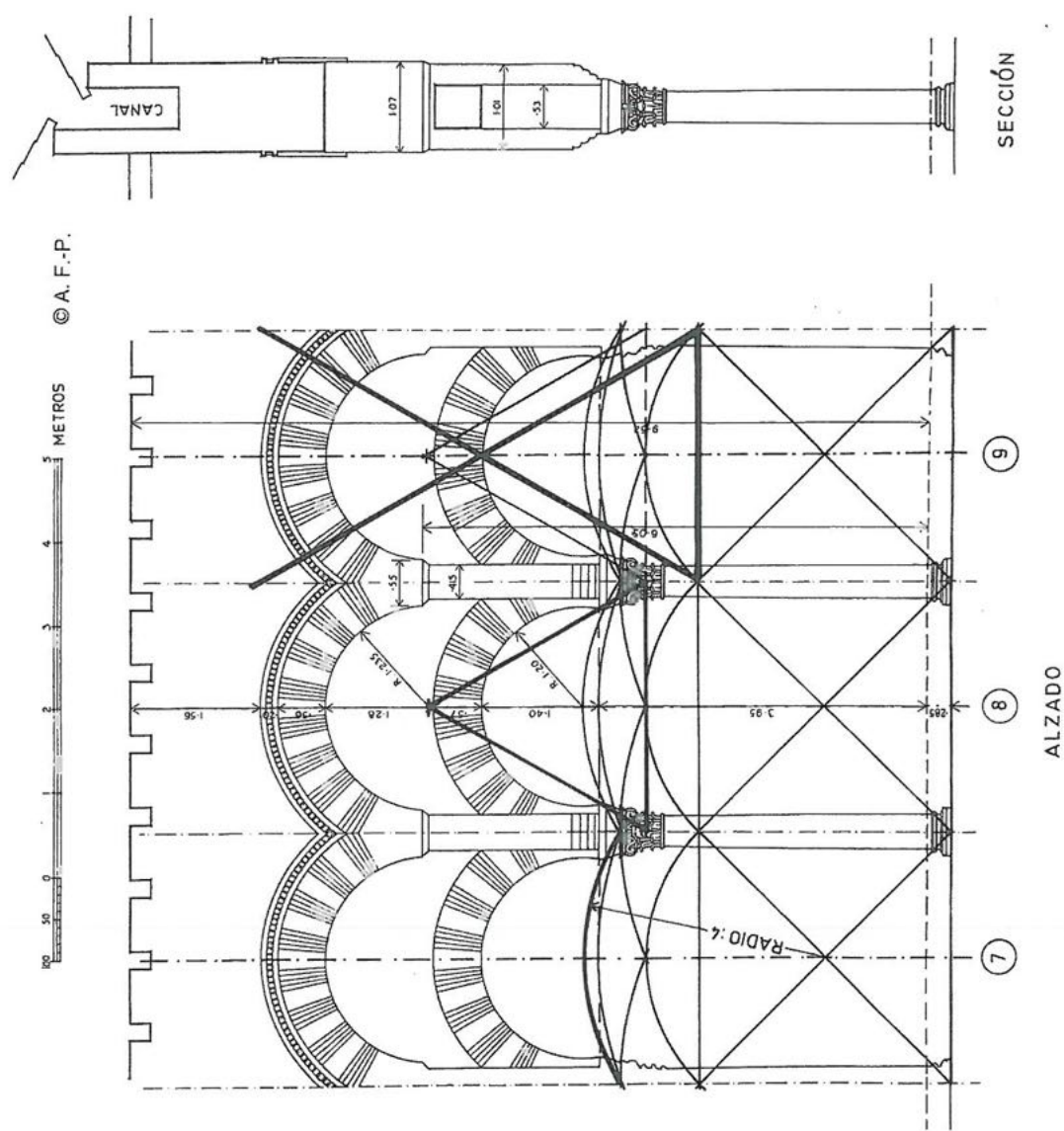


5.—Mezquita de Córdoba, época de ‘Abd al-Rahmān I, 168/785. Estudio proporcional del autor sobre el dibujo alzado-sección de Félix Hernández Giménez. Pasos del trazado, 1-3.

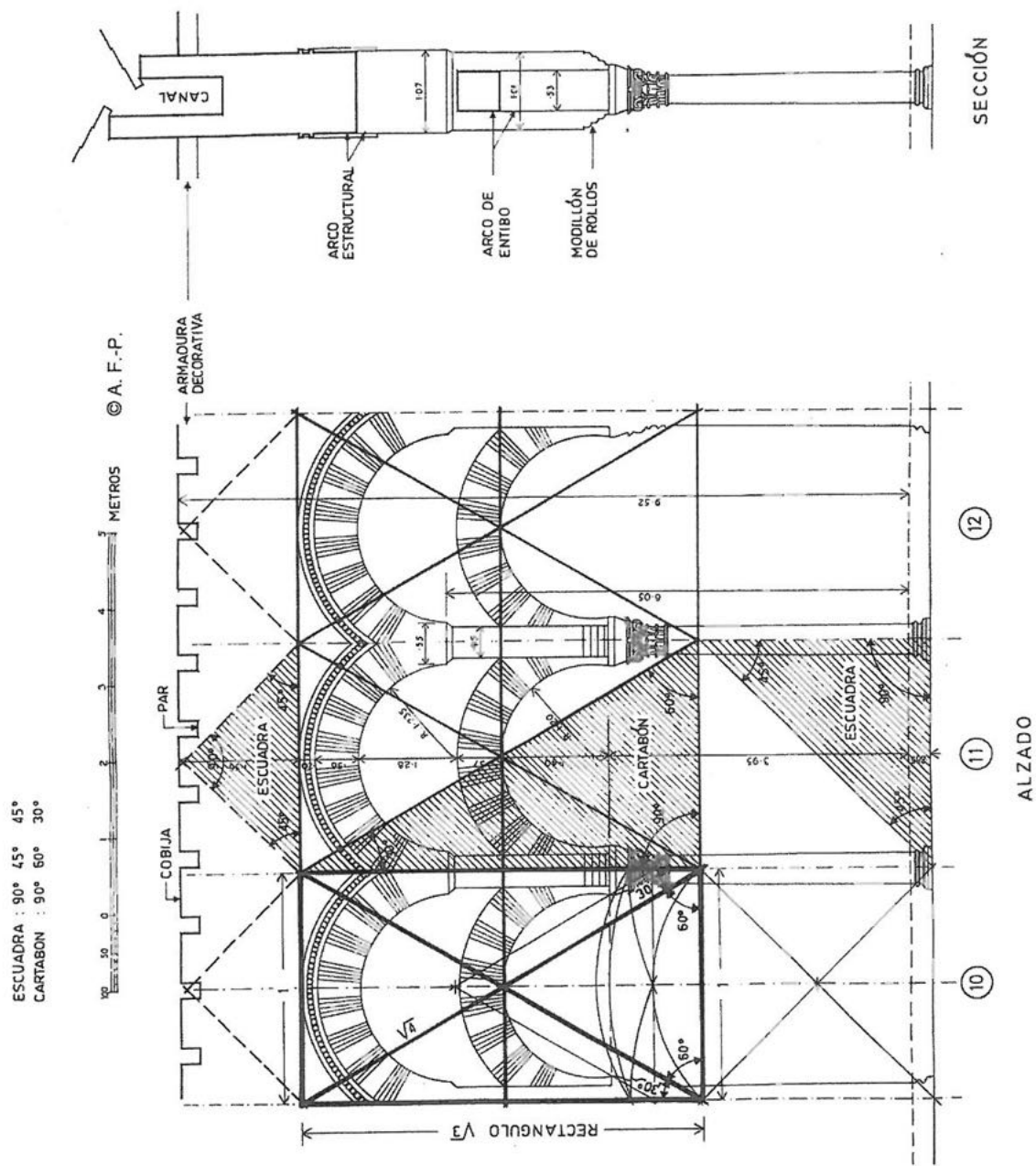


6.—Mezquita de Córdoba, época de 'Abd al-Raḥmān I, 168/785. Estudio proporcional del autor sobre el dibujo alzado-sección de Félix Hernández Giménez. Pasos del trazado, 4-6.





7.—Mezquita de Córdoba, época de 'Abd al-Rahmān I, 168/785. Estudio proporcional del autor sobre el dibujo alzado-sección de Félix Hernández Giménez. Pasos del trazado, 7-9.



8.—Mezquita de Córdoba, época de 'Abd al-Raḥmān I, 168/785. Estudio proporcional del autor sobre el dibujo alzado-sección de Félix Hernández Giménez. Pasos del trazado, 10-12.



## *La alcoba oeste de la galería meridional del patio de Comares: la bóveda de mocárabe*

GASPAR ARANDA PASTOR

### I. INTRODUCCIÓN

El trabajo que aquí se presenta fue sugerido por el Dr. Antonio Fernández-Puertas, quien me indicó que reuniera y estudiara un grupo de grandes fragmentos de mocárabe que él recordaba haber visto en los almacenes del Museo de la Alhambra. Son cuatro trozos en yeso de composiciones de adarajas, de diferentes dimensiones y de regular estado de conservación. Todos ellos presentan escrito por detrás la procedencia «Garita del Patio de la Alberca» y su número de registro.

A este grupo de fragmentos hay que añadir otro mejor conservado y de mayor tamaño que se mantiene *in situ* en el techo de la desmantelada alcoba. Tras examinar todas las piezas, sus fotografías y dibujos de plantas y secciones, se pudo comprobar que, efectivamente, son partes de una misma composición: la bóveda de mocárabe de la alcoba SO. del patio de Comares (Lám. 1).

### II. DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA ALCOBA

Las cuatro pequeñas alcobas<sup>1</sup> que hay en los extremos de las galerías norte y sur del patio de

Comares debieron servir de tranquilas estancias de descanso que permitían al musulmán disfrutar de una visión en diagonal del patio<sup>2</sup>. Los moradores se sentarían sobre almabraques o altos cojines, rodeados de zócalos cerámicos de vivos colores. Sobre sus cabezas volaba un vasar de yeso para colocar los recipientes con bebidas, libros, candiles o las armas<sup>3</sup>.

Las alcobas meridionales son diferentes a sus homólogas de la galería N. por ser más estrechas y menos profundas. Las cuatro han sufrido continuas restauraciones en época cristiana que han alterado la decoración interior original. De todas, la que peor ha llegado a nuestros días es la del ángulo SO. del patio, prácticamente arruinada<sup>4</sup>. Su construcción está fechada, como toda la galería meridional, en torno al año 1369, cuando Muhammad V tomó

Según el glosario de términos árabes que aparece en: FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: «La casa nazarí en la Alhambra», *Casas y palacios en al-Andalus*, Ed. El legado andalusí y otros, Murcia, 1995, pág. 281.

<sup>2</sup> La visión en oblicuo es uno de los conceptos básicos que debe poseer un jardín hispanomusulmán. FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: «Los jardines hispanomusulmanes del Generalife según la poesía», *Icomos*, Granada, 1973, 197.

<sup>3</sup> CONTRERAS, Rafael: *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, o sea, la Alhambra, el Alcázar y la gran Mezquita de Occidente*, Imp.-lit. de A. Rodero, Madrid, 1878, 2.ª ed., pág. 210.

<sup>4</sup> Sobre la posible destrucción de esta alcoba y su restauración a principios de este siglo, estamos preparando un trabajo que saldrá con posterioridad.

<sup>1</sup> Varios son los términos que se han venido utilizando para identificar estas estancias: garitas, alhacenas, alhamíes, nichos; pero el más apropiado es alcoba, término que procede del árabe *al-qubba*, pls. *qubāb*, *qibāb* y que alude a un espacio cubierto por una cúpula o una bóveda; como es el caso aquí estudiado.



Algeciras y completó lo que faltaba del Palacio de Comares<sup>5</sup>.

Exteriormente presenta el esquema de una pequeña fachada<sup>6</sup> —como las otras tres alcobas—, dividida en dos cuerpos (Lám. 1: B). Un escalón de mármol blanco la eleva del patio unos 18 cms. El primer cuerpo presenta un elegante arco agallonado de 1'80 ms. de luz apoyado sobre dos columnas entregas de yeso que, al carecer de fustes y basas, dejan los capiteles volados; encuadra el arco un alfiz compuesto por cenefas con cartelas epigráficas. Por encima un ancho paño horizontal de yesería con decoración de arquitos cobijando palmetas agallonadas y el escudo nazarí da paso al segundo cuerpo. Éste lo centra una esbelta ventanita arqueada —desprovista de la celosía de madera que debió tener—, enmarcada por estrechos paños de yesería con decoración epigráfica y floral. Corona la fachada un arrocabe de madera en el que descansa el techo de lazo de la galería.

En planta, la alcoba es un rectángulo con los lados menores hacia N. y S.; mide 2'00 ms. de ancho y 1'08 ms. de profundidad —como su compañera de enfrente—. El suelo lo forman tres grandes losas de mármol blanco, colocadas por Leopoldo Torres Balbás en 1924<sup>7</sup>. Las paredes, carentes por completo de decoración, están enlucidas en blanco hasta una altura de 1'95 ms. en los lados meridional y occidental, y 1'76 ms. en el que da a N. Hasta llegar al techo, los muros están compuestos por cajones de ladrillo rellenos de mampuesto y argamasa. Faltaría por tanto el original zócalo de alicatado, la cornisa de yeso volada que formaría el vasar, los paños de yesería con decoración epigráfica y vegetal, y la mayor parte de la bóveda de mocárabe que fingía apearse en pequeñas columnitas. Sí se conserva aún en el arco

interior la decoración floral de la albanega izquierda. El fragmento de mocárabe que aquí queda de la bóveda —un cuarto del tamaño total—, es de yeso, está adosado a la pared por encima de la albanega izquierda y conserva decoración pintada y restos de policromía azul y dorado (Lám. 1: C).

### III. LA BÓVEDA DE MOCÁRABE

El alarife nazarí trazó en yeso cuatro tipos diferentes de bóvedas de mocárabe para las respectivas alcobas angulares del patio de Comares, lo que prueba su ingenio. Las dos meridionales son más pequeñas y se articulan por medio de la medina<sup>8</sup>, a modo de nervios; mientras que las otras dos carecen de esta moldura y son las adarajas solas las que componen estructuras. Aunque pudiera parecer que la alcoba SE. y su mutilada compañera de enfrente fueran similares, varían en que esta última presenta grupos de adarajas específicos y tiene un piso de adarajas menos. Por lo tanto, la bóveda SO. requiere un estudio independiente de las otras bóvedas —por ser todas diferentes—, basado en el examen científico de sus restos conservados; que son cinco fragmentos de mocárabe en yeso: cuatro conservados en el Museo de la Alhambra<sup>9</sup>, y el otro, de mayores dimensiones, se mantiene *in situ* en la alcoba.

#### 1. Estudio de los fragmentos conservados

Toda bóveda realizada mediante la técnica del mocárabe está constituida por una combinación geométrica de prismas entrecruzados que, al tallarse exteriormente en superficies cóncavas —cuarto de círculo—, reciben el nombre de adarajas. La más reciente identificación y clasificación científica del mocárabe se debe al Dr. Antonio Fernández-Puertas<sup>10</sup>, por lo que se seguirá su sistema en este tra-

<sup>5</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Guía de Granada*, Granada, 1892, pág. 47. FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: «The three great sultans of al-Dawla al-Isma'iliyya al-Nasriyya who built the fourteenth-century Alhambra: Ismā'il I, Yūsuf I and Muḥammad V (713-793/1314-1391)», *Journal of the Royal Asiatic Society*, 3rd, Series, vol. 7, part. I, Cambridge University Press, London, 1997, pág. 24.

<sup>6</sup> Este esquema de fachada sin partes laterales ya lo estudia Antonio Fernández-Puertas en su libro *La fachada del Palacio de Comares. I. Situación, Función y Génesis*. Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 1980, pág. 99.

<sup>7</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo: «Diario de obras en la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 2, 1966.

<sup>8</sup> Según el doctor Antonio Fernández-Puertas la medina funciona como arcos mixtilíneos entrecruzados que derivan de las bóvedas del Califato hispanomusulmán. «Muḥarbas», *Encyclopedia of Islam*, VII, Leiden, 1993 pág. 500.

<sup>9</sup> Las piezas forman parte de los fondos del Museo desde el año 1943, con Números de Registro 788, 877, 878 y 879.

<sup>10</sup> FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: «Muḥarbas»...; y *The Alhambra, I. From the ninth century to Yusuf I (1354)*, Saki Books, London, 1997.

bajo. Así el mocárabe, en la proporción de  $\sqrt{2}$ , está constituido por cuatro adarajas básicas, una de planta rectangular y tres de triángulos isósceles con ángulos de 90°, 45° y 135° respectivamente. Las adarajas se combinan entre sí siguiendo dos pautas fijas: para unirse a la misma altura deben hacerlo por sus caras iguales —cara unidad—, y para formar pisos deben unirse por la cara desigual —cara proporcional—. Por otro lado, la medina es una moldura que, a modo de nervios, acopla las adarajas, compone módulos y estructura el trazado geométrico de la composición. Para poder entender el entrecruzamiento de adarajas que compone los fragmentos de la bóveda de mocárabe aquí estudiada, en las Láms. 2 y 3, y en las Figs. 1 y 2 se identifican y desglosan los prismas.

— *Fragmento 1.* Lo forma el trozo de bóveda que se mantiene en la alcoba. Es una composición amedinada, con decoración vegetal y epigráfica pintada sobre fondo azul; y que conserva restos de rojo y dorado. En total mide casi 120 centímetros de ancho por 45 de alto (Lám. 2).

El fragmento se sitúa en el lado NE. del techo, sobre la albanega interior izquierda del arco, y supone algo más de un cuarto del tamaño total de la composición. Se conserva desde el ángulo NE. hasta encima de la clave del arco —donde estaba el eje simétrico central de la bóveda—. La parte baja de la pieza está perfilada por una cinta roja que, amoldada a los arquiteos de las adarajas, enmarcaría todo el perímetro de la bóveda.

En cuanto a los pisos de adarajas, en el centro del fragmento hay un total de seis pisos en altura proporcional, mientras que en los lados hay solo cuatro. La Lám. 2 muestra el dibujo de la planta de la pieza de mocárabe —completada—, donde se identifican los 9 tipos de adarajas y los 2 tipos de jairas<sup>11</sup> —formadas por una estrella de ocho puntas de 90° y por un paralelepípedo de base cuadrada— que componen la bóveda.

Por ser un fragmento de dimensiones considerables, es fácil seguir el recorrido que la medina

hace entre las adarajas para crear estructuras: de la aludida cinta roja perimetral nacen dos molduras de medina que se abren en dos nervios cada una con forma de «V»; los dos interiores giran en diagonal hasta llegar a juntarse en un punto; los otros ascienden verticales para cruzarse con un nervio de la medina que atraviesa la bóveda longitudinalmente. Son éstas estructuras que, cuando se estudie el trazado geométrico de la bóveda, se verá que pertenecen a las puntas de una estrella de ocho. Por otro lado, han quedado unos plementos formados por combinaciones de adarajas que a su vez también configuran grupos. Se distinguen dos grupos principales alrededor de las jairas tipos 1' y 2'; otro centrado en la adaraja tipo 1 que serviría para enlazarse con el contiguo módulo simétrico; y dos pequeños grupos cuyas adarajas rodean a un prisma romboidal del tipo 9 —ver Fig. 2: B, donde se distinguen los distintos grupos de adarajas—.

— *Fragmento 2.* La pieza número R. 879 es la mayor de las piezas de la bóveda conservadas en el Museo de la Alhambra ya que se le unió la pieza número R. 216 (Lám. 3). Algunas adarajas están restauradas. Es una composición de mocárabe con decoración pintada. Sus medidas son 43'6 cms. de alto por 71'3 de ancho. Al igual que el fragmento anterior, éste estaba situado en la parte baja de la bóveda porque conserva restos de la cinta perimetral. Por su estructura y grupos de adarajas solo podría ubicarse en dos partes de la bóveda, en el ángulo SE., junto al fragmento *in situ*; o en el extremo NO. donde fingiría apoyar en pequeñas columnas.

En el centro de la pieza hay cuatro pisos en altura de adarajas, mientras que en los extremos sólo hay dos. En la lámina 3 se identifican las adarajas y las jairas que componen la pieza. El primer piso lo forman: adarajas de planta triangular del tipo 4 que podrían apoyar en columnitas; tres prismas del tipo 6; una adaraja entera y tres mutiladas por las patillas del tipo 2; y dos arranques de la medina en el extremo izquierdo y en el centro. En el segundo piso de adarajas se aprecian dos lagunas grandes, una la rellenaría la jaira de planta de estrella de ocho del tipo 1', y la otra la jaira con planta de cuadrado perfecto del tipo 2'. Además este piso lo componen dos molduras de medina que se separan —una asciende vertical y la otra en diagonal a la izquierda—; y seis tipos distintos de

<sup>11</sup> Según el «Glosario de términos técnicos» de Manuel Gómez-Moreno, las jairas son: «Los prismas de que se forman las adarajas una vez recortadas en curva sus cabezas». Incluido en D. López de Arenas, *Primera y segunda parte de las reglas de la carpintería*, Madrid, 1966.

adarajas: cuatro prismas rectangulares del tipo 1 alrededor de los huecos dejados por las jairas; otro del tipo 4; siete adarajas triangulares del tipo 5; las mismas del tipo 2; un prisma romboidal de tres patillas del tipo 7; y una adaraja triangular escotada del tipo 3 que encajaría en una de las ocho puntas de la jaira estrellada. Los siguientes pisos se distribuyen repitiendo las adarajas anteriores.

En el Museo de la Alhambra hay tres fragmentos más de la bóveda de mocárabe —núm. R. 877, 878 y 788—. Son de dimensiones menores a las piezas ya estudiadas. Aunque estas piezas no aportan muchos datos nuevos a los ya examinados, mediante sus dibujos se han podido ubicar dos como partes de los fragmentos grandes, y el tercero —núm. 877— ha servido para completar una laguna de la bóveda. Por otro lado, la pieza más pequeña núm. 788, ha conservado en buen estado restos de la decoración vegetal, dato muy útil para saber cómo debió ser en el resto de la bóveda —se verá con detalle en el apartado dedicado a la decoración de la bóveda—.

## 2. Trazado geométrico de la bóveda

La bóveda de mocárabe de la alcoba SO. se ha trazado con proporción geométrica basada en el teorema de Pitágoras, utilizado en casi todos los lazos que decoran la Alhambra<sup>12</sup>. El diseño viene determinado por la planta rectangular de la alcoba. En bóvedas de mocárabe cuadradas, octogonales e inicio de circulares, generalmente, el motivo generador del trazado proporcional suele ser una estrella de seis, ocho, diez, doce o más puntas que se prolonga proporcionalmente en polígonos y estrellas mayores. En las bóvedas rectangulares suele haber más de un centro generador, formándose una serie de ejes simétricos a cada lado del central, como se puede ver por ejemplo en la Sala de los Ajimeces del Palacio del Riyād.

El análisis de los restos conservados de la bóveda aquí estudiada ha proporcionado datos suficientes para poder identificar —mediante dibujos—, el trazado geométrico de la composición original. Se descubre que el diseño proporcional de la bó-

veda rectangular, en realidad, está concebido por la superposición parcial de dos estructuras cuadradas que al enlazarse han dejado en medio un espacio común, que finge ser el centro generador de toda la bóveda (Fig. 2: A). Cada cuadrado sigue el esquema de nervios entrecruzados que dejan libre el centro, obedeciendo a un lazo de estrellas de ocho puntas de primer y segundo cruce dibujado por la medina, rellenándose los plementos con composiciones de adarajas<sup>13</sup>. Las estrellas solo proyectan seis puntas cada una al solaparse y eliminarse los dos picos interiores en el espacio que tienen común.

La Figura 2: B representa con las letras a, b, c, d, e, f, el esquema de la bóveda con las distintas agrupaciones de adarajas que la componen por simetría. La línea b-e muestra el eje simétrico central de la composición; el cuadrado a-b-e-f identifica la estructura base que compone la bóveda, y al otro lado —b,c,d,e—, su simétrica dispuesta al contrario. Se distinguen cinco pequeñas agrupaciones de adarajas diferentes —A, B, C, D, E—, que se repiten: la agrupación de adarajas identificada con la letra A se articula alrededor de una estrella de ocho puntas de 90° (jaira 1'), y se sitúa en las esquinas de la composición; el grupo B se forma al rodear sus prismas una jaira cuadrada del tipo 2', y alberga las dos puntas que forman la estrella; el C supone el enlace de la estructura básica de la bóveda con su simétrica; las agrupaciones identificadas con las letras D y E se desconoce cómo pudieron ser porque no se conservan sus fragmentos, pero se supone que sus adarajas rodearían a sendas estrellas de ocho puntas.

No hay duda del ingenio del alarife nazarí que con una escuadra, un cartabón y un compás supo pasar el diseño geométrico de su cabeza a la bóveda; pero también se sirvió de la astucia de saber adaptar piezas de yeso a espacios imposibles. Unas veces introduce pequeñas cuñas, y otras modifica el tamaño de las piezas y la medina como si de «fuelles» se tratara. La única forma de captar esto es seguir los pasos totalmente prácticos del artista. No hay que olvidar que aquí las matemáticas exac-

<sup>12</sup> FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: *Plano guía de la Alhambra*, ed. Silex, Granada, 1979, pág. 19.

<sup>13</sup> Este mismo esquema de arcos entrecruzados se ve en las qubbas laterales del tramo que precede al mihrab de la mezquita de Córdoba (961-966); y en la bóveda central de la mezquita Bab al-Mardum en Toledo (999-1000). Ver nota 8.



tas no sirven, solo las medidas inconmensurables que giran alrededor de  $\sqrt{2}$ .

### 3. Decoración de la bóveda

A pesar del gran deterioro que presenta la ornamentación de la bóveda, hemos estudiado minuciosamente sus formas y vestigios para recomponer su conjunto. En origen la bóveda de mocárabe estaba totalmente decorada y policromada, tanto las caras interiores de las adarajas, como las jairas, o la medina. Es una decoración pintada probablemente mediante la técnica del temple sobre estuco —aunque también hay ornamentación tallada—. El proceso pictórico se iniciaba con el dibujo previo, ejecutado con pincel fino y pigmento negro, realizado con una soltura que denota la maestría del pintor. Posteriormente se rellenaban los fondos y se retocaban los detalles.

Hemos distinguido cuatro composiciones o temas ornamentales con sus posibles variantes dependiendo del lugar donde aparecen. En las caras rectangulares cóncavas de las adarajas del tipo 1 se encuentra pintada la primera composición: en caracteres cúficos, y enfrentados con otra idéntica aparece la jaculatoria *Felicidad*; las letras *yā* suben en línea vertical, forman un segundo sesgueo y se lobulan en ápices normales en dirección vertical descendente; las cintas de prolongación de los *nūn* se curvan y luego suben paralelas hasta que se cruzan y forman un nudo de cinco vanos, acabando en ápices normales opuestos entre sí<sup>14</sup> (Fig. 3: A y B). El fondo de las letras se cubre con dos tallos paralelos ascendentes en forma de «ese» en los que enganchan pequeños brotes semicirculares, puntiagudos y romboidales (Fig. 4: 6c-e; 7a-e). Arriba cada tallo se abre en dos pequeñas ramificaciones de cuyos extremos florecen pimientos. Dos suben hacia las esquinas con sépalos cuadrados recubriendo parcialmente el fruto curvo-ascendente. Los dos pimientos que bajan tienen sépalos circulares y el fruto enroscado sobre sí mismo (Fig. 4: 4a-b; 5d-e). Los extremos inferiores de los dos tallos se enroscan y acaban en sendas palmas de dos hojas, una

hojita más grande que la otra y con distinto desarrollo, ya que la de arriba enrosca sobre sí misma con una excrecencia en su borde externo, mientras que la otra se curva ligeramente hacia abajo (Fig. 4: 3c-d).

La segunda composición decorativa aparece pintada en las caras arqueadas que cobijan las adarajas tipo 6; no hay epigrafía, sólo flora. Presenta dos variantes, la primera está compuesta por dos tallos paralelos ascendentes con forma de «ese» en la que surgen pequeños brotes (Fig. 3: C). De los extremos inferiores de cada tallo florece una palma de dos hojas explayadas, una hoja enroscada como voluta y una crestecilla en su borde externo, y la opuesta algo curva ascendente (Fig. 4: 3a-b). Las dos palmas se unen y configuran una palmeta. Lo mismo ocurre con las dos palmas que nacen en la parte superior de sendos tallos. Son palmas de dos hojas también, una hojita curva ascendente y la opuesta ligeramente enroscada, de la cual cae un pimiento con el cáliz de sépalos redondeados y fruto erecto con tendencia curva (Fig. 4: 5b-c). La segunda variante de composición tiene como base la anterior, pero ahora de los extremos superiores de cada tallo desaparecen las palmas y nacen dos nuevos pimientos ascendentes que llegan a tocarse en las puntas (Fig. 3: D; Fig. 4: 4e, 5a).

Aparte, en las dos caras que cobijan las adarajas romboidales del tipo 7, ascienden —pintado en azul sin dibujo previo—, sendos tallos de los que nacen dos hojitas abiertas curvas. En la superior florece una palma de dos grandes hojas explayadas y enroscadas como volutas que acaban en lóbulos, y muestran crestas en los bordes externos de cada hoja (Fig. 4, 2a-c).

Dos lazos o cintas decoraron con una línea negra y posiblemente colores de relleno diferenciados todo el recorrido de la medina. Han llegado a nosotros sin parte de las líneas y sin policromía, sólo con un monótono punteado, dato éste que ha sido suficiente para poder reconstruir el trazado original. Son dos cintas de 1 cm. que se van entrelazando en zigzags en infinitas repeticiones. En los arranques de la medina la cinta cambia e introduce un nuevo elemento, aparece un lazo acotado que dibuja un nudo con forma de «ocho» horizontal. Este lazo origina dos vanos triangulares por donde ascienden dos nuevas cintas paralelas en continuo zigzags, pero sin llegar a cruzarse (Fig. 3: E y F)

Por último, en el interior de las caras vistas de

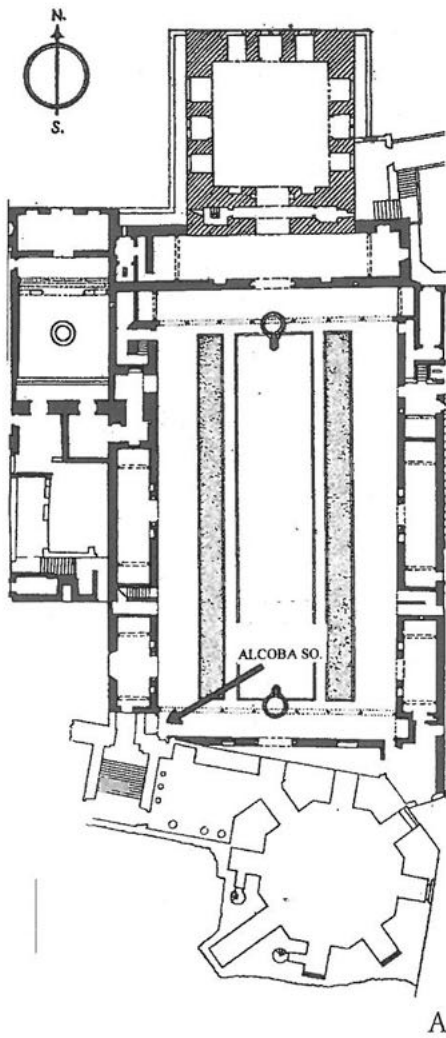
<sup>14</sup> FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: *La escritura cúfica en los palacios de Comares y Leones*. Tesis Doctoral Universidad de Granada, Granada, 1974, pág. 212.



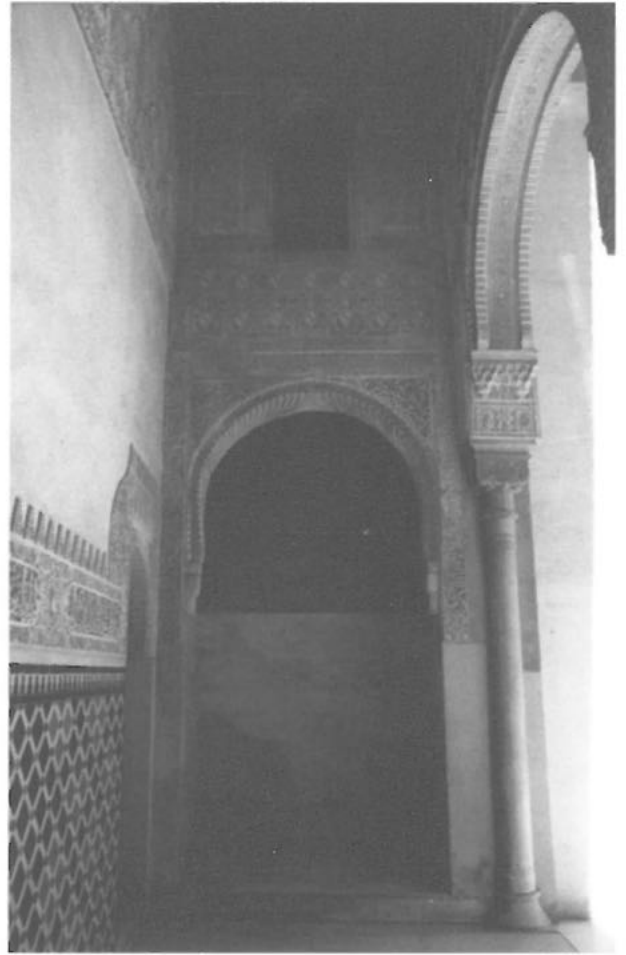
las jairas 1' y 2' que centran grupos de adarajas, hay dos composiciones parecidas de estrellas de ocho puntas con el interior relleno por un cuenco agallonado. Esta es la única decoración de toda la bóveda que fue tallada antes de policromarse. La estrella de la jaira 1' está formada por aristas rectas; mientras que en la otra jaira un lazo curvo dibuja estrellas de primer y segundo cruce, inscritas en un cuadrado (Fig. 3: G y H).

En cuanto a la policromía, en época medieval la superficie de la bóveda estuvo policromada con colores puros en su composición, intensos y de tonalidad caliente, con predominio del dorado que destellaba con la luz del sol reflejada por el mármol del patio o de los candiles por la noche, sobre fondos azules; según se aprecia en los fragmentos originales conservados.

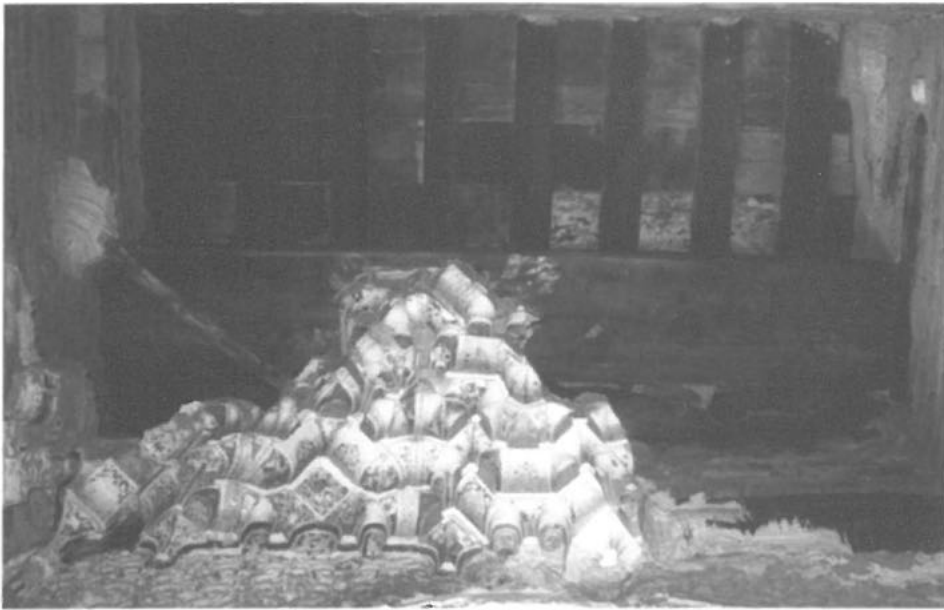
El azul lápiz-lázuli o cobalto aparece como fondo de la decoración floral y epigráfica que cubre las caras de las adarajas, rellena los intradoses arqueados de los prismas del tipo 6, y dibuja palmas verticales en las caras que cobijan las adarajas romboidales. El color rojo, muy perdido, se encuentra en la cinta que circunda el perímetro bajo de la bóveda, entre las patillas de las adarajas y también perfilando el interior de algunos prismas. El dorado es el predominante, se utiliza para cubrir las superficies de las adarajas triangulares y romboidales que no han sido pintadas con otro tipo de decoración, y también rellena las pequeñas puntas de las estrellas y los cuencos tallados en las jairas. En blanco ha quedado la flora y la epigrafía sobre un fondo azul, pero es muy probable que en realidad estuviese pintada en rojo o incluso dorado.



A

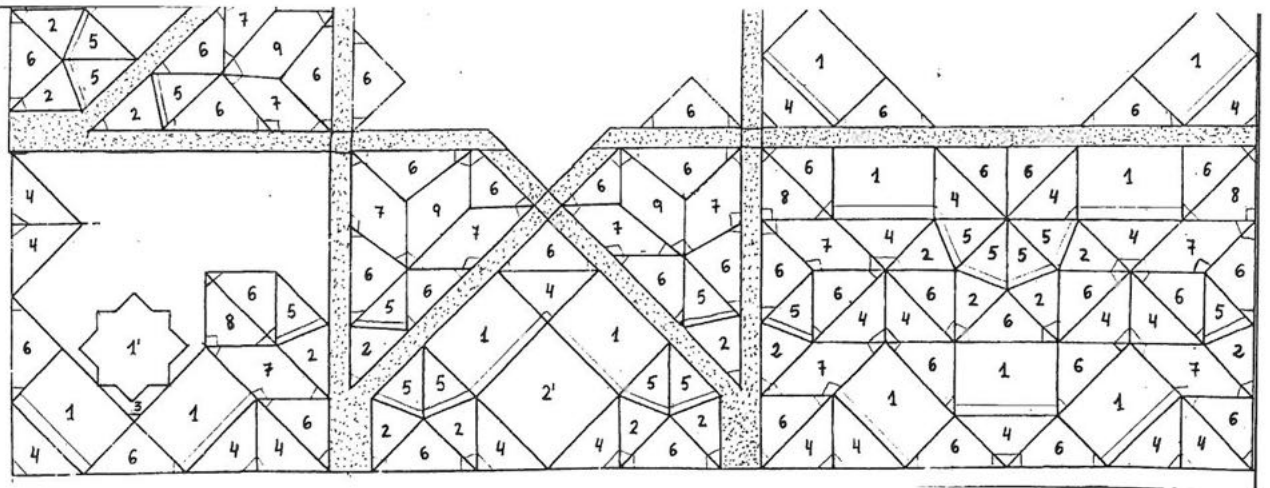


B

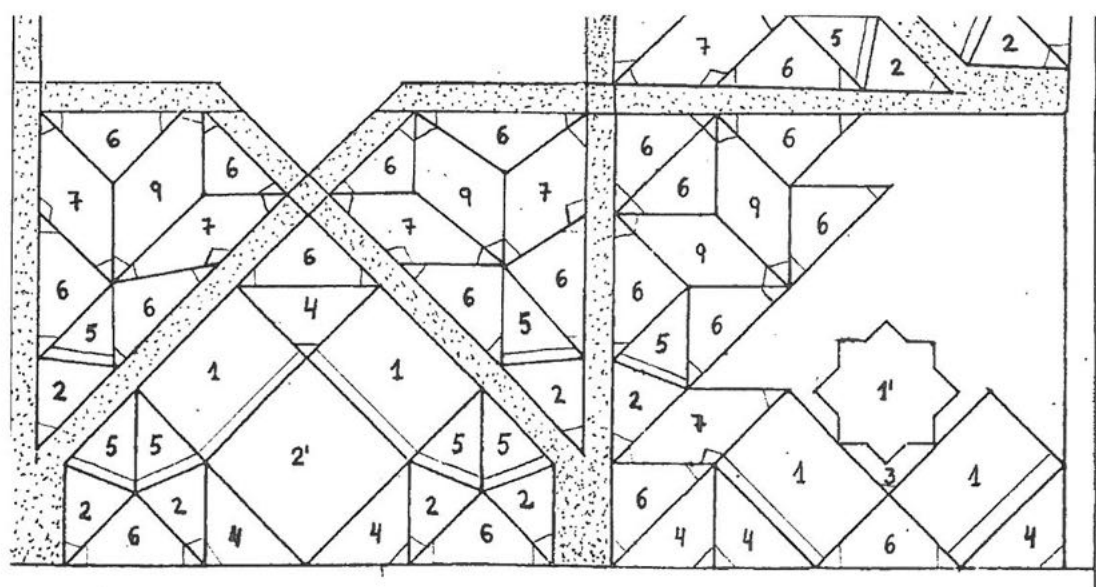


C

Lám. 1: A. Situación de la alcoba SO. en el Patio de Comares de la Alhambra (plano L. Torres Balbás); B. Exterior de la alcoba desde la galería meridional; C. Techo con fragmento de la bóveda de mocárabe en la alcoba. (Fotos: Gaspar A. P.).



Lám. 2: Fragmento de la bóveda de mocárabe *in situ* en la alcoba; y dibujo de su planta completada.  
(Foto: Gaspar A. P.).



Lám. 3: Fragmento de la bóveda de mocárabe del Museo de la Alhambra núm. R. 879; y dibujo de su planta completada.



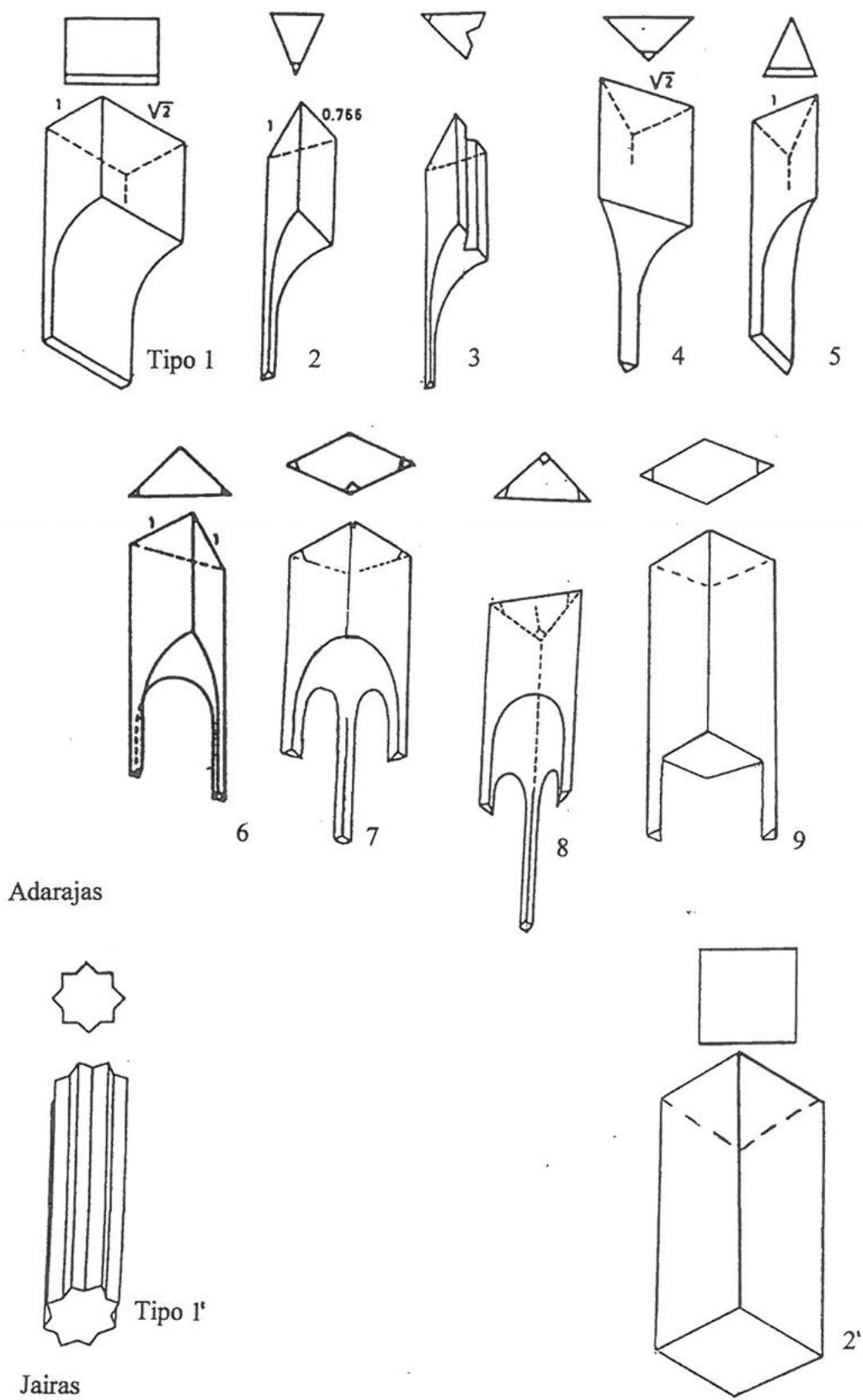


Fig. 1: Adarajas y jairas que componen la bóveda de mocárabe.

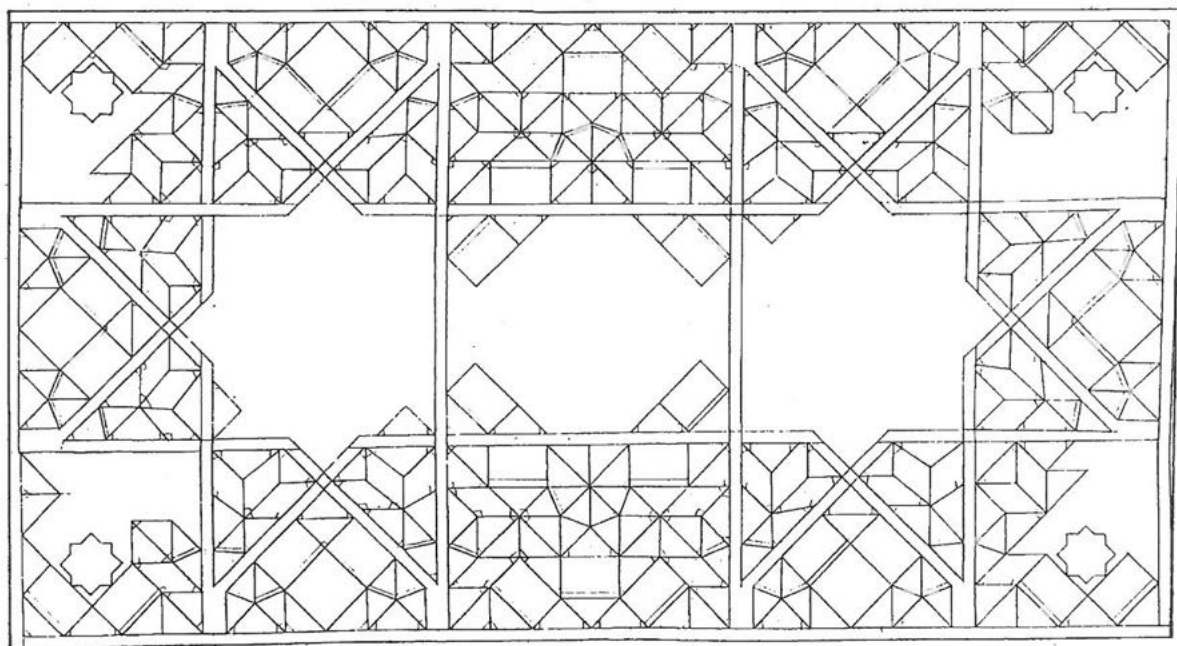
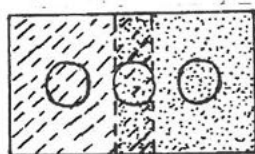
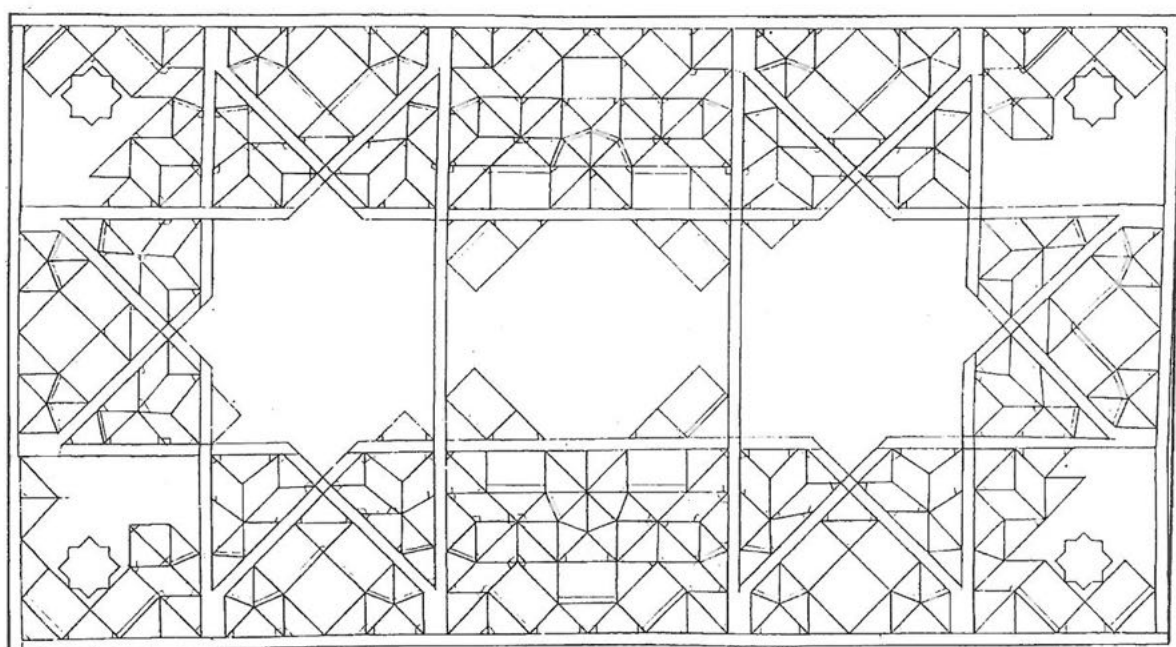


Fig. 2: Posible restitución en planta de la bóveda de mocárabe según los datos conservados.  
 A. Trazado geométrico de la bóveda; B. Disposición de los grupos de adarajas por simetría.

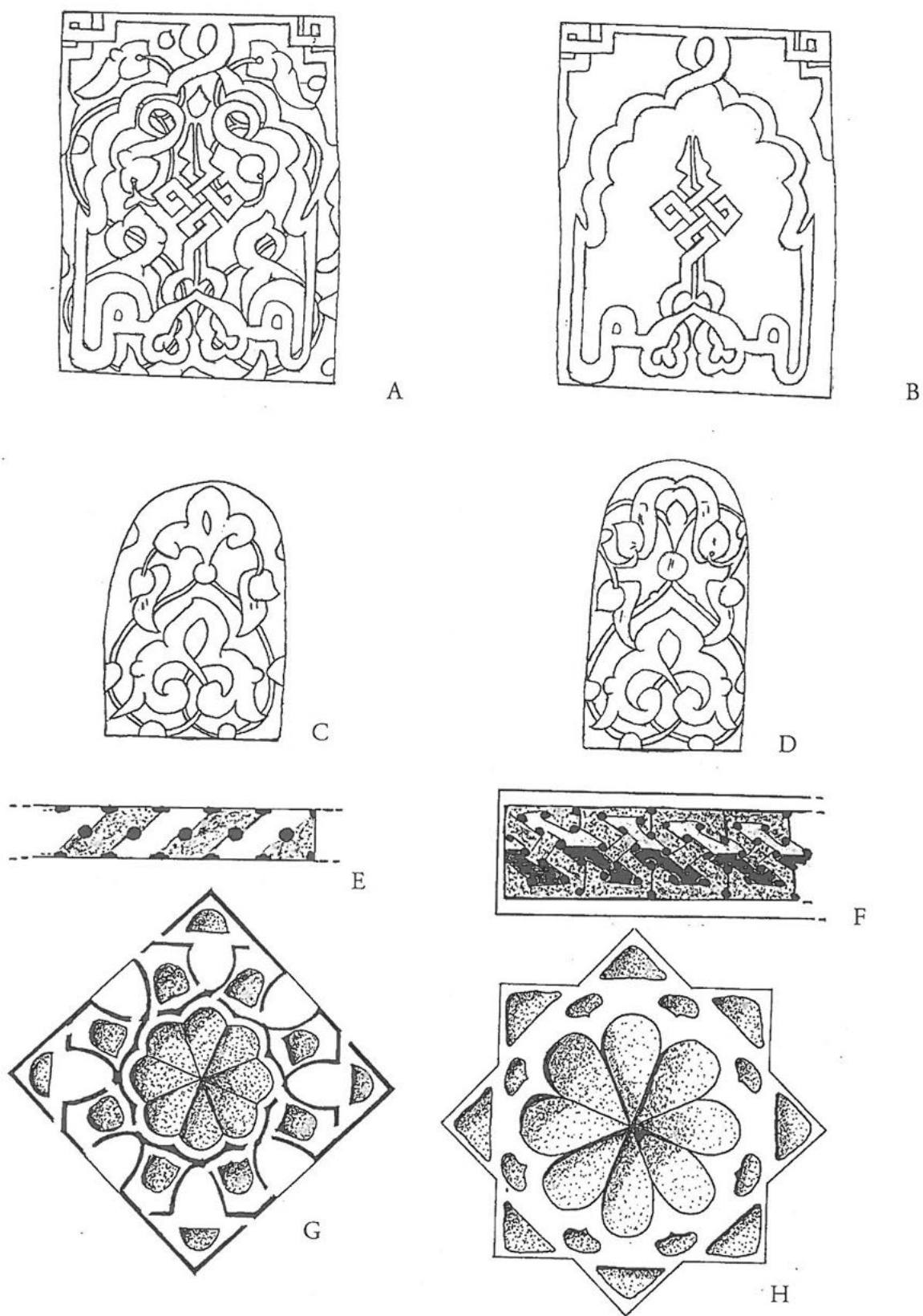


Fig. 3: Decoración de la bóveda. A. Decoración floral de las adarajas rectangulares; B. Jaculatoria en cúfico (=Felicidad); C y D. Decoración floral de las adarajas triangulares; E y F. Lazo de la medina; G. Decoración geométrica de las jairas del tipo 2'; H. Decoración geométrica jairas del tipo 1'.

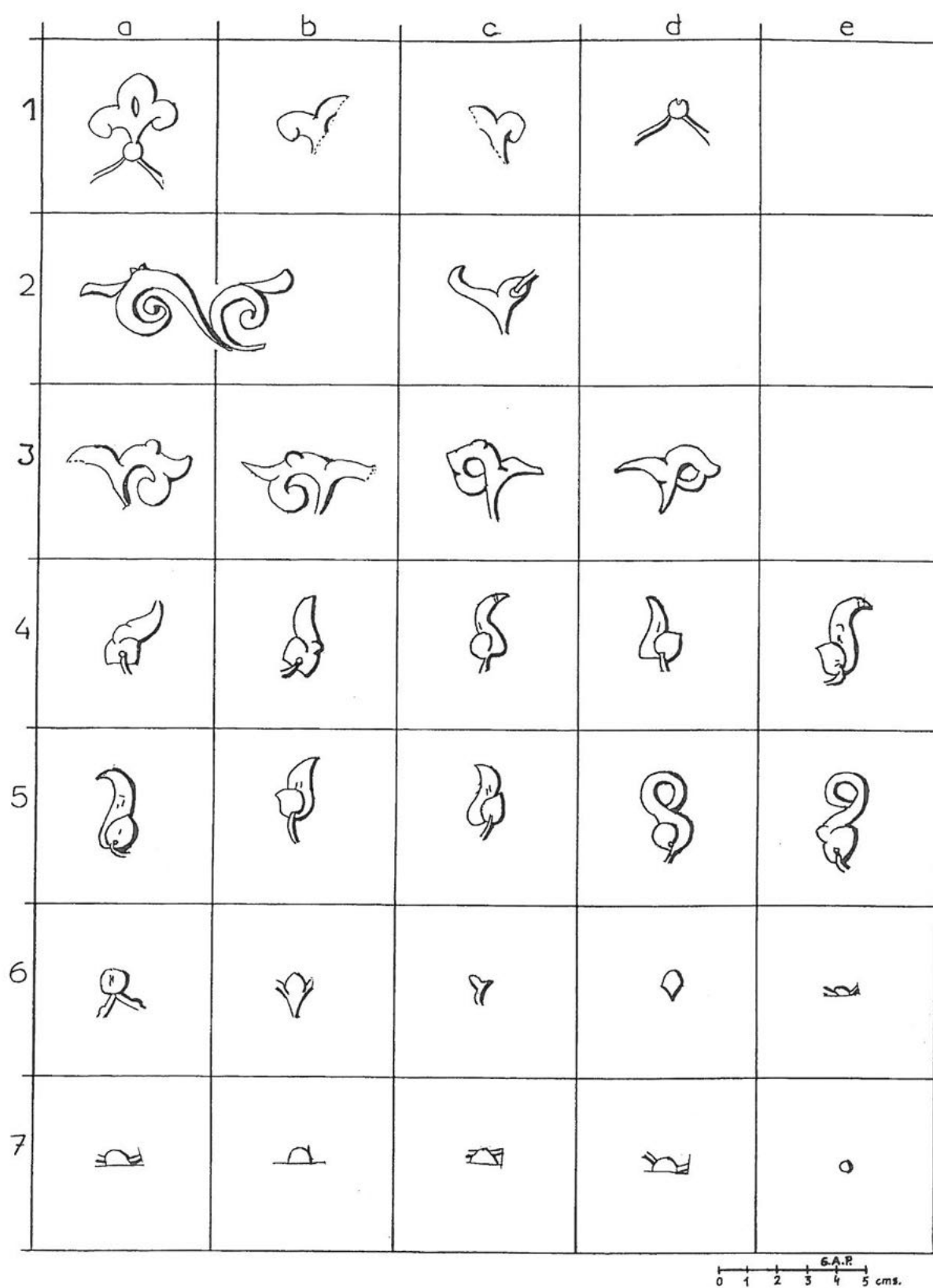


Fig. 4: Desglose de la decoración vegetal de las adarajas.





## *La arqueta islámica de la Catedral de Mallorca: unas consideraciones en torno a sus aspectos constructivos*

MIQUEL ÀNGEL CAPELLÀ GALMÉS

La presente comunicación aborda el estudio de una pieza de artes suntuarias conservada en el tesoro de la Catedral de Mallorca. Se trata de una arqueta de las denominadas árabo-súculas, probablemente realizada en un taller siciliano durante el siglo XII.

La pieza en cuestión está ubicada en una vitrina en la que se guardan otras cajas similares pero de factura cristiana, de madera y de orfebrería, fechadas entre los siglos XIV y XV. Conforman todas ellas junto a otros objetos la sección de arte medieval del museo de la catedral.

Aunque se desconoce en qué momento se incorporó al citado tesoro, la tradición supone que la arqueta proviene del botín conseguido en el momento de la conquista cristiana de la ciudad en 1229. Es conocido el aprecio que las élites cristianas tenían hacia las obras de arte de origen islámico<sup>1</sup>. Pero este no es un motivo suficiente para justificar la presencia entre los objetos litúrgicos de una pieza como ésta, marcada claramente por el carácter profano de su decoración. Además sorprende que ésta no sufriese, fruto de fervores religio-

sos, alguna agresión, siendo sus únicos desperfectos el deterioro normal del paso de los siglos. Lo más probable volviendo a su utilidad es que sirviese como relicario al igual que las otras cajas que se conservan dentro de la misma vitrina<sup>2</sup>.

La pieza es de una extraordinaria calidad y como es lógico ha sido estudiada por diversos autores<sup>3</sup>. El estudio detallado y la adscripción del marfil a una zona concreta se debe al trabajo clásico de José Ferrandis, en el que aborda el análisis sistemático de los marfiles islámicos de Occidente e intenta detallar su diversa procedencia, estableciendo cronologías que son todavía válidas<sup>4</sup>. Merece una especial mención el exhaustivo trabajo dedicado a sus aspectos decorativos realizado por Guillermo

<sup>2</sup> La catedral de Mallorca conserva cerca de tres mil reliquias que fueron guardadas en multitud de recipientes conservados en las diferentes sacristías (MIRALLES SBERT, J., *Las reliquias y relicarios de la catedral de Mallorca*, Palma, 1961.).

<sup>3</sup> Entre otros ha sido comentada por los siguientes autores: VERRIÉ, P.F., *Mallorca. Guías Artísticas de España*, Barcelona, 1948, pág. 45.

COSTA FERRER, J., *La Catedral de Palma de Mallorca*. Guías Gráficas Costa, Palma, 1948, pág. 57.

MATEU, P.A., *Museos de la Catedral*, Palma, 1955, págs. 1, 27-28.

MATEU, P.A., *Palma de Mallorca monumental*, Madrid, 1958, págs. 92 y 95.

COLL TOMÁS, B., *La Catedral de Mallorca*, Palma, 1977, pág. 76.

BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (coord.), *Las artes decorativas en España*, II vols., Madrid, 1999.

<sup>4</sup> FERRANDIS, J., *Marfiles árabes de Occidente*, II vols., Madrid, I, 1935, II, 1940.

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, el caso de los llamados jarrones de la Alhambra conservados en distintos lugares de Europa al creer que se trataba de los jarros de las bodas de Canaan o el de las telas andalusíes utilizadas en la vestimenta de los reyes de Castilla conservados actualmente en el museo de Telas Medievales del Monasterio de las Huelgas de Burgos, o el caso extremo de la arqueta de San Millán de la Cogolla, forrada con tela andalusí y que llevaba como elementos decorativos piezas de ajedrez de cristal de roca fabricadas en Egipto.

Rosselló Bordoy<sup>5</sup>. Finalmente, una de las últimas reconsideraciones hechas sobre estos objetos islámicos es la de B. Montoya Tejada, que avanzó la cronología de algunas de las piezas y modificó alguna de las atribuciones<sup>6</sup>.

Pasando a la descripción, podemos decir que se trata de una arqueta de planta rectangular con tapa atautada<sup>7</sup>. Se compone de 33 placas de marfil, una de ellas perdida, de unos 2 mm de grosor cada una, que revisten una caja interna, considerada tradicionalmente, de madera de pino. La parte interna está forrada con una tela de color carmesí sobre otras placas de marfil.

La superficie está recubierta de ornamentos pintados, los principales de ellos están contenidos dentro de 20 medallones circulares. La disposición de los motivos se caracteriza por el tratamiento simétrico de cada una de las caras, pero existen asimetrías entre ellas. El repertorio decorativo se concreta con la presencia de motivos figurativos antropomórficos, con la representación de cuatro mujeres tañendo diferentes instrumentos musicales y otras dos bailando. El conjunto se puede entender como una escena de vida social. Existe asimismo un grupo de figuras de animales: gacelas afrontadas, multitud de pájaros con ramas en el pico, un leopardo y un halcón. Finalmente, completan el conjunto, ornamentaciones de tipo vegetal (palmetas y otros modelos) y geométrico (diferentes tipos de arabescos).

La parte del friso de la tapa de la cara frontal está decorada con una inscripción votiva<sup>8</sup>.

La presente comunicación pretende documentar a través de la fotografía y el dibujo un aspecto sobre el que no han profundizado los investigadores citados. Se trata de analizar el proceso constructivo de la arqueta, intentando documentar la forma en que fueron encajadas las diferentes piezas de marfil que forman el revestimiento de la caja de

madera, para incidir en los aspectos característicos del ensamblaje.

El motivo principal de emprender esta investigación radica en el intento de convencer al cabildo catedralicio de la importancia de efectuar una restauración de la pieza o, como mínimo llevar a cabo las actuaciones pertinentes para conservarla, sobre todo para garantizar que la arqueta se mantenga en las condiciones ideales de conservación en su emplazamiento dentro de la colección del museo. Somos conscientes de las dificultades siempre esgrimidas para hallar un taller capaz de emprender una restauración que, a primera vista, sin ser expertos, se puede considerar como muy dificultosa.

Si comparamos el estado actual con las fotografías de los estudios antes mencionados, se observa claramente el deterioro sufrido por el objeto durante estos años<sup>9</sup>.

Es evidente que falta una mínima intervención para preservar la estructura interna de madera de pino sobre la cual están pegados los trozos de marfil. Otro aspecto a tener en cuenta es que algunas de la placas están despegadas, concretamente alguna de la tapa y de las paredes laterales. Pero no sólo esto, sino que algunas están tan curvadas que si el movimiento continua lo más probable es que acabe por partirse por la mitad. Además, algunos de los herrajes metálicos que unen la tapa con la caja están rotos.

Por lo que afecta a la comprobación del proceso constructivo aportamos dos láminas en las que se puede ver de qué manera están tallados los distintos fragmentos que componen el revestimiento de la caja interna. En estas láminas se ha marcado la disposición de los diferentes clavitos que aguantan cada uno de los trozos de marfil<sup>10</sup>.

Del estudio más detallado de la composición de las placas podemos deducir una serie de características que, por otro lado, Ferrandis ya había recoge-

<sup>5</sup> ROSSELLÓ-BORDOY, G., *Decoración zoomórfica en las Islas Orientales de Al-Andalus*, Palma de Mallorca, 1978.

<sup>6</sup> MONTOYA TEJADA, B., MONTOYA DÍAZ, *Marfiles cordobeses*, Córdoba, 1979.

<sup>7</sup> 33x18x17 cm.

<sup>8</sup> Ha sido traducida como: «Gloria y felicidad y prosperidad para su dueño, y buen augurio preparado para...». El tipo de inscripción hizo que Ferrandis cuestionase la procedencia palermitana de la pieza, ya que según él, el tipo de salutación no aparece en los ejemplares sicilianos, cosa que a pesar de su decoración típicamente siciliana le hacía dudar de su atribución (FERRANDIS, J., *op. cit.*, pág. 88).

<sup>9</sup> En 1978 Rosselló Bordoy ya se quejaba del lamentable estado de conservación de esta excepcional pieza y reclamaba una urgente restauración: «El estado de conservación es tan deplorable que, de no actuar con rapidez en su consolidación, vamos a perder un ejemplar de singular categoría», (ROSSELLÓ-BORDOY, G., *op. cit.*, pág. 55).

<sup>10</sup> Los clavitos están disimulados con manchas de color, motivo por el cual son difíciles de apreciar. Solamente desmontando completamente la pieza podrían constatar con certeza las características constructivas aquí descritas.

do de manera muy sintética a partir de la observación de las diferentes piezas.

En primer lugar, podemos decir que en el caso de la arqueta de Palma de Mallorca se observa claramente la disposición irregular de las plaquitas. En ninguna de las cuatro caras se sigue el mismo criterio, por lo tanto, el corte del marfil no se rige por un criterio estético, de ordenamiento regular, sino por la intención de aprovechar todos los fragmentos posibles del preciado material<sup>11</sup>.

Tal vez de las cuatro caras la frontal sea la que presenta una colocación de las placas de forma más regular. Los motivos son muy obvios: en primer lugar por el hecho de ser la cara que presenta la inscripción y además, por la colocación de la cerradura, que determina la composición, no sólo en cuanto a la distribución de las placas sino también a la disposición de los motivos decorativos, ubicados a cada lado de la parte metálica central.

En la parte ataludada del objeto es donde mejor se puede observar el tallado absolutamente irregular del marfil. Para confirmar este hecho, basta decir que ninguna de las cuatro caras tiene la misma solución para resolver el problema de las paredes prismáticas de la parte superior. Se observa claramente la intención de aprovechar al máximo todos los fragmentos del material, puesto que es la parte donde el tipo de corte, debido a las paredes prismáticas, implica un consumo más elevado de marfil.

Pero la parte que demuestra de manera más clara este factor es la parte plana de la tapa, donde, además, el resultado estético final deja mucho que desear. Como se puede observar, tanto en los dibujos como en las fotografías, la parte superior está construida a partir de tres plaquitas encajadas de manera peculiar. Se observa cómo se habían cortado trozos de algunos de los fragmentos bien para forrar alguna parte de esta misma arqueta, probablemente la ataludada, o para alguna otra arqueta realizada en el taller de origen.

Para disimular la falta de conexión entre piezas, el artista intentó tapar las juntas pintando algunos motivos decorativos sobre las uniones entre placa y placa. La solución, que en un principio parece

acertada, en el caso de las paredes de la cubierta no funciona ya que las uniones se dan siempre en lugares distintos y por este motivo se producen algunas asimetrías en la disposición de los motivos vegetales. Este hecho se observa claramente en las paredes derecha e izquierda de la tapa.

La disposición de los clavitos, que enganchan los marfiles sobre la madera, se presenta de una forma bastante regular. Lo más destacable, como ya señala Ferrandis, es que en la unión entre dos placas de marfil situadas en distintos planos, los clavitos están clavados en diagonal, de manera que aguantan dos trozos con un mismo clavo, consiguiendo que las juntas queden bien sujetas.

Dentro de los aspectos constructivos también es necesario comentar que los distintos herrajes presentan una nefasta colocación, tanto por lo que afecta a los ubicados en los vértices de la caja, que actúan como abrazaderas, como los que conforman la triple bisagra de la tapa que están situados de manera tan poco hábil que interfieren en muchas partes la buena visión de la decoración polícroma<sup>12</sup>.

Por otra parte, uno de los aspectos estilísticos de esta obra olvidado por las interpretaciones clásicas citadas es la decoración polícroma aplicada en la base de la pieza. En un principio y teniendo en cuenta el lamentable estado de conservación, poca cosa de esta decoración se puede recuperar. Ahora bien, observando más detalladamente se puede ver sobre un fondo rojo homogéneo el trazo de una lacería compuesta por ocho círculos dorados entrelazados<sup>13</sup>. Los espacios internos de los círculos estarían decorados por lo que parece que son unos motivos vegetales, pintados en dos gamas de colores: magentas y azules, que se van alternando. Todo el conjunto anteriormente expuesto estaría delimitado por una simple línea de color negro y dorado. Este repertorio decorativo de tipo vegetal recuerda ligeramente algunos motivos utilizados en las techumbres mudéjares mallorquinas, pero fal-

<sup>11</sup> Evidentemente, Ferrandis ya alude a este aspecto al decir que «por pobreza de material y buscando una producción económica, no se tiene en cuenta la disposición regular de las piezas que se multiplican, con lo que la calidad decorativa deja mucho que desear» (FERRANDIS, J., *op. cit.*, pág. 30).

<sup>12</sup> En la cara posterior se observan unas marcas que podrían corresponder a otros herrajes, cosa que en cierta manera confirmaría la idea de Ferrandis que en la descripción de la arqueta en su ficha de catálogo señala la presencia de herrajes de una cronología más moderna que el resto de la pieza (FERRANDIS, J., *op. cit.*, pág. 154).

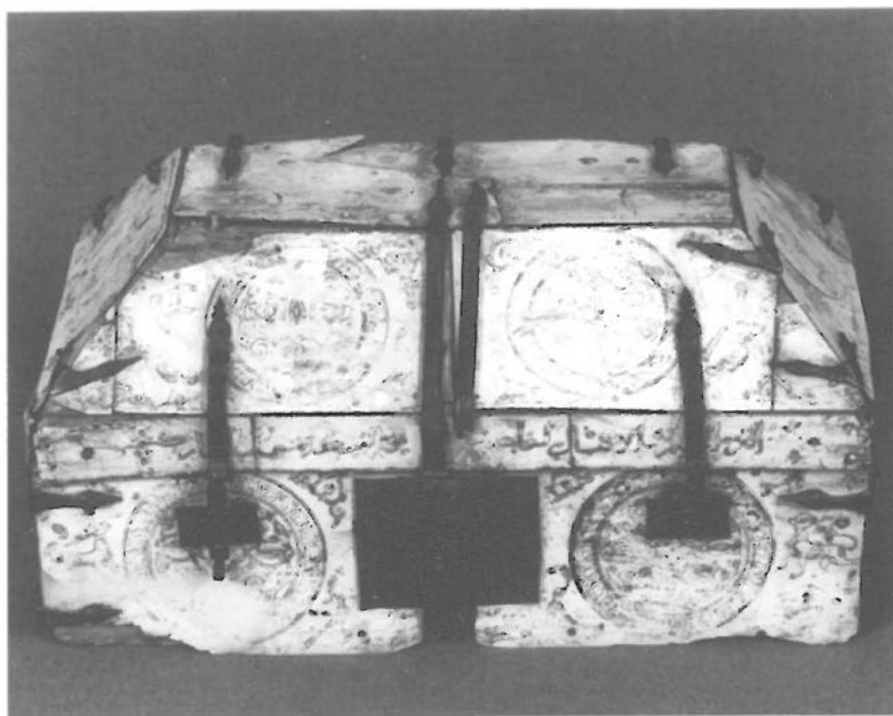
<sup>13</sup> Además, en algunas de las partes de la base se puede apreciar el dibujo de un ajedrezado de color negro, que permitió al artista trazar con más precisión la lacería aquí descrita.



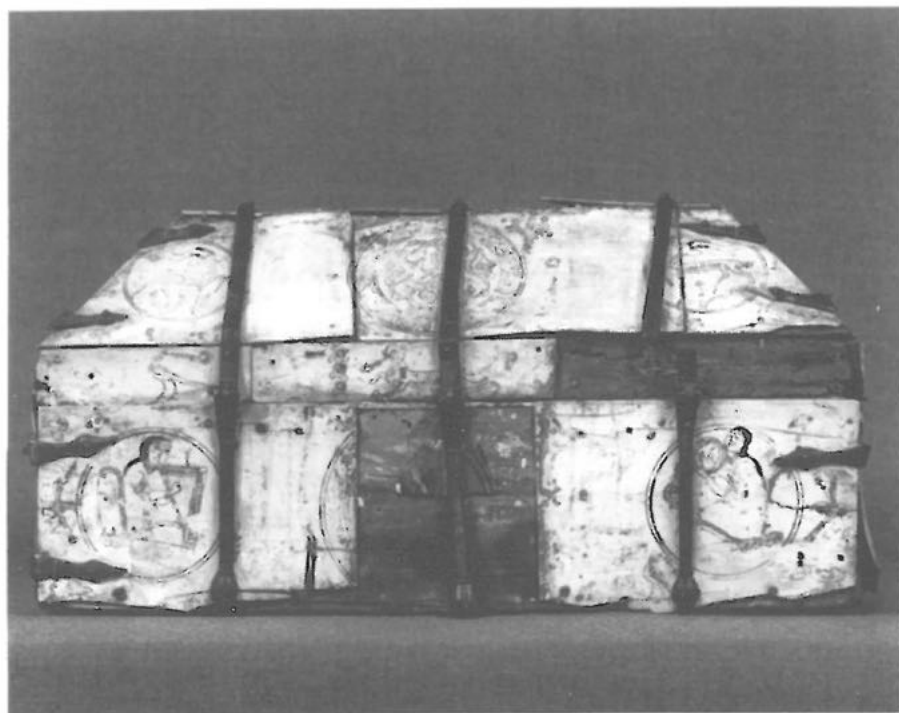
tan los paralelos que nos permitan completar el conjunto y saber si se trata de una decoración originaria o añadida posteriormente<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> PALOU, J., PLANTALAMOR, L., «Techumbres mudéjares en Mallorca», en *Mayurqa* (Palma de Mallorca), XII (1974), págs. 143-166

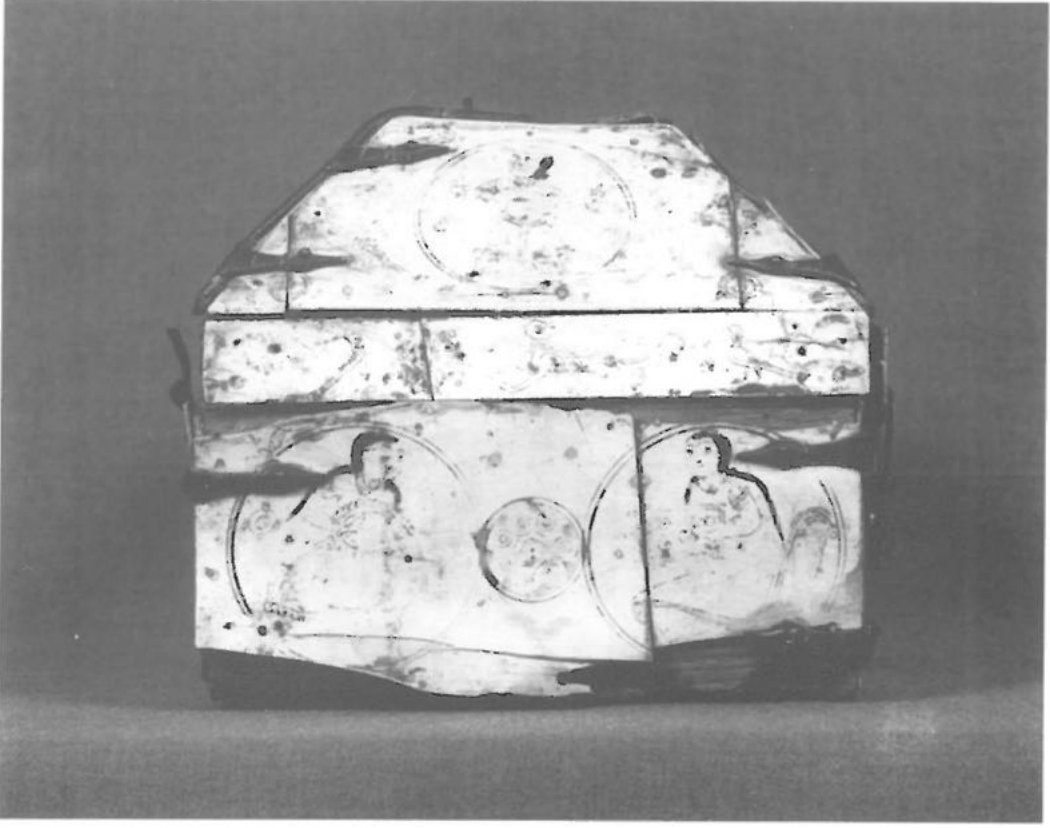
A modo de conclusión, podemos decir que a pesar de que el marfil como materia noble sea importante para entender la pieza como un objeto de lujo, a decir verdad la forma poco estética de unir las placas hace que sea realmente la belleza de la decoración pictórica la que le otorgue su valor como objeto artístico de gran calidad.



1.—Parte frontal



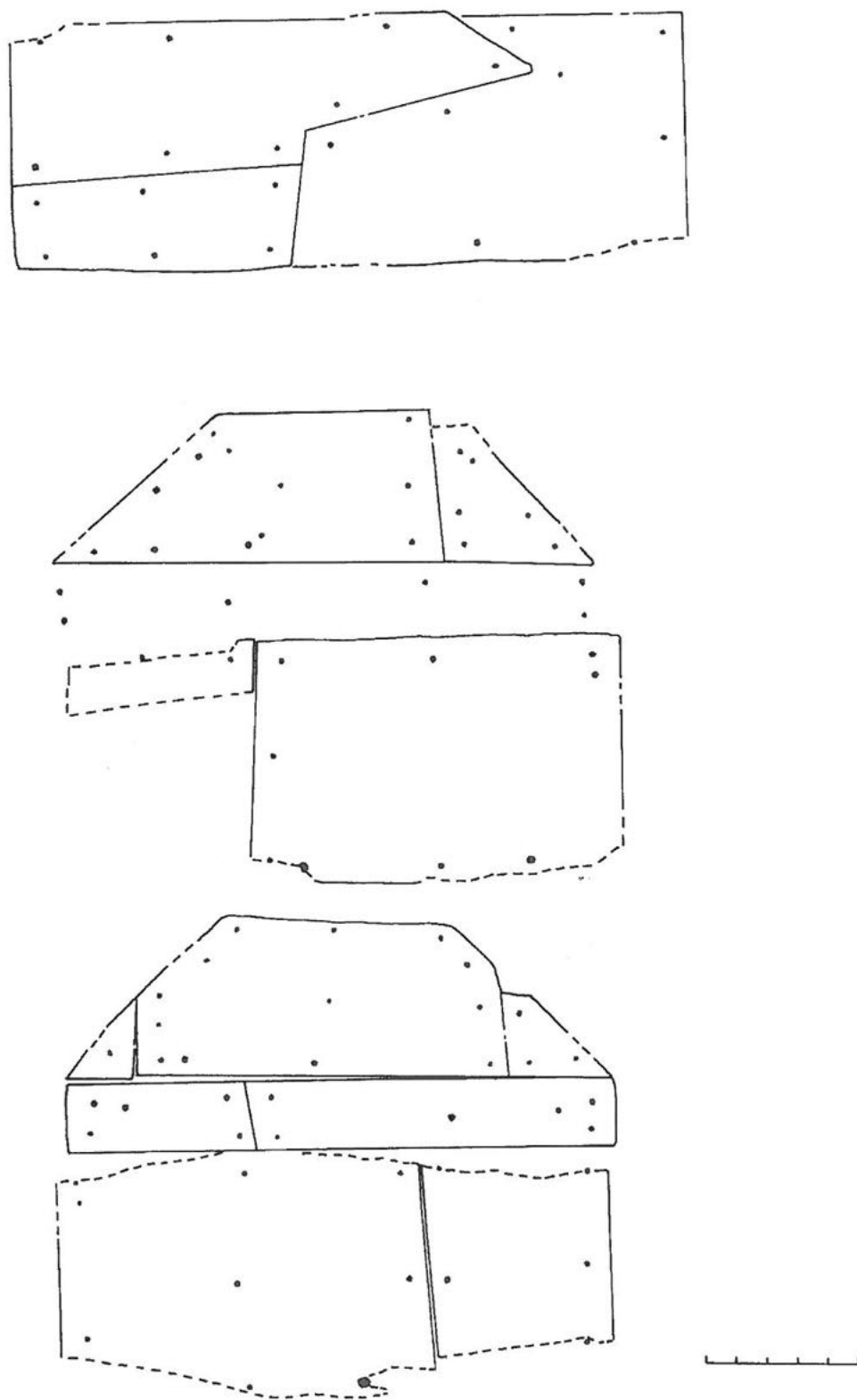
2.—Parte posterior



3.—Lado izquierdo

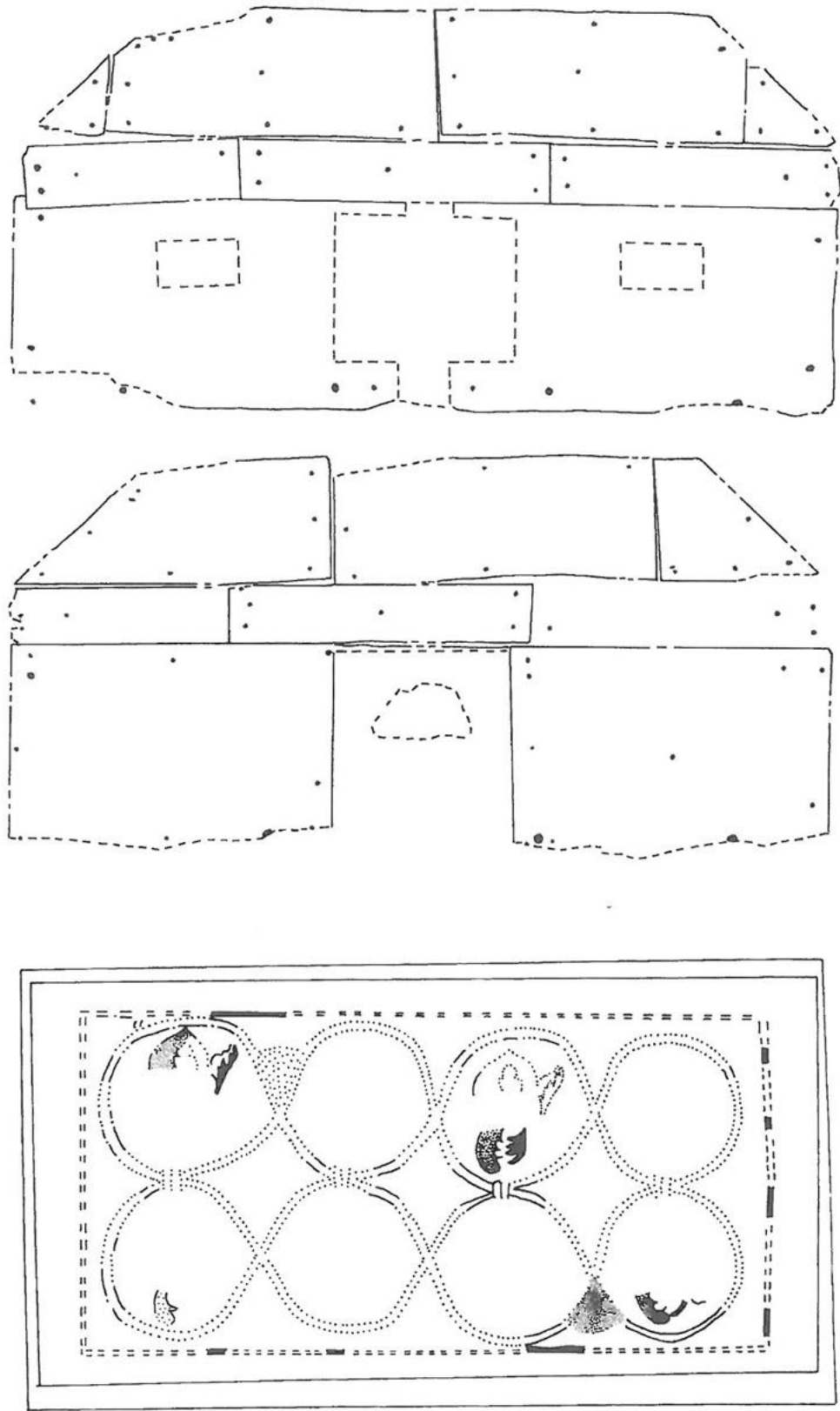


4.—Detalle del lado derecho



5.—Tapa, lado derecho, lado izquierdo





6.—Parte frontal, parte posterior, base

## *La Mezquita Mayor, Santa Maria L'Antiga y la canónica de la Seu Vella de Lleida: historia de una confusión*

EDUARDO CARRERO SANTAMARÍA

La canónica de la Seu Vella de Lleida es un edificio compuesto por dos bóvedas apuntadas de cañón corrido superpuestas. En dirección este-oeste, se sitúa junto al ángulo norte de la fachada occidental del templo catedralicio (fig. 1). En la Baja Edad Media, se adosó el claustro catedralicio en la fachada meridional, mientras a su vertiente norte se añadieron una serie de dependencias. El núcleo original presenta dos momentos constructivos inmediatos. El primero se corresponde con el primer cuerpo situado al este, que está integrado por un solo piso que culmina en un arco fajón a occidente (fig. 2). El interior de la sala se iluminaba mediante cinco ventanas en arco doblado de medio punto abiertas en su fachada meridional, de las cuales una ha sido cegada por la portada plateresca que se abrió en su extremo sureste y otra desapareció bajo uno de los soportes de los abovedamientos del claustro, siendo aún perceptible su trazado (fig. 3). El proyecto inicial de la canónica no sólo incluía la construcción de esta sala, sino también su prolongación hacia occidente en una superficie de similares dimensiones a la ahora descrita, hecho que se veía dificultado por la fuerte diferencia de nivel en el terreno con que lindaba al oeste, dentro de la peculiar topografía de la *roca mitjana* donde se asienta el conjunto catedralicio. Por tal razón, en fechas cercanas a las que se construía el primer espacio, se inició un piso bajo nivelador en la superficie inmediata a poniente. Éste se cubrió mediante una bóveda de cañón también apuntada, que limitaba a oriente con la roca madre y un fajón a modo de dobladura de la bóveda y al oeste con la

portada del mismo (fig. 4). Dicha fachada occidental de la sala baja se articuló mediante un gran arco apuntado flanqueado por dos arcos ciegos, también apuntados. La ojiva central trasdosa a un cuarto arco, esta vez de medio punto, algo más bajo y que funcionó como efectivo ingreso a la estancia. La portada hoy se halla muy por debajo de la cota de terreno circundante, debido a las obras de amurallamiento realizadas en la zona durante la conversión del recinto catedralicio y sus inmediaciones en cuartel, en el siglo XVIII<sup>1</sup>.

La gran problemática entorno a la cual giran las hipótesis sobre la descrita canónica leridana es su identificación con una supuesta mezquita, consagrada como iglesia catedralicia tras la reconquista de la ciudad en 1149. Esta teoría fue desarrollada por J. Lladonosa i Pujol, el investigador que generó y condicionó una conciencia social de Lleida como ciudad histórica, amén de iniciar los estudios sobre la historia del urbanismo de la ciudad<sup>2</sup>. Buen conoce-

<sup>1</sup> Las primeras noticias sobre la existencia de esta portada fueron dadas a conocer por J. Lladonosa en diversos estudios (por ejemplo, LLADONOSA, J., «Santa Maria l'Antiga i la primitiva canonja de Lleida», *Miscel·lània històrica catalana. Homenatge al P. Jaume Finestres*, Poblet, 1970, págs. 86-136, en concreto, pág. 104) y posteriormente fue estudiada en MACIÀ, M., REÑE, J. R. y RIBES, J. L., «Recuperació d'un conjunt arquitectònic: la tribuna o balcó de la canonja de la Seu Vella de Lleida», *Ilerda*, t. LI (1994), págs. 7-18, en particular, pág. 9.

<sup>2</sup> En el siglo XVIII, Pere Joan Finestres realizó una sucinta descripción del templo catedralicio y sus dependencias. De las abiertas a la panda norte del claustro, únicamente consigna que allí se situaba el *Aula Capitular* (FINESTRES, J., *Fragmento his-*

dor de la documentación catedralicia, Lladonosa fue dando forma a una serie de propuestas sobre las construcciones canónicas y las intermediaciones urbanísticas de la Seu Vella, que irían variando hasta 1970, año en que dedicó un estudio monográfico al tema, obra que a la postre se convertiría en uno de los puntos cardinales para los siguientes estudios sobre la catedral y, en particular, acerca de su canónica y la ubicación topográfica de la mezquita mayor ilerdense. Entre 1950 y 1951, vio la luz *El desarrollo urbano de Lérida*, producto de un ciclo de conferencias impartido por el historiador<sup>3</sup>. En esta primera aproximación al urbanismo de la ciudad, el autor asumió las teorías que, desde mediados del siglo XVIII, habían propuesto el inicial establecimiento de la primigenia comunidad de canónigos procedentes de la catedral de Roda de Isábena en la mezquita que albergaba la fortaleza ilerdense de la Suda, lugar desde el que después se trasladaron a la zona inmediatamente inferior, donde se construyó la Seu Vella<sup>4</sup>. También aquí, J. Lladonosa planteó su pri-

mera aportación al conocimiento de la cronología y funcionalidad inicial de la canónica: «Sin duda, al terminar la flamante Catedral, los Canónigos habían ya construido su casa comunal, con la Sala Capitular y sus dependencias; Almoína, Decanato, dormitorios, en cuyo edificio hacían vida de comunidad. Desde luego, las construcciones que todavía subsisten en el ala Norte del Claustro, probablemente anteriores al siglo XIII, parecen obra de la primera época de la Reconquista, mientras el Claustro es bastante posterior. La magna aula abovedada que aparece pegada a los claustros, con sus pequeños ventanales en la parte superior, debió albergar, desde este tiempo, además de la Sala capitular, el Refectorio de los Canónigos, recinto que, una vez abandonado por éstos su régimen monástico, sirvió para comedor de la limosna de los pobres y posteriormente fue capilla de Sta. María la Antigua»<sup>5</sup>.

Años después, en 1956, la revista *Ciudad* editaba un número extraordinario con motivo de las obras de restauración que afectaban a la Seu Vella y en el que J. Lladonosa dedicó un artículo a las dependencias de la catedral. Aquí llamó por primera vez la atención sobre la doble compartimentación en altura del edificio de la canónica, destacando la filiación borgoñona de las dos bóvedas de cañón apuntadas y superpuestas que la integran<sup>6</sup>. En *La Ciutat de Lleida*, el investigador modificó su opinión sobre la ubicación de la mezquita original que fue consagrada como catedral. Así, apuntó que ésta debía haberse hallado no en la Suda, sino en el solar sobre el que después se comenzaría a edificar la Seu Vella en 1203. Para tal afirmación se valió del documento de Ramon Berenguer IV, en el cual se entregaban al obispado todas las mezquitas de la ciudad tras su conquista. Lógicamente, el terreno ocupado por la mezquita mayor ser-

tórico de la catedral, iglesias y ciudad de Lérida, Arxiu Capitular de Lleida, Ms. sin catalogar, f. 42r.). Ya en 1928, J. Bergós dedicó algunas páginas al conjunto de la canónica, calificándola como *sala de vida conventual*, constituyéndose en la primera opinión favorable no ya a la vida comunitaria del clero catedralicio leridano, sino a la existencia de una serie de edificios destinados a servir como marco arquitectónico a la misma (BERGÓS, J., *La Catedral Vella de Lleida*, Barcelona, 1928, pág. 160, nota 2 y pág. 172). Para un estado de la cuestión más amplio sobre el claustro ilerdense y sus dependencias, BERLABÉ, C., CARRERO SANTAMARÍA, E. y FITÉ, F., «La canónica de la Seu Vella de Lleida. Evolución arquitectónica y funcional (ss. XII-XX)», en *Lleida: Universitat i Capítol catedral en el Camí de Compostel·la*, Lleida, en prensa. Sobre la figura de Josep Lladonosa véanse VILÀ, F., «Josep Lladonosa, historiador de la configuració urbana», en *Estudis urbans a Lleida*, Lleida, 1982, págs. 9-18 y GANAU CASAS, J., «Josep Lladonosa i la història de Lleida: les repercussions de la seva interpretació en la imatge física de la ciutat», en *Miscel·lània homenatge a Josep Lladonosa*, Lleida, 1992, págs. 709-718.

<sup>3</sup> LLADONOSA, J., *El desarrollo urbano de Lérida a través de su historia*, Lérida, 1950-1951.

<sup>4</sup> Dicha aseveración tuvo como probable origen un conocido texto musulmán en el que, tras cantar las excelencias de la fortaleza que coronaba la ciudad en el lugar del posterior castillo real, se narraba que en ésta se hallaba una mezquita, construida en el año 901 (LEVI-PROVENÇAL, E., *La Péninsule Ibérique au Moyen Âge d'après le Kitáb ar-Rawd al-Mi'tar fi Habár al-Aktár d'ibn al Mun'im al-Himyari*, Leiden, 1938, págs. 202-203 y ERITJA I CIURÓ, X., «La Lleida musulmana segons les fons escrites (s. VIII-XII)», en *Lleida: De l'Islam al Feudalisme (segles VIII al XII)*, Lleida, 1996, págs. 39-68, en particular, pág. 50). En cuanto a los autores que localizaron el primer asentamiento y lo-

calización de la catedral y canónica en el castillo de la Suda, el primero fue J. Finestres, para quien una de las dependencias de la fortaleza era probable que hubiera sido *la antigua catedral y antes la mezquita mayor* (*Fragmento histórico de la catedral...*, op. cit.), hipótesis seguida por todos los investigadores hasta J. Lladonosa, según se relata más adelante.

<sup>5</sup> LLADONOSA, J., *El desarrollo urbano...*, op. cit., págs. 36 y 42.

<sup>6</sup> Íd., «Dependencias y anejos de la Seo Antigua», *Ciudad*, (1956), págs. 83-84.

<sup>7</sup> LLADONOSA, J., *La ciutat de Lleida*, Lleida, 3 vols., Barcelona, 1955-1959, III, págs. 139-140.



viría como localización idónea para la construcción de un nuevo templo<sup>7</sup>.

El cambio radical en la concepción de la canónica por J. Lladonosa —cambio que, por otra parte, ya se anunciaba en algunas de las obras citadas—, se dio en el estudio publicado en 1963<sup>8</sup>. En este artículo, el investigador apuntaba que la mezquita consagrada al culto cristiano por el obispo Guillem Pere de Ravidats en 1149 no se había hallado en ninguna de las localizaciones estimadas hasta el momento, sino entre los edificios de lo que hasta la fecha se había considerado la canónica leridana. Por esta razón, la advocación que posteriormente se le había dado a la capilla localizada la canónica era la de Santa María l'Antiga o la Vella, con el fin de diferenciarla de la catedral románica, consagrada en 1278. Así, la supuesta mezquita era el primer segmento del edificio canonical, caracterizado por la serie de ventanas en arco de medio punto, visibles desde el claustro, a las que Lladonosa atribuyó un origen en arco de herradura, que algún cantero de la catedral se encargaría de «transformar a golpes de escarpín un arco de herradura en otro de medio punto»<sup>9</sup>. En las mismas fechas, se procedería al volteo de la bóveda de cañón apuntado que cubre la sala y, además, a su ampliación hacia occidente por medio de una dependencia que salvara el fuerte desnivel con la zona contigua —a la que denominó *cripta*— y la correspondiente estancia sobre ésta, a la misma cota que el aparente edificio original que, según Lladonosa, se había hecho demasiado pequeño para una ciudad en progresivo desarrollo. La inexistencia de materiales de origen islámico en la zona de la supuesta mezquita fue atribuida a un reengrosamiento de los muros, con destino a sustentar la bóveda de cañón. Al mismo tiempo, a su parecer, los arcos polilobulados que cobijaron las figuras de la Virgen y el Arcángel en la portada catedralicia de la Anunciata, debían proceder de dicha hipotética mezquita, a la vista de sus características formales de origen musulmán (fig. 5)<sup>10</sup>.

En 1964, Lladonosa prosiguió con esta nueva hipótesis, al relatar la conquista de la ciudad por Ramon Berenguer IV y Ermengol VI de Urgell. El entonces obispo de Roda y Lérida «consagró la mezquita mayor de los moros, que hoy ya sabemos se hallaba situada donde actualmente existe la capilla de la Casa Diocesana de ejercicios, o sea, Santa María la Antigua, llamada con este nombre hasta el siglo XVIII para diferenciarla de la Vieja Seo, levantada en 1203 y terminada en 1278». Yendo más allá, la tradicional reocupación de espacios sacros hizo proponer al erudito investigador que, bajo el espacio de la canónica, se hallaron la catedral paleocristiana, la mezquita mayor y la posterior capilla de Santa María la Vella, utilizada como primera catedral plenomedieval<sup>11</sup>.

Volvería a insistir en la hipotética mezquita<sup>12</sup>, pero, tras estas obras de divulgación, J. Lladonosa publicó un amplio estudio con la versión científica de sus teorías sobre la canónica, ampliada y anotada con abundantes noticias documentales<sup>13</sup>. Por una parte, rebatió la mencionada creencia que, desde el siglo XVIII, situaba una primera catedral en la mezquita situada en el castillo de la Suda y que en un primer momento él mismo había mantenido<sup>14</sup>. Por otra, subrayaba la teoría según la cual la mezquita consagrada en el siglo XII se halló en el lugar del claustro donde posteriormente se fundaría la capilla de Santa María l'Antiga, recogiendo un amplio aparato diplomático del siglo XII del que, inequívocamente, se desprendía que la situación de la mezquita-catedral previa a la construcción del edificio tardorrománico era el terreno ocupado por el posterior conjunto catedralicio<sup>15</sup>. Junto a esto, atribuyó a Pere de Coma, maestro de obras documentado en la obra de la Seu Vella, como el autor del abovedamiento y ampliación del espacio de la teórica mezquita y, en su opinión, de la transformación de las ventanas de la canónica de herra-

<sup>8</sup> *Id.*, «Santa María la Antigua, Catedral de Lérida...», *op. cit.*

<sup>9</sup> *Idem*, pág. 4.

<sup>10</sup> *Idem*, pág. 4; también, LLADONOSA, J., *Manuel de Montsuar (1410-1491)*, Lleida, 1950, págs. 56-59, 119-122 y 281-283. Sobre los doseletes polilobulados y su teórico origen en la mezquita, J. Lladonosa volvería a insistir años más adelante («Santa Maria l'Antiga...», *op.cit.*, págs. 103-104).

<sup>11</sup> LLADONOSA, J., *La Eucaristía en Lérida*, Lleida, 1964, págs. 15 y 17.

<sup>12</sup> *Id.*, «El Arte Románico en la ciudad de Lérida. Influencias y escuelas artísticas que concurrieron a su gestión», *Ciudad*, XVII (1965), págs. 86-87 y 102-103.

<sup>13</sup> *Id.*, «Santa Maria l'Antiga i la primitiva canonja de Lleida», *op. cit.*

<sup>14</sup> *Idem*, págs. 90-93.

<sup>15</sup> *Idem*, págs. 93-96 y apéndice, docs. 1-5, págs. 120-123.

dura al medio punto en las mismas fechas<sup>16</sup>. En publicaciones sucesivas, J. Lladonosa fue repitiendo y matizando su teoría sobre la primera catedral y la canónica. Su monumental *Història de Lleida* le sirvió como compendio a todo lo expresado hasta la fecha<sup>17</sup>, a lo que añadiría escasos años después que el claustro del *lavacrum* —un patio documentado a oriente de la canónica—, era «el antiguo patio de abluciones, cuando Santa María la Vella era la mezquita principal»<sup>18</sup>.

Tras asumirse las teorías de Lladonosa por los investigadores que tras él trataron la Seu Vella, el primero en mostrar su escepticismo sobre estas hipótesis fue J. Lacoste quien, en un artículo pleno de interesantes propuestas, ya apuntaba que Santa María la Vella como capilla no existió antes de la Baja Edad Media y tampoco tuvo su origen en una mezquita. El investigador francés señaló, por una parte, la existencia de dos etapas constructivas medievales cristianas en el viejo edificio de la canónica, correspondientes con el primer cuerpo y con el añadido a occidente de éste y dividido en dos pisos. Por otro lado, Lacoste remarcó la falta de elementos vinculables a la arquitectura hispanomusulmana en el edificio, rechazando de este modo la propuesta de Lladonosa sobre unos iniciales arcos de herradura en su fachada meridional y la pertenencia al mismo de los doseletes polilobulados de la portada de la Anunciata. Para el investigador, las características de la canónica lo convertían en un *bâtiment conventuel de la seconde moitié du XIIIe siècle*, probablemente la primera obra realizada por Pere de Coma en el conjunto catedralicio, siguiendo, esta vez sí, los planteamientos sobre el primer maestro de la catedral expuestos por Lladonosa<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> *Ídem*, págs. 104-107 y plano de la situación de los edificios entre 1150 y 1200. En artículos previos ya había señalado a Pere de Coma como autor de las obras de adecuación de la supuesta mezquita en iglesia. Sobre la interesante figura del maestro, que fue recibido como oblat por el cabildo catedralicio, ARGILÉS I ALUJA, C., «Contracte de Pere çà Coma (1193)», *La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els promotors, els artistes*, sig. XIII a sig. XV, Barcelona, 1991, pág. 33.

<sup>17</sup> LLADONOSA, J., *Història de Lleida*, 5 vols., Lleida, 1991 (1.ª ed. 2 vols., Tàrraga, 1972-1974), I, págs. 248-252.

<sup>18</sup> *Ídem*, *Las calles y plazas de Lérida a través de la historia*, vol. IV, Lleida, 1978, págs. 298-299, 308-309, 312-316 y pág. 335; *Íd.*, *La Suda, parròquia de la Seu de Lleida*, Lleida, 1979, págs. 65-71; *Íd.*, *Visita a la catedral antigua de Lérida*, Lleida, 1980, págs. 19-23.

La crítica de J. Lacoste no se vio exenta de una contestación por parte del mismo J. Lladonosa quien, en un admirable artículo que recopila buena parte de su saber sobre el funcionamiento de la Seu Vella medieval, admitía algunas de las objeciones a sus hipótesis. Por el contrario, defendía la piedra de toque de su teoría, es decir, la ubicación de la mezquita en el extremo oriental de la canónica y su reutilización por los cristianos como primera catedral de la Lleida reconquistada, hasta su posterior conversión en capilla de Santa María la Vella o l'Antiga con la consagración del nuevo templo en 1278. Los argumentos esgrimidos ahora se seguían fundamentando en los mismos documentos del siglo XII, en los que aparecía citada la catedral como elemento delimitador en la compra y venta de edificios<sup>20</sup>.

En la última década, la vieja canónica leridana ha vuelto a ser objeto de la atención de los historiadores. Las aproximaciones al respecto han recogido de forma generalizada tanto las tesis de J. Lladonosa, aunque señalando que éstas eran rechazadas por ciertos investigadores<sup>21</sup>. Por otro lado, se ha descartado la existencia tanto de una capilla altomedieval de Santa María la Vella, como su dependencia de una mezquita previa, relacionándose la estructura y funcionalidad de la canónica ilerdense con ciertos ejemplos peninsulares y franceses, vinculados claramente a la vida comunitaria del clero catedralicio<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> LACOSTE, J., «La cathédrale de Lleida: le début de la sculpture», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 6 (1975), págs. 275-298; reed. *Ilerda*, XI (1979), págs. 167-192, en concreto págs. 168-169 y n. 5.

<sup>20</sup> LLADONOSA, J., «Llum i fundacions pies a la Catedral Vella de Lleida», en *El Bisbe Ferrer Colom, la llum, els tapisos i les portades plateresques de la Seu Vella*, ed. P. Bertrán, Lleida, 1992, págs. 29-126, en concreto, págs. 52-55.

<sup>21</sup> BUSQUETA, J. J. y MACIÀ, M., «Celebració de Corts a Lleida», en *Reculls d'Història*, Lleida, 1995, págs. 99-113, en particular, págs. 103-110; MACIÀ I GOU, M. y RIBES I FOGUET, J. L., «On és...Santa Maria l'Antiga?», en *Lleida: De l'Islam al Feudalisme (segles VIII al XII)*, Lleida, 1996, págs. 114-116; MACIÀ I GOU, M., «Santa Maria l'Antiga», en *Catalunya Romànica*, XXIV, *El Segrià, les Garrigues, el Pla d'Urgell, la Segarra, l'Urgell*, Barcelona, 1997, págs. 184-185; *Íd.*, *La Seu Vella de Lérida*, Barcelona, 1997, págs. 15 y 80; LORÉS I OTZET, I. y GIL I GABERNET, I., «L'antiga canonja de la Seu Vella de Lleida: noves aportacions a l'evolució arquitectònica del conjunt dels seus edificis», *Seu Vella. Anuari d'història i cultura*, 1 (1999), págs. 15-93.

<sup>22</sup> CARRERO SANTAMARÍA, E., *Las construcciones de los edificios catedralicios en los Antiguos Reinos de León y Galicia*,



Tornemos ahora a la significación histórica de la canónica catedralicia ilerdense. Cuando el 30 de octubre de 1149, Ramon Berenguer IV hizo donación al obispo Guillem de Lleida con motivo de su consagración como prelado, le entregó —entre otros bienes— las iglesias de la ciudad, denominadas mezquitas por los sarracenos, es decir, las mezquitas consagradas al culto cristiano: *Dono etiam iamdictae sedi in hac die consecrationis eius que celebrata est tercio kalendas novembris omnes ecclesias que sunt in Ilerdensi civitate que hucusque a mauris vocabantur mesquite et in omni termino vel territorio eius cum prediis et alodiis omnibus ubique sibi pertinentibus sicut melius habuerunt in tempore sarracenorum*<sup>23</sup>.

Que, efectivamente, las mezquitas ilerdenses pasaron a pertenecer al obispo nos dan noticia dos documentos procedentes del *Llibre verd* de la Archivo capitular. El primero, datado en 1156, registra la entrega por el obispo Guillem Pere de Ravidats a un tal Martín de las casas situadas junto al horno de Santa María, *que fuerunt mezqui-*

*ta*<sup>24</sup>. El segundo, recoge el arrendamiento que tenía una mujer de nombre Martina de unas casas pertenecientes a la sacristía catedralicia *quod in tempore sarracenorum erat meschita*<sup>25</sup>. Siguiendo la tradicional reocupación de espacios sacros, queda fuera de toda duda que la primera iglesia catedralicia ilerdense debió situarse en la antigua mezquita de la ciudad que sería consagrada a tal fin, como en innumerables paralelos hispanos. Lo que ya no es tan evidente es que la mezquita se asentara en el actual espacio de la canónica, debiendo localizarse bajo el templo románico, según veremos a continuación. En primer lugar, parece claro que los restos arquitectónicos islámicos buscados por J. Lladonosa en el edificio no son tales. Como señaló J. Lacoste, las supuestas ventanas en arco de herradura, que habrían sido transformadas en vanos románicos por Pere de Coma, siempre fueron arcos de medio punto doblados dentro de la más clara tradición románica y, sobre todo, el edificio donde se abren dichas ventanas —un pequeño espacio de planta rectangular— no responde en absoluto a las características arquitectónicas de una mezquita. Debo hacer hincapié en que el

tesis doctoral inédita, 3 vols., Universidad Autónoma de Madrid, 1998, I, págs. 176-180; *Id.*, «La topografía claustral en las catedrales del Burgo de Osmá, Sigüenza, y Tarragona en el contexto del Tardorrománico hispano», *La cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29-31 de enero de 1998*, Logroño, 1999, págs. 389-417, pág. 400, nota 36; BERLABÉ, C., CARRERO SANTAMARÍA, E. y FITÉ, F., «La canónica de la Seu Vella de Lleida», *op. cit.*

<sup>23</sup> Archivo de la Catedral de Tortosa, Cartulari 6, f. 31v.; publ. VILLANUEVA, J., *Viage literario a las Iglesias de España*, 22 vols., Madrid 1803-1852, XVI, doc. XII, págs. 250-252; *Diplomatari de la catedral de Tortosa (1062-1193)*, ed. A. Virgili, Barcelona, 1997, doc. 19, pág. 65. En paralelo a la nueva situación parroquial de las mezquitas ilerdenses, en Tortosa, el mismo Ramon Berenguer IV donó al arzobispo de Tarragona y obispo eventual de la sede restaurada los bienes de la mezquita mayor de la ciudad en 1148 y, en 1151, con la consagración de su primer obispo Gaufred d'Avinyó, reiteró la entrega de la mezquita mayor y sus posesiones —sobre la que se establecería el templo de la nueva sede— y *omnes mezchitas tam edificatas quam desertas quasmodo sarraceni non tenent* (*Diplomatari de la catedral de Tortosa...*, *op. cit.*, docs. 13 y 28, págs. 58 y 75-76). La nómina de las mezquitas de la ciudad de Huesca es bien conocida, registrándose un número de seis convertidas en iglesias —incluida la mezquita mayor en catedral— y otras trece más de difícil ubicación (Véase al respecto DURÁN GUDIOL, A., *La Iglesia de Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I (1062?-1104)*, Roma, 1962, págs. 68-71 y 75; BALAGUER, F., «La iglesia de San Vicente de Huesca, perteneciente a Roda, y la mezquita de Ibn Atalib», *Argensola*, núm. 105 (1991), págs. 165-174).

<sup>24</sup> Archivo Capitular de Lleida (A.C.L.), *Llibre Verd*, f. 184v.; publ. CASTILLÓN CORTADA, F., «Diplomatario de la sacristía de la Seu Vella de Lleida (1151-1227)», *Ilerda 'Humanitats'*, LII (1998), págs. 91-161, pág. 99, doc. 4.

<sup>25</sup> *Idem*, f. 99r.; publ. *Idem*, pág. 109, doc. 23. La proliferación de espacios dedicados a mezquita, a la par que las reducidas dimensiones que éstas debían tener al ser utilizadas como casas particulares, debe incluirse dentro del panorama de lo que J. González denominó como mezquitas *secundarias* para el caso de las documentadas en la ciudad de Sevilla tras su reconquista (GONZÁLEZ, J., *Repartimiento de Sevilla*, Madrid, 1951, I, pág. 530). En este sentido, son especialmente interesantes los ejemplos de tres mezquitas sevillanas que, por deseo de Alfonso X el Sabio, fueron entregadas por su propietario —el cabildo hispalense— para la reutilización de sus edificios como Estudio General de Latín y Árabe, residencia de los físicos que iban a dar clase en dicho Estudio General y juzgado donde librar sus pleitos la población genovesa de la ciudad (VALOR, M. y MONTES, I., «De Mezquitas a Iglesias: el caso de Sevilla (España)», *Papers of the 'Medieval Europe Brugge 1997' Conference (1-4 october 1997)*, 11 vols., Zellik, 1997, vol. 4, *Religion and Belief in Medieval Europe*, págs. 139-148, en concreto, pág. 141). Como visión general del siglo XIII andaluz y su consagración de mezquitas al culto cristiano, véase GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. y MONTES ROMERO-CAMACHO, I., «Reconquista y restauración eclesíastica en la España medieval. El modelo andaluz», en *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga. Congresso Internacional. Actas*, vol. II/1, *A Catedral de Braga na História e na Arte (Séculos XII-XIX)*, Braga, 1990, págs. 47-88.

núcleo original de la canónica fue concebido como un proyecto global y no tomó partes de un edificio previo reacondicionándolas ni ampliándolas<sup>26</sup>.

Por otro lado, las referencias documentales aportadas por J. Lladonosa como prueba de la situación de la mezquita-catedral en la canónica son excesivamente vagas. Éstas aluden a la localización del edificio previo al proyecto catedralicio del obispo Camporrells en las inmediaciones de la actual superficie de la Seu Vella, sin poder hacer mayores precisiones en una zona donde, por otra parte, las transformaciones urbanísticas desde la Edad Media han sido tan radicales, que impiden emitir un parecer o plantear una reconstrucción que vaya más allá de la simple conjetura. Al mismo tiempo, los documentos sobre compras de terrenos en las inmediaciones del viejo templo durante los primeros años de gobierno de Gombau de Camporrells, tampoco pueden considerarse elementos de juicio para un cambio de ubicación del templo, desde su hipotético emplazamiento en Santa María l'Antiga hasta el lugar de la catedral románica<sup>27</sup>. Por el contrario, estas adquisiciones de parcelas de terreno por parte del obispado y cabildo deben vincularse a otro fenómeno relacionado con la construcción del nuevo templo. Muy probablemente, el volumen de la mezquita debió ser menor que el de la iglesia catedralicia que la sustituyó. De esta forma, la compra de terrenos por la institución episcopal o capítular sólo respondía a la ampliación del contorno ocupado por la vieja mezquita, como se extrae claramente de las expresiones documentales *subtus ecclesiam Sancte Marie Ylerde* o *subtus ecclesia et prope ecclesiam Sancte Marie Sedis*, generales a los registros de compra citados<sup>28</sup>. Por lo tanto, la obtención de los terrenos vecinos a la vieja mezquita lo único que pone de manifiesto es la mayor extensión a ocupar por el nuevo proyecto catedralicio y la necesidad de verse ampliado en la superficie cercana. De este modo, se iniciaría la construcción del perímetro catedralicio y en particular su cabe-

cera fuera del edificio islámico y, según avanzara el nuevo templo, se iría derribando el precedente. De esta cuestión tenemos otros ejemplos en la Península, como la Seo románica del Salvador de Zaragoza, cuyos ábsides quedaban fuera de la mezquita según demuestran las últimas excavaciones, la girola de la catedral gótica de Toledo y, probablemente, buena parte de la obra de la catedral de Huesca<sup>29</sup>.

A estas reflexiones arquitectónicas y documentales debemos añadir los restos murarios localizados en la campaña arqueológica realizada en el interior del templo en 1993. En la zona suroccidental de la iglesia catedralicia, se halló un potente muro de cimentación en un contexto cerámico caracterizado por los restos previos a la reconquista cristiana del siglo XII y, en particular, islámicos. Dichos elementos han conducido a su consideración como obra de la etapa de ocupación musulmana de la zona y, yendo más allá, acaso relacionables con la desaparecida mezquita mayor leridana sobre la que se asentó la catedral medieval<sup>30</sup>. Junto a esto, las recientes intervenciones en la puerta catedralicia dels Fillols han informado de la presencia en la zona sur del templo de una potencia estratigráfica de tres metros con dos fases de ocupación islámica, de época califal y de época taifa, entre los restos de las sepulturas cristianas posteriores que rodearon al templo<sup>31</sup>. Por lo tanto, parece lógico que la mezquita consagrada como iglesia episcopal se ubicara en parte de la superficie

<sup>26</sup> Queda, por tanto, desestimada la supuesta procedencia de la mezquita de los arcos polilobulados conservados en la puerta de la Anunciata, arquerías que, además, responden a un periodo cronológico posterior al siglo XII.

<sup>27</sup> LLADONOSA, J., «Santa Maria l'Antiga i la primitiva...», *op. cit.*, págs. 98-101.

<sup>28</sup> A.C.L., Llibre Verd, f. 95r.; publ. LLADONOSA, J., «Santa Maria l'Antiga i la primitiva...», *op. cit.*, págs. 98 y 100.

<sup>29</sup> BIENÉS CALVO, J. J., CABAÑERO SUBIZA, B. y HERNÁNDEZ VERA, J. A., «La catedral románica del Salvador de Zaragoza a la luz de los nuevos datos aportados por su excavación arqueológica», *Artigrama*, 12 (1996-1997), págs. 315-334; HERNÁNDEZ VERA, J. A., CABAÑERO SUBIZA, B. y BIENÉS CALVO, J. J., «La mezquita aljama de Zaragoza», en *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1998, págs. 69-84, en especial, págs. 72-74. Para la catedral toledana, KONRADSHIM, G. C. von, «Exploration géophysique des sousbassements de la cathédrale de Tolède», *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 2 (1980), págs. 95-99. Sobre Huesca, CARRERO SANTAMARÍA, E., «Los edificios canonicos oscenses», *Argensola* (en prensa).

<sup>30</sup> LORIENTE, A., GIL, I. y PAYÀ, X., «Un exemple del model urbà andalusí: medina Larida. L'aportació de l'arqueologia urbana al món àrab», *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 7 (1997), págs. 77-106, en particular, págs. 82-83.

<sup>31</sup> GIL GABERNET, I., «Intervenció arqueològica a la porta dels Fillols de la Seu Vella de Lleida (I y II)», *La Porta del Lleó. Butlletí de l'Associació Amics de la Seu Vella de Lleida*, núm. 1 (1998), pág. 8 y núm. 2 (1998), pág. 12.

ocupada hoy por la iglesia catedralicia, de la que podría formar parte el muro localizado durante las citadas excavaciones. De este modo, se confirmaría la hipótesis propuesta por J. Lacoste, quien señaló la posibilidad de que la mezquita se hubiera situado en *une partie de l'aire de la cathédrale actuelle, sans doute celle de l'ouest, avec comme cloître la cour de la mosquée*<sup>32</sup>. Desgraciadamente, y a falta de un plan de actuación arqueológica coherente en el interior de la Seu Vella, estos muros son los únicos vestigios de la mezquita mayor de *madina Larida* que conocemos, sabiendo también que el alminar del templo musulmán debió convertirse en campanario de la mezquita-catedral de Santa María. Según narra la aceptación por el obispo Guillem Pere de Ravidats de la donación de un hospital junto al Segre en 1156, dicho establecimiento poseería sus propias campanas, pero éstas no podrían tocar ni tras la pulsación de las de Santa María, es decir, la catedral: *...neque liceat*

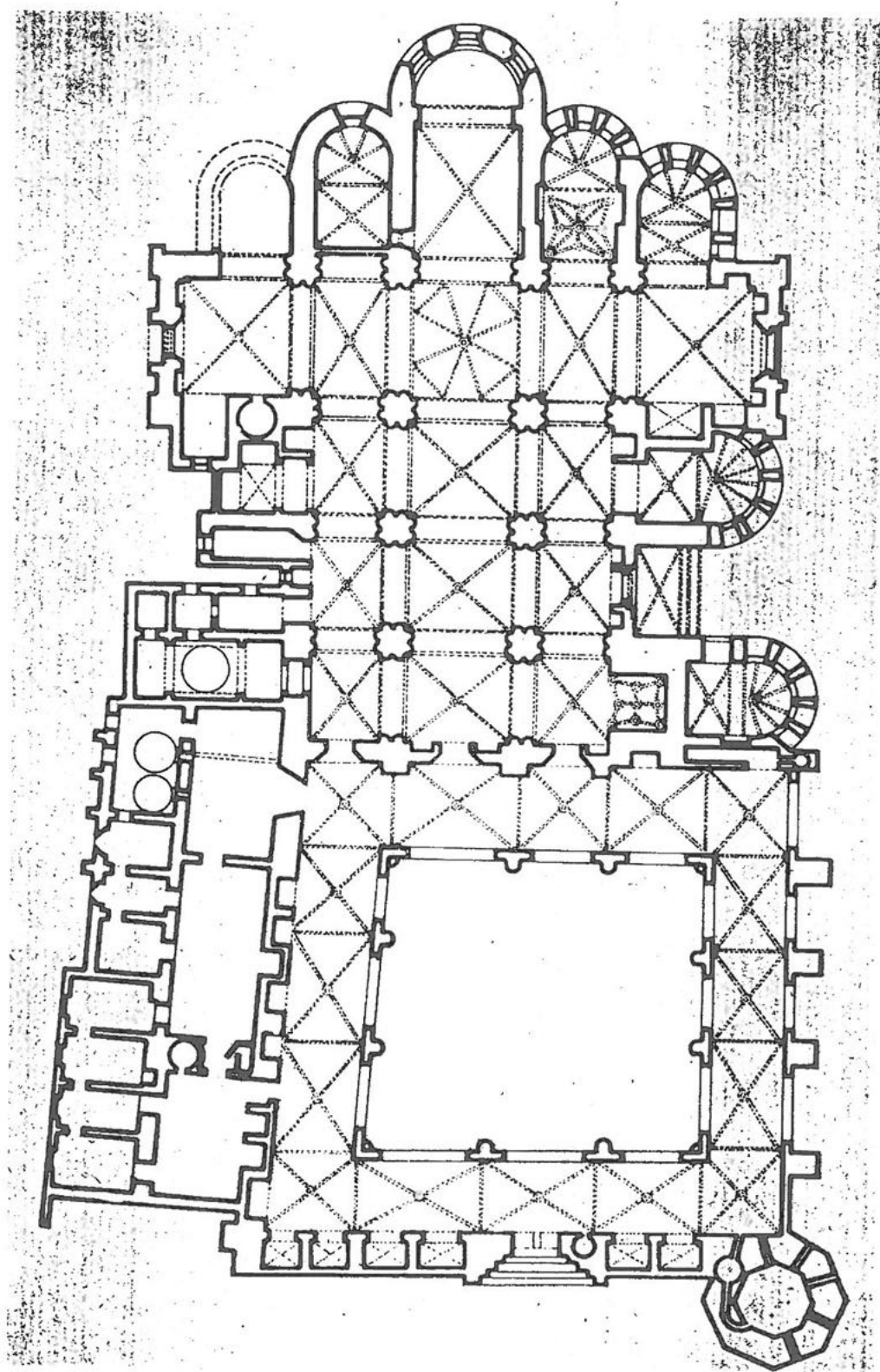
*pulsari campanas nisi post pulsacionem campane Sancte Marie*<sup>33</sup>.

Una vez planteadas estas cuestiones y como deducción lógica de las mismas, debo señalar que, si la mezquita no se localizó en la canónica, la capilla de Santa María la Vella o l'Antiga tampoco existió a modo de ámbito arquitectónico definido hasta la Baja Edad Media, en que se acondicionó parte de una construcción previa a fines cultuales. Nos hallamos así ante un edificio sin inicial funcionalidad sacra e indudablemente dedicado en origen a la vida común del clero capitular ilerdense, tras cuya secularización fue readaptándose paulatinamente a las nuevas necesidades del cabildo catedralicio<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> LACOSTE, J., «La cathédrale de Lleida...», *op. cit.*, pág. 169.

<sup>33</sup> A.C.L., *Llibre verd*, f. 290; publ. CASTILLÓN CORTADA, F., «El prèposit de la Seu Vella de Lleida (1114-1225)», *Ilerda*, núm. 49 (1991), págs. 143-159, Ap. Doc. 2, pág. 149.

<sup>34</sup> Aspecto ampliamente desarrollado en BERLABÉ, C., CARRERO SANTAMARÍA, E. y FITÉ, F., «La canónica de la Seu Vella de Lleida», *op. cit.*



1.—Planta de la Seu Vella de Lleida (según J. Sarrate).

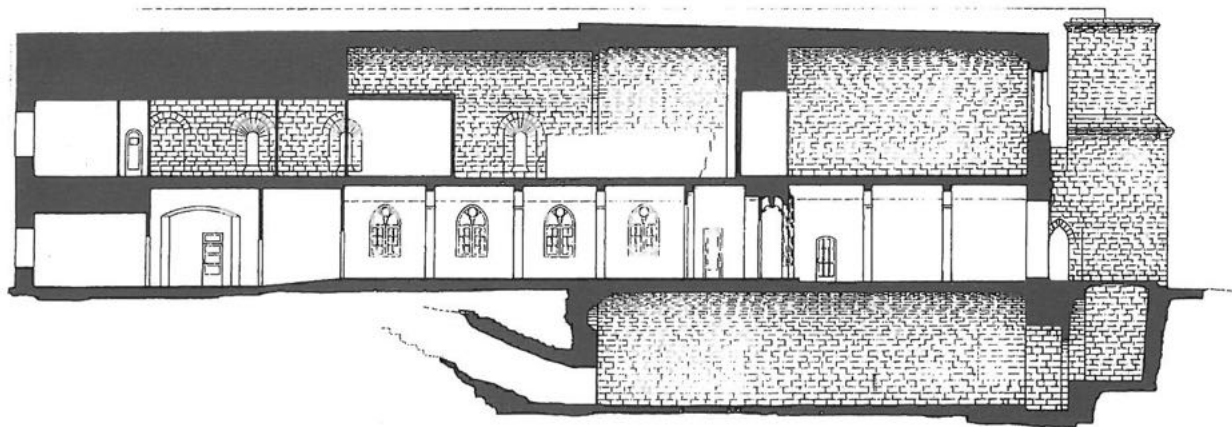




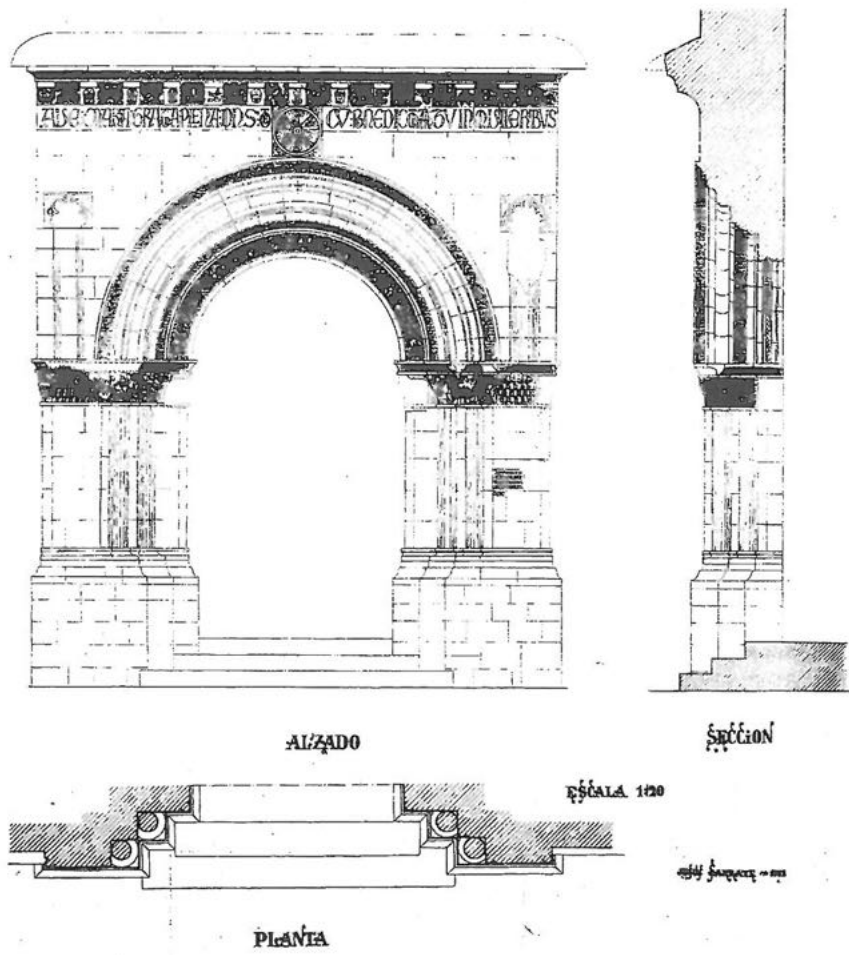
2.—Arco fajón que separa los dos momentos constructivos de la canónica.



3.—Exterior meridional de la canónica.



4.—Sección de la canónica (Este-oeste) en el estado previo al inicio de las últimas obras de restauración (según J. L. Ribes).



5.—Portada de la Anunciata (dibujo J. Sarrate).

## Los dibujos del tejido de la «Capa de Fermo»: una interpretación simbólica

LAURA CIAMPINI

La reliquia más venerada de la Catedral de Fermo, conocida como *capa de Santo Tomás de Canterbury*, fue confeccionada en el siglo XII con un tejido procedente de la España islámica. El hecho de que en el *tiraz*<sup>1</sup> del tejido aparezca una inscripción indicando el lugar y la fecha de su elaboración, en Almería entre el 1116 y el 1117, convierte este bordado en un punto de referencia inevitable para poder determinar las manufacturas de gran parte de la producción textil hispano-musulmana<sup>2</sup>.

El tejido de la capa es un samito<sup>3</sup> azul bordado. El dibujo, perfilado de rojo, se rellenó con oro-

pel y seda policromada (en marfil, crudo, ocre, verde salvia y celeste), con puntadas irregulares que atraviesan la tela. El hilo metálico está tendido, sin pasar a través de la tela, y cosido con puntadas regulares de seda cruda, que en algunos puntos, forman un zigzag<sup>4</sup>.

La prenda litúrgica ha sido celosamente conservada a través de los siglos como reliquia de Thomas de Canterbury<sup>5</sup>. Según la leyenda, el santo donó su prenda a *Presbitero*, futuro obispo de Fermo, cuando cursaban estudios en la Universidad de Bolonia, y desde entonces, el manto se conserva en la Catedral de la ciudad<sup>6</sup>.

La capa está formada por treinta y ocho fragmentos de formas y dimensiones distintas, procedentes de un manto musulmán<sup>7</sup>. Esta circunstan-

<sup>1</sup> La palabra *tiraz* se utilizó para definir bordes con inscripciones que se aplicaban en las mangas de los trajes destinados al soberano. Luego designó también los laboratorios reales donde se fabricaban estos tejidos. Cf., PARTEARROYO LACABA, C., «Los tejidos de *al-Andalus* entre los siglos IX al XV», en *España y Portugal en las rutas de la seda*, Barcelona, Publicaciones Universitat de Barcelona, 1996, pág. 58. Agradezco a Cristina Partearroyo Lacaba su valiosa ayuda para la realización de este estudio.

<sup>2</sup> Hasta 1959, año en que se editó el artículo de RICE D.S., «The Fermo chasuble of St. Thomas —a— Becket revealed as the earliest fully dated and localised major islamic embroidery known», en *The illustrated London News*, núm. 3, octubre 1959, págs. 356-358, no se identificaban los tejidos labrados en Almería. Luego, se catalogaron un grupo de cincuenta fragmentos, gracias a los análisis técnicos y estilísticos de D. G. Shepherd. Los textiles almorávides presentan grandes círculos con bordes perlados, tangentes o entrelazados, que encierran parejas de animales enfrentados o adosados, y separados por el Árbol de la Vida. A veces llevan inscripciones en letras del cúfico hispánico. SHEPHERD, D.G., «A Treasure from a Thirteenth-Century Spanish Tomb», en *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. LXV, núm. 4, abril 1978, págs. 111-129.

<sup>3</sup> Samito significa «seis hilos», e indica que el ligamento se forma con tres urdimbres y tres tramas.

<sup>4</sup> La técnica es idéntica a la de los tejidos almerienses del primer cuarto del siglo XII, como la dalmática de San Ramón y la mitra de San Valero. Cf., NIÑO, F., «Las mitras de Roda», en *Archivo español de arte*, tomo XIV, Madrid, 1940-41, pág. 142.

<sup>5</sup> Tomás Becket nació en Londres entre 1118 y 1120 y murió asesinado en 1170 por orden de Enrique II. La canonización tuvo lugar en 1173 y los numerosos milagros motivaron la gran veneración del mártir en toda Europa.

<sup>6</sup> La noticia más antigua de la capa se fecha entre 1595 y 1606.

<sup>7</sup> Según algunos se trataba de un manto real de forma rectangular. Cf., RICE, D.S., *op. cit.*, 1959, págs. 356-358; MENÉNDEZ PIDAL, G., «La capa de Fermo: un bordado almeriense de 1117», en *Boletín de la Real Academia de Historia*, CXLVIII, cuad. II (1961), págs. 173-176; SANTANGELO, A., «Il restauro della casula di Fermo», en *Bollettino d'arte*, 1960, julio-septiembre, págs. 273-277.

cia impide conocer con exactitud la composición del diseño que existía en la prenda originaria, en la que las telas que la componían primero eran bordadas y luego cosidas. La unión coincidía con el centro de los círculos pequeños. A lo largo del siglo XVIII y XIX se aplicaron varios forros, se redujeron las dimensiones y se intervino en todo el bordado.

Actualmente el diseño, se distribuye en cinco filas y once columnas con círculos grandes tangentes y círculos pequeños superpuestos. Los grandes, con bordes perlados, contienen parejas de animales, en posición heráldica, acompañados por el Árbol de la Vida y escenas figurativas que aluden a los honores rendidos al soberano. En las partes que conservan la fisonomía original podemos identificar una serie de módulos que se repiten. Una fila de grifos, en posición volcada de ciento ochenta grados, constituye una especie de marco. En las filas siguientes existen dos figuras que están enfrentadas o dispuestas en la misma dirección. Originariamente, quizás cada pareja se presentaba en las dos variantes<sup>8</sup>. El *tiraz* es, con toda seguridad, un elemento vertical. La lectura del diseño original sería de derecha a izquierda y de arriba a abajo, según el sistema de la escritura árabe (fig. 0).

#### CONTEXTO HISTÓRICO DE LA PIEZA

La ciudad de Almería alcanzó su máximo esplendor durante el reinado de Alí ibn Yusuf (1107-1143). Desde su puerto los barcos cristianos exportaban a Europa los productos hispano-musulmanes. La ciudad, que fue uno de los centros principales de la industria textil del *al-Andalus*, fue famosa por las telas *wašy*<sup>9</sup>, que contenían figuras encerradas en círculos. El nivel de producción era tan alto que superaba al de la Córdoba califal. Estos textiles se ajustaban al gusto áulico occidental por

la calidad, por sus refinados diseños y sus símbolos de potencia e inmortalidad.

#### LA ICONOGRAFÍA

El repertorio iconográfico del bordado presenta una gran unidad dentro de la variedad de sus distintas facetas, y cada elemento exalta el poder y la realeza. Los temas proceden del Irán sasánida<sup>10</sup> y los heredó el Islam a través del arte bizantino y el copto. La cultura musulmana era, en gran parte, tributaria del mundo iranio en cuanto a las técnicas y a las iconografías, y la conquista del territorio, efectuada por las tribus árabigas, no destruyó los centros de producción de sedas. Sin embargo la civilización musulmana no se limitó a reproducir los prototipos, sino que los cargó de nuevos significados.

Con un análisis más detallado, se observa que la iconografía contiene elementos políticos y religiosos entre los que destaca la dimensión escatológica del Paraíso, centrada en el concepto de inmortalidad y simbolizada en el Árbol de la Vida. La propia tipología del círculo, como símbolo solar, alude a la perfección y a la eternidad. Los textiles funerarios se preparaban con antelación para que el soberano pudiese ser dignamente sepultado si moría en la batalla. Por eso, esta tela debió estar destinada originariamente a la realización de un traje fúnebre para un emir almorávide o para un alto dignatario de su corte.

#### ESCENAS FIGURATIVAS

##### Paseo en elefante

Encima del paquidermo está colocado un baldaquín decorado con motivos vegetales, amarillos y celestes, con cobertura de cinco arcos, de la que surgen dos sarmientos del Árbol de la Vida. A través de la arcada se asoma un hombre de alto rango

<sup>8</sup> Probablemente existía un cartón para cada escena, que se usaba al derecho y al revés como una «sinopia». Cf. CIAMPINI, L. «La casula di Fermo: un ricamo dell'*al-Andalus*», catálogo del Museo de la Catedral de Fermo, en curso de impresión.

<sup>9</sup> Al-Idrīsī, en 1154, citaba ochocientos laboratorios, en los cuales se producían prendas de lujo. Los ecos de la fama de los textiles almerienses se encuentran, también, en la literatura occidental medieval, como en *La chanson d'Antioche* y en el *Roman de Gérard de Vienne*.

<sup>10</sup> Dinastía que gobernó Persia durante los últimos siglos preislámicos (226-641).

Se definen como «grupo de imitación de Bagdad» a los textiles elaborados en Almería que incorporaban una inscripción en la que se les atribuía la procedencia de la ciudad oriental. Cf., PARTEARROYO LACABA, C., «Tejidos almorávides y almohades», en *al-Andalus*, Catálogo de la exposición, The Metropolitan Museum of Art, Ediciones El Viso, 1992, pág. 106.



con bigotes negros, que lleva un turbante con una toca de gasa llamada *almaizar*, y que se abanica. La silla del animal presenta una fastuosa decoración a base de calles verticales adornadas con espirales, motivos que se encuentran también en los ornamentos de las patas y de la trompa.

Los tejidos de la Andalucía árabe con esta representación testimonian el conocimiento de las ceremonias reales de la India<sup>11</sup>. Según la tradición hindú los elefantes, símbolos de poder y de realeza, eran las cariatides del Universo y, por eso, estaban destinados a llevar a los reyes en procesión.

#### Escena de caza con halcón

La actividad venatoria del soberano, según la concepción religiosa musulmana, evocaba la Caza Sagrada, y simbolizaba el aspecto heroico de la dinastía reinante.

En la capa se distinguen dos escenas, que representan a un jinete y a un perro lebrero que corre entre el Árbol de la Vida. Las crines del caballo muestran el típico mechón de inspiración irania. En la primera iconografía el cazador aparece sentado en una silla con motivos geométricos en tonos azules, y lleva un turbante, guantes y una prenda dorada con mangas largas. La falda, con diseño de círculos de oro, se cierra con un alto cinturón. El personaje calza botas blancas sobre pantalones azules, tiene en la mano derecha el arco y la aljaba colgada en la espalda. En la segunda versión el jinete lleva un vestido similar, pero con diversos motivos circulares en la falda y con *almaizar* en el turbante. Las diferencias que se notan en los trajes y en los lujosos atalajes ponen de manifiesto una diferencia de rango entre el cazador real y su entorno (foto 1).

#### Caballero a caballo al galope

Uno de los fragmentos presenta un jinete con turbante montado en un caballo que está lanzado al galope. La escena recuerda la iconografía del cazador que arroja flechas contra un animal feroz, y podría representar otro episodio de la Caza Sagrada.

#### Figura real entronizada con dos servidores

El personaje entronizado está sentado a la turca en dos cojines y tiene en la mano una copa. El soberano lleva una capa cerrada en el pecho con un broche circular, perfilada por un galón y decorada con motivos en forma de cruz y de rombo. Delante de la tarima, decorada con una greca de olas estilizadas está colocado el calzado, en forma de punta, con suela espesa, decoraciones de líneas geométricas y elementos circulares, quizás perlas. A los lados se observan dos objetos, de los cuales uno tiene forma triangular, probablemente una redoma. El otro parece el pie de un catrecillo plegable. El personaje, tiene un tamaño mayor que el de los dos servidores que lo flanquean; uno que derrama perfume y otro que le abanica. Ambos visten túnicas largas hasta los pies, fajeadas, con brillos de oro.

La escena representa un momento de la vida de corte, y alude al Banquete Celeste que muestra a los soberanos en el trono, rodeados por músicos y sirvientes, según la iconografía de la época califal<sup>12</sup>.

#### LOS ANIMALES

Los animales se presentan en posición heráldica, de perfil y hacia la izquierda. En algunos casos están hacia la derecha, y por lo tanto no se respeta el movimiento de las patas. En los círculos mayores los animales acompañan el Árbol de la Vida. Las articulaciones están señaladas con motivos en espiral, mientras los miembros se resaltan con líneas de seda coloreada.

##### a) Animales reales

##### *Águila*

Del águila se encuentran dos versiones. En la primera tiene una iconografía hierática inspirada en prototipos bizantinos y orientales. El águila aparece de frente, con el cuerpo acorazonado, alas explayadas, sosteniendo con las garras el Árbol de la

<sup>11</sup> CASAMAR, M. y ZOZAYA, J., «Apuntes sobre la yuba funeraria de la colegiata de Oña» en *Boletín de Arqueología Medieval*, núm. 5, 1991, págs. 39-55.

<sup>12</sup> Obsérvense los marfiles como la «Arqueta de Leyre» (Museo de Navarra, Pamplona, fechada en el 1004-5) y los códigos miniados como el manuscrito del Hadīt Bayād Wa-Riyād, del periodo almohade (Granada o Sevilla, siglo XIII. Roma, *Biblioteca Apostólica Vaticana*, Vat. Ar. 368).

Vida. La cabeza está rodeada con una collar que llega hasta los ojos y se enrolla en un rizo. Las alas que terminan en puntas, presentan un gancho y un abultamiento en el centro. Las partes superiores están decoradas con un medio círculo, quizás heredado de los círculos de los modelos orientales<sup>13</sup>. Las partes inferiores presentan calles horizontales, con sarmientos continuos y líneas verticales que tienen un efecto matizado en tonos verde-amarillo, celeste-blanco y amarillo-blanco. La cola, que se abre en abanico, se concluye con un entrelazado que puede interpretarse como «cordón de la eternidad»<sup>14</sup>.

La segunda iconografía del águila se caracteriza por su gran dinamismo. El ave está de perfil y se lanza sobre una gacela, tras las ramas del Árbol de la Vida. El dorso lleva las crines erizadas, lo que acentúa la rapidez de su bajada.

El águila explayada era un símbolo solar equivalente al león, además era uno de los atributos del soberano, y estaba asociada a las divinidades del poder y de la guerra. Aparece frecuentemente luchando contra la gacela<sup>15</sup> (foto 2).

### Gallo

El gallo, que sostiene el Árbol de la Vida por las garras y con el pico, tiene en el cuello un perfil de zigzag. Las alas están decoradas con calles horizontales y verticales. La cola contiene los diseños del cordón de la eternidad, del sarmiento continuo y motivos en «S». En algunas variantes las plumas de la cola son frondosas y con efecto matizado. En otros, tienen una forma estilizada y tres penas largas que se curvan hacia abajo, como en los ejemplares sasánidas.

El gallo era un símbolo solar, que anunciaba la

mañana y, por eso, encarnaba el concepto de vigilancia y resurrección.

### Pantera

La pantera es uno de los animales más representativos del bestiario de la capa. La cabeza está vuelta hacia atrás. La cola, terminada en forma de hoja lanceolada, aparece por debajo de la pata izquierda, que se apoya en el Árbol de la Vida y se enrolla a la rodilla. En el interior de las volutas del sarmiento que decora el *tiraz* el felino se alterna con el loto. La pantera vigilaba el Árbol de la Vida (foto 3).

### b) Animales fantásticos

Los animales fantásticos se caracterizan por la cola, que tiene un nudo del que cuelga un elemento con forma de «gota» y, después de la voluta, se termina en una hoja lanceolada decorada con espirales. Las alas, con extremidades en punta, se enrollan en volutas y remata en una flor de loto. Bajo las garras crece el Árbol de la Vida.

### Grifo

Del pico ganchudo del grifo cuelga una rama del Árbol de la Vida. Las garras tienen dos uñas, como las de la esfinge.

El grifo era un ser fantástico que combinaba los miembros de dos animales solares: el león y el águila. Por eso estaba junto al Árbol de la Vida<sup>16</sup>.

### León alado

El león tiene patas de cuatro garras. El sol y el oro eran los atributos del león, que era símbolo de realeza y de potencia. El león alado representaba el fuego, la lucha continua, la luz solar, la mañana, la dignidad real y la victoria<sup>17</sup>. Como los otros

<sup>13</sup> En otros tejidos almerienses encontramos los círculos completos y ganchos similares, como en la túnica del infante Don García (muerto entre 1145-46) del Panteón Real de la Iglesia Parroquial de Oña (Burgos).

<sup>14</sup> Sobre la interpretación de este motivo, Cf., ZOZAYA, J., «Bote», ficha núm. 267, en *Aragón. Reino y Corona*, catálogo de la exposición, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Gobierno de Aragón, 2000, pág. 441.

<sup>15</sup> En el bordado de la Colegiata de Oña, (929), se interpreta como alusión a la destrucción de la dinastía omeya oriental. Cf., CASAMAR, M., y ZOZAYA, J., *op. cit.*, 1991, pág. 53.

<sup>16</sup> En el tejido de Oña aparece la iconografía andaluza más antigua, quizás en relación con la idea de «astro rey», según las interpretaciones planetarias de los textos de los omeya. *Ibidem*, pág. 55.

<sup>17</sup> Algunos relacionan al león con el título XLVII de la Sura, y su simbología expresa la tendencia del pensamiento filosófico omeya, que unía el poder terreno con lo divino. *Ibidem*, págs. 54-55.

animales fantásticos desempeñaba la función de vigilancia y protección.

### *Esfinge*

La esfinge presenta un turbante con corona<sup>18</sup>, las patas acaban en dos garras. La esfinge era un ser compuesto por una cabeza humana y por los miembros de cuatro animales: cuerpo de toro, patas de león, cola de dragón y alas de ave. Era símbolo de unión de los cuatro elementos esenciales y la quintaesencia del espíritu. A veces se confundía con la arpía, ambas se presentaban como guardianas en la entrada al mundo ultraterreno. Por eso, a menudo la esfinge se representaba enfrente del Árbol de la Vida y se unía a las escenas del Banquete Celeste y de la Caza Real<sup>19</sup>.

### ICONOGRAFÍAS PRESENTES EN LOS CÍRCULOS PEQUEÑOS Y EN LOS POLÍGONOS

#### *Gamo*

El gamo o el ciervo se vinculan con el Árbol de la Vida por la similitud de sus cuernos con las ramas arbóreas, por lo tanto eran símbolos de renovación y de crecimiento cíclico. Por estar en relación con el cielo y la luz, eran animales benignos, sabios y nobles.

#### *Gacela*

La gacela es uno de los animales más utilizado en los círculos pequeños. Posee poderosos cuernos de matizados tonos azules. El cuadrúpedo aparece, también, como presa del águila en uno de los círculos mayores. El collar que lleva indica su dignidad real.

<sup>18</sup> Obsérvense las coronas de los servidores de Roger II, en el techo pintado de la Capilla palatina de Palermo y el turbante del «Estrangulador de leones», un tejido almorávide, probablemente almeriense, de la primera mitad del siglo XII. Cf., PARTEARROYO, C., ficha núm. 88, *op. cit.*, 1992.

<sup>19</sup> Obsérvese el «Sudario de San Lázaro» de Autun, inicios del siglo XI (Cluny, *Musée National du Moyen-Age*) y los vestidos procedentes de la tumba de San Pedro de Osma en el que las esfinges se representan con turbante.

### *Loros*

Se presentan siempre en pareja y en posición adosada, con las cabezas vueltas una hacia la otra. Las alas se cruzan y las colas se funden. Destacan el cuello y las plumas. Como los pavos reales eran aves paradisíacas.

### *Pavo real*

Los pavos reales enfrentados al árbol cósmico u *Hom* expresaban la dualidad de la psique humana, que recibe la vida del principio de unidad. Las plumas eran símbolos de la unión de todos los colores, de la totalidad, de la inmortalidad. Estaban como guardianes del Paraíso, como símbolo de la justicia y de la verdad, a través de los «ojos» de la rueda divina<sup>20</sup>.

### *Ave acuática*

Este ave es el animal más utilizado, se presenta siempre aislado y vuelto a la izquierda. Su cuerpo robusto está decorado con motivos geométricos y de espirales. Posee un rizo en la cabeza y una rica cola.

En las decoraciones hispano-musulmanas se representaba con frecuencia en el interior de estrellas de ocho puntas y, a veces, se la identificaba con varias aves acuáticas asociada a la fertilidad y al concepto de la vida.

### INSCRIPCIONES

El borde que delimita la capa está decorado con perlados dorados y perfil rojo. Se alternan un octógono con inscripción y un círculo con cuatro discos tangentes, que muestran en el centro una flor de cuatro pétalos, celestes y blancos, que podrían ser una estilización del loto.

El *tiraz* está rematado con perlados dorados. En el centro hay un sarmiento continuo que contiene panteras y flores de loto, en tonos celeste, blanco y crudo. Alrededor se despliega la inscripción cúfica, en oro sobre el fondo azul del samito.

<sup>20</sup> CASAMAR, M., y ZOZAYA, J., *op. cit.*, 1991, pág. 53.

En la traducción incompleta, realizada por Rice, se lee: «EN EL NOMBRE DE DIOS EL MISE-  
RICORDIOSO, EL CLEMENTE. EL REINO ES  
DE DIOS... BENDICIÓN LA MAYOR, SALUD  
PERFECTA Y FELICIDAD A SU DUEÑO. EN  
EL AÑO 510 EN AL-MARĪYA» <sup>21</sup> (foto 5).

## MOTIVOS VEGETALES

### Árbol de la vida

El Árbol de la Vida se presenta como una rama floral compuesta por sarmientos, que se mueven de manera sinuosa, de los que nacen las flores de loto. A veces, la planta tiene dos ramas que parten de un nudo central, tal vez como alusión al crecimiento de los cuernos del ciervo. Los animales que lo flanquean tienen un zarcillo en la boca. El Árbol de la Vida vivía en el Jardín del Paraíso.

### Flor de loto

Se presenta con distintas formas florales según la función que desempeñe. Casi siempre corona el Árbol de la Vida, también brota de los sarmientos continuos del *tiraz* y, por último, remata un sarmiento interrumpido con capullos de loto, en el marco de los círculos grandes. Los colores son matizados en blanco, crudo y azul. La flor de loto toma una forma geométrica en el borde que delimita la capa.

## MOTIVOS GEOMÉTRICOS

### Círculos

La tipología del círculo perlado que encierra figuraciones zoomorfas, es de origen sasánida y aparece frecuentemente en las producciones textiles de

influencia irania, como la bizantina y la islámica. Este dibujo tuvo un gran éxito por su belleza formal y por su profundo significado simbólico basado en el estudio de los fenómenos astrológicos y astronómicos que, desde la antigüedad, habían caracterizado a las civilizaciones orientales. El motivo de los círculos tangentes unidos por círculos menores aparece en la producción hispano-musulmana de época califal, y fue una de las soluciones decorativas típicas del arte almorávide. Es probable que el círculo tuviera un simbolismo solar, de perfección y de eternidad.

### Estrella de ocho puntas

La estrella de ocho puntas, que aparece en el interior de los polígonos, tiene un marco perlado y lleva en el centro un ave acuática. De las puntas surgen los sarmientos del Árbol de la Vida <sup>22</sup>.

La forma de la estrella deriva de dos cuadrados cruzados, símbolos del cuaternario activo y pasivo y, por lo tanto, de la generación material a través de la acción de dos elementos contrapuestos. En el simbolismo musulmán, el octógono y el círculo evocan a la cúpula de la Roca. Por eso, las bóvedas de las mezquitas y las capillas del *mirhāb* reproducen, con numerosas variantes, la forma octogonal.

## CONCLUSIÓN

El tejido con el que está confeccionada la capa fue elaborado para el soberano o para uno de los personajes de la corte, por tejedores almerienses que reproducían las técnicas antiguas de Bagdad, conservando una extraordinaria calidad artística.

Los textiles musulmanes, una fuente de riqueza para el comercio del *al-Andalus*, fueron también un medio para la transmisión de las iconografías orientales a Occidente. De este modo, los motivos decorativos originarios de Mesopotamia fueron incorporados al Islam y, más tarde, entraron a formar parte del lenguaje figurativo de la Europa medieval.

<sup>21</sup> El *tiraz* contenía la *basmala*, una fórmula que deseaba larga vida al Califa, citando el nombre, la fecha, la denominación y el lugar de ejecución. La bendición estaba también en las inscripciones de los trajes fúnebres del Califa, como en el bordado conservado en Oña. Cf. FERNÁNDEZ PUERTAS, A., «Lápida del siglo XI y inscripción del tejido del siglo X del monasterio de Oña», en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, Universidad de Granada, 1977, vol. XXVI, fasc. 1.º, pág. 119.

<sup>22</sup> Obsérvense los tejidos elaborados en Córdoba durante el siglo X, como la «Fanja del Pirineo» (Madrid, *Instituto de Valencia de Don Juan*, núm. 2071.). Cf., PARTEARROYO, C., *op. cit.*, 1992, ficha núm. 20, pág. 224.



## DATOS TÉCNICOS

*Manufactura del tejido y del bordado:* Almería, año 510 de la Hégira (16 de mayo de 1116 y el 4 de mayo de 1117). Confección de la capa, Europa (Italia?), siglo XII.

*Medidas:* ancho: 347 ca., alto 167 ca. cm. Reporte de diseño: 32-33 por 32-33 ca. cm. Círculos grandes: diámetro: 30 cm., marco: 5 cm. Círculos pequeños: diámetro 10 cm., marco: 1 cm. Polígonos: 21 x 21 cm. Borde con inscripción: 5 cm. Ancho del telar: superior a 97 cm. Orillo: de seda cruda, alto 0,4 cm. Se conserva sólo en el lado derecho del fragmento con el *tiraz*.

*Ligamento:* samito de doble cara, azul y cruda, ligado en diagonal, dirección Z. Urdimbres: azul y cruda, torsión Z, 28 hilos al cm. Tramas: azul y cruda, sin torsión, 36-42 hilos al cm. Realizado con el telar de tiro.

*Bordado:* oropel, alma de seda cruda, torsión Z, de dos cabos. El hilo de oro que realiza los perlados se forma con un único cabo, enrollado en espiral y cosido con hilo de seda roja. Se identifican dos ti-

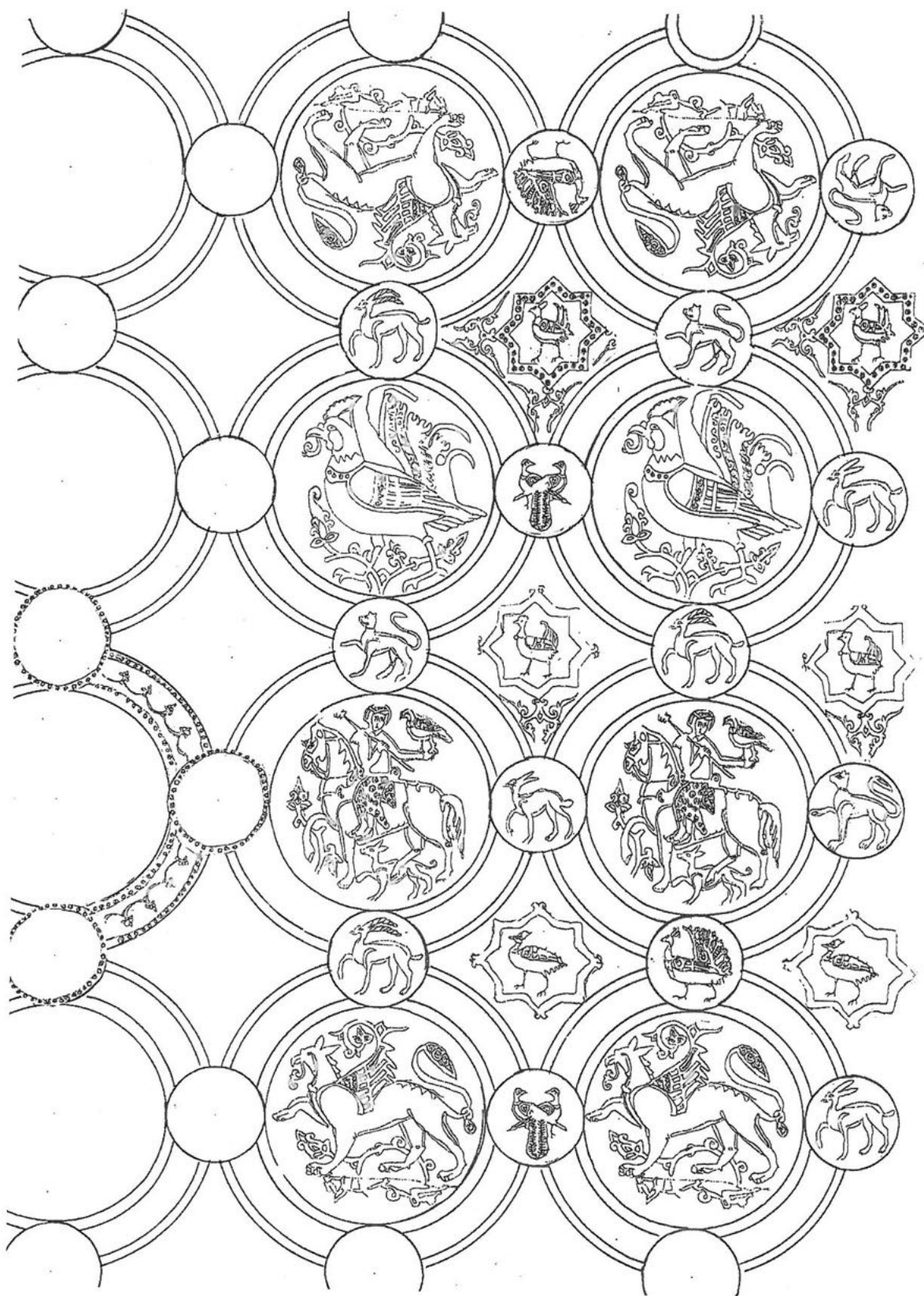
pos de oropel, con lámina de 0,3 mm. El primero tiene un título de 0,5-0,7 mm., el segundo de 0,35 mm. y se usa para las figuras. Hay 14-15 parejas de hilos en un centímetro. El oro se cose con seda cruda que es idéntica a la del bordado y el alma del oropel. Bordado de seda policromada sin torsión: blanco marfil, crudo, azul, celeste, verde salvia, rojo, negro, marrón. Punto de hilo partido con efecto matizado, para los rellenos, y pespuntos para los perfiles.

*Costuras:* de tres tipos: 1) unen las telas antes de realizar el bordado; 2) unen dos telas ya bordada; 3) realizan la capa cosiendo fragmentos diversos sin respetar el diseño.

*Forros antiguos:* eliminados en 1960.

*Restauraciones:* 1960: *Istituto Centrale del Restauro* de Roma; 1999: Laboratorio *Arakhne* de Ancona.

*Exposiciones:* 1937-38, Roma, *Mostra del Tessile Nazionale*; 1951, Fermo; 1952, París, *Trèsor d'Art du Moyen Age en Italie*; 1961, Barcelona; 1973 Londres, *Exhibition Ideal Home XIX*; 1999, Ancona.



0.—Reconstrucción del esquema del diseño  
*Laura Ciampini y Luis Cerrato Ramas*



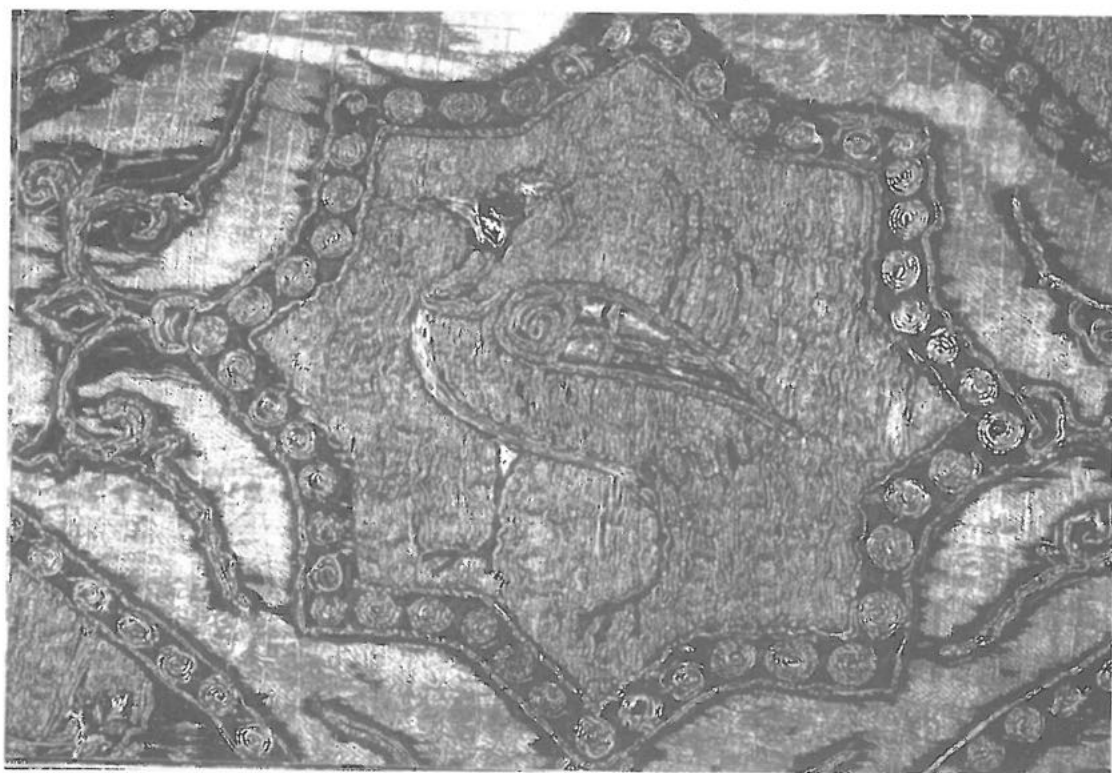
1.—Caza con halcón.  
*Archivio Fotografico dell'Arcidiocesi di Fermo*



2.—Águila que ataca a la gacela  
*Archivio Fotografico dell'Arcidiocesi di Fermo*

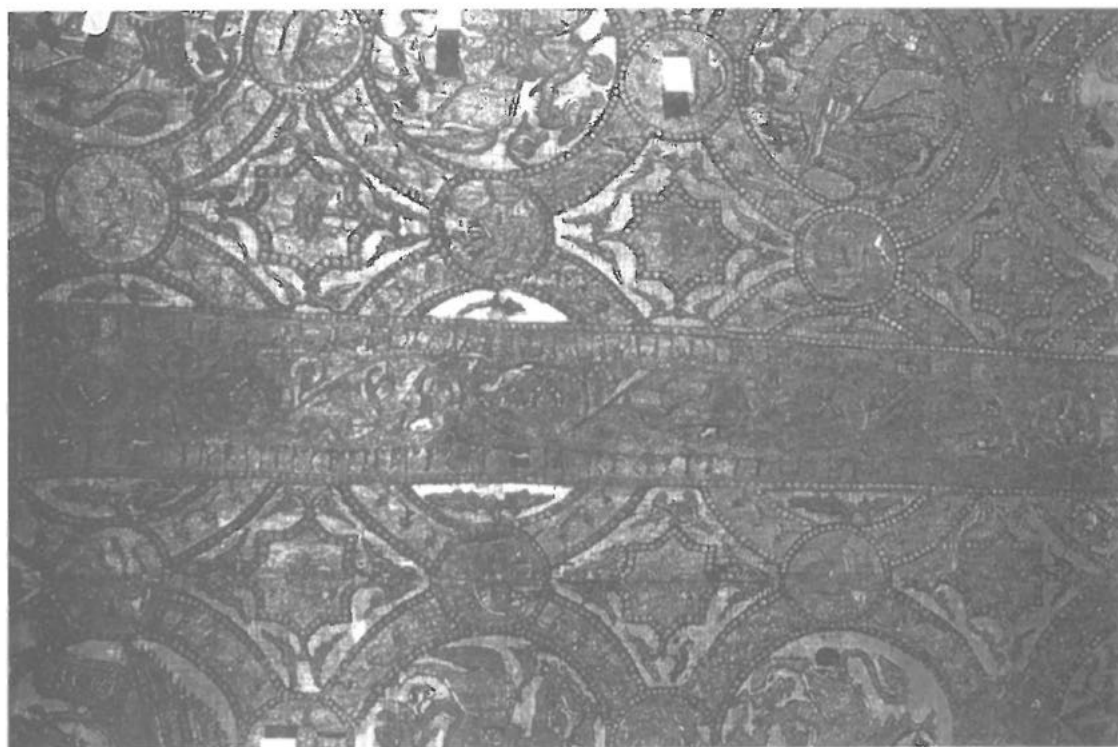


3.—Pantera representada en el tiraz  
*Archivio Fotografico dell'Arcidiocesi di Fermo*



4.—Ave acuática  
*Archivio Fotografico dell'Arcidiocesi di Fermo*





5.—*Tiraz*  
*Archivio Fotografico dell'Arcidiocesi di Fermo*



---

## «La Alhambra en Estambul».

### *Una moda exótica dentro de la occidentalización del Imperio Otomano*

MERCEDES CÓZAR GALLEGO

#### 1. LA OCCIDENTALIZACIÓN DEL IMPERIO OTOMANO. PREMISAS Y DESARROLLO DE LA ARQUITECTURA EN ESTAMBUL EN EL SIGLO XIX

El gran Imperio creado por los otomanos a partir del siglo XIII es uno de los más importantes de la Edad Moderna. Pero su Edad de Oro fue breve. Tras un lento proceso de descomposición, a finales del siglo XVII sufrió las primeras derrotas importantes desde su creación. Serían los desastres militares los causantes de una intensa época de renovación en el seno del Imperio Otomano. Los problemas bélicos por los que atravesaban fueron el síntoma de que algo no andaba bien en el Imperio. Selim III, sultán entre 1789 y 1807, educado por maestros europeos, entendió que no bastaba con arreglos superficiales, sino que su Imperio reclamaba reformas radicales. A pesar de que la oposición a éstas por parte de los sectores privilegiados le costó la vida, su labor no caería en el vacío. Sultanes inteligentes y preparados, aunque de medios limitados, como Mahmud II (1808-39), Abdülmecid (1839-61) y Abdülaziz (1861-76), llevaron a la práctica muchas de las ideas renovadoras de Selim III, cambiando las estructuras de gobierno, las leyes y las costumbres para hacerlas más racionales y más de acuerdo con los aires que llegaban de Europa. Pero el sucesor de Abdülaziz, Abdülhamid II (1876-1908), un autócrata reaccionario, no supo ir más allá, al no instituir una Constitución y una democracia a imagen de Occidente, el siguiente paso necesario en toda occidentalización. Esto y las derrotas militares hicieron el

resto, provocando el colapso absoluto de la sociedad otomana y la creación de la Turquía actual.

Si en terrenos políticos, económicos y militares la occidentalización otomana fue hasta cierto punto imperfecta, llena de avances y retrocesos, no cabe decir lo mismo de su adaptación a Europa en cuestiones culturales y artísticas. Aunque tardía, la semilla de la cultura occidental acabaría germinando en suelo otomano y sobre todo en su capital, Estambul. Ya desde principios del siglo XVIII la cultura europea comenzó a ejercer una mágica atracción en la mentalidad de la corte y de las clases altas otomanas. El pueblo, el cuerpo militar de los jenízaros y los sectores religiosos, sin embargo, permanecieron al margen de este proceso y en franca oposición. A pesar de que el arte del período es llamado *Barroco otomano*, éste tuvo poco que ver con el europeo, mostrándose más como una fase propia y original del arte otomano.

Hicieron falta la desaparición y masacre de los jenízaros en 1826 y la implantación de reformas radicales por parte de Mahmud II, para que la occidentalización se convirtiera en una meta posible y deseable en la cultura y la sociedad otomanas. El progreso según los caminos trazados en Europa fue algo imparable. Se produjo una adopción consecutiva de los *neos* arquitectónicos imperantes en Europa. Entre la segunda década del siglo XIX y la muerte de Mahmud (1839) encontramos ecos del neoclasicismo grecorromano en la arquitectura de Estambul. Con su sucesor Abdülmecid (1839-61), entraron el neorrenacimiento y el neobarroco, ejemplificados en especial por el palacio de

Dolmabahçe (1856), residencia de los sultanes y transposición casi exacta de la arquitectura del Segundo Imperio francés de Napoleón III. Pero es tras la muerte de Abdülmecid cuando los otomanos entran en un contacto más intenso con Europa y se produce la llegada de nuevos aires artísticos: los *revivals* medievales (neoislámico, neogótico, etc.), que crearon una simbiosis especial con la arquitectura otomana tradicional y los métodos arquitectónicos aprendidos de Occidente.

Fundamental para ello fue la importante labor de artistas extranjeros llegados a la corte otomana y la valiente celebración en Estambul de una Exposición Universal en 1863, a imagen y semejanza de las celebradas en Europa Occidental hasta el momento. Pero el elemento catalizador y definitivo fue el *tour* europeo del nuevo sultán Abdülaziz en 1867, lo que le permitió conocer en directo la cultura europea, su técnica y sus avances. Esta visita fue posible gracias a las excelentes relaciones entabladas con algunas potencias europeas, especialmente con Francia. Abdülaziz visitó París (que en ese momento celebraba una importante Exposición Universal con una destacada participación otomana), Londres y Viena. La visita de París fue devuelta por parte de la emperatriz Eugenia en 1869, que estuvo en Estambul como escala de su camino a Egipto para la inauguración del Canal de Suez.

Todo ello trajo consigo importantes desarrollos en el terreno artístico, con la afirmación de la influencia europea en la arquitectura y la adopción de la pintura según métodos occidentales, además de la introducción de importantes elementos culturales del oeste como su música y el teatro. La enseñanza de las disciplinas artísticas europeas culminaría en 1883 con la apertura de una Academia de Bellas Artes según el modelo de la de París, aunque ya anteriormente se habían creado diversas escuelas particulares.

En el Estambul del siglo XIX, con unos sultanes deslumbrados con la cultura europea, se produce un extraño fenómeno que imprime a su arquitectura un carácter de diferenciación. Cuando se realiza la implantación de las técnicas arquitectónicas europeas, se hace con un cierto mimetismo, sin la lectura crítica y estética previa que se había producido en Occidente y que lleva a la adopción de los llamados *estilos históricos*. Curiosamente, estas modas se consideraban en el Imperio Otomano

como algo sumamente moderno y actual, reflejo de la pujante Europa. Se copian sin más criterio que el de ser el arte imperante en Occidente, el modelo a imitar. Pero estos modelos se sienten tan extraños al gusto otomano como los trajes europeos que empezaban a llevar, y se adoptan de esta forma, como un *vestido*, pero el espíritu, el *cuerpo*, seguirá siendo turco durante mucho tiempo. Difícilmente lograron los arquitectos otomanos y los extranjeros que trabajaron en Estambul una síntesis perfecta entre la forma —extranjera— y el espíritu —turco—. Más bien se crearon extraños híbridos arquitectónicos que no son plenamente europeos y que distan mucho de lo otomano tradicional.

## 2. EL «ALHAMBRESCO» Y LO HISPANOMULMÁN EN LA ARQUITECTURA DE ESTAMBUL

Entre las modas que llegaron a la arquitectura de Estambul, los *neos* islámicos eran los que por su propia naturaleza mejor podían adaptarse al espíritu otomano. Sin embargo, este fenómeno se produce debido a la influencia occidental y no por un retorno a la tradición como algunos autores parecen pensar a la vista de las obras realizadas según esta nueva tendencia: «... India y Egipto, bastante más que Francia o Inglaterra, parecen haber influido en su diseño— quizá en deliberada reacción contra la corrupta difusión de estilos e ideas occidentales»<sup>1</sup>.

Pero no estamos ante un *revival*, la búsqueda de una *arquitectura nacional*, ni ante un movimiento tradicionalista o reaccionario, cargado de ideología islamista<sup>2</sup>, como parecen pensar algunos autores como Michael Levey, o como cabría imaginarse a simple vista ya que, por una parte, las modas adoptadas son ajenas al arte otomano tradicional, como las referencias a la Alhambra de Granada y otros edificios del arte hispanomusulmán. Por otro lado, se observa la falta de un conocimiento directo de estos ejemplos que llegan a introducirse en el arte otomano imitando la lectura que en Europa se hace de ellos.

<sup>1</sup> LEVEY, Michael: *The world of Ottoman art*. London, Thames and Hudson, 1976. pág. 138.



### 2.1. La época de Abdülaziz (1861-1876). La génesis del *alhambresco*

En cuanto a su origen, algunos especialistas como Mustafa Cezar, opinan que la adopción de los diseños neoislámicos fue debida a la menor presencia de arquitectos extranjeros en Estambul, como explica refiriéndose a uno de los ejemplos más importantes del período: el palacio de Beylerbeyi.

«... la decoración interior del palacio Beylerbeyi fue a la vez diseñada y ejecutada por arquitectos locales.

Hacia los años 60, el indiscriminado entusiasmo por los motivos occidentales de todo tipo declinó, tomando el camino para un *revival* de los motivos turcos. Esto no fue sólo el resultado de un cambio de actitudes y de gusto, sino que puede atribuirse también al hecho de que los artistas extranjeros fueron menos empleados»<sup>3</sup>.

No fueron los otomanos a la búsqueda de una imagen arquitectónica ligada a la tradición, sino que fueron arquitectos europeos los que diseñaron los primeros edificios neoislámicos en Estambul a comienzos de los años 60. Y los sultanes otomanos aceptaron de buena gana esa nueva tendencia arquitectónica como una moda más venida del oeste. Por otro lado, a pesar de que la arquitectura del siglo XIX en Estambul estuvo marcada por la labor de algunos arquitectos otomanos, como los pertenecientes a la familia Balyan, de origen armenio, muchos fueron los arquitectos, artesanos y decoradores europeos que trabajaron para la corte otomana en esa misma centuria. No somos los únicos en pensar así, por ejemplo la especialista turca Zeynep Çelik señala en un interesante párrafo donde explica además las características de esta tendencia arquitectónica neoislámica:

«Irónicamente, el *revivalismo* islámico fue traído

a Estambul, la sede del califato, por los arquitectos europeos. El interés por este estilo «exótico» había crecido en el oeste en el siglo XIX, paralelamente a la expansión del colonialismo. Para los occidentales, el valor de la arquitectura islámica reside en sus elementos decorativos, que podrían ser aplicados a sus edificios occidentales como un mero adorno de superficie. La capital otomana hizo una especial apelación en busca de ese estilo *revivalista* islámico»<sup>4</sup>.

La interpretación de la Alhambra y el arte hispanomusulmán en ciertos edificios de Estambul, presupone en sus comienzos la inexistencia de un conocimiento directo de los modelos. Queda por determinar los diseños concretos en los que se inspiraron, los artifices y la vía de llegada de esas modas hasta la capital otomana. La tarea es en sí bastante ardua, ya que ni uno sólo de los autores consultados alude a la existencia de inspiraciones andalusíes en las decoraciones de las obras que vamos a estudiar, ni tan siquiera hablan de una posible semejanza<sup>5</sup>. Pero para cualquiera que observe esas decoraciones le parecerá más que evidente una inspiración *alhambresca* y *neoandalusí*. ¿Por qué los especialistas definen esas decoraciones simplemente como «neoislámicas» y no apuntan su más que clara inspiración hispanomusulmana? No podemos ni tan siquiera pensar que no conozcan lo suficientemente la Alhambra y otras obras fundamentales del arte islámico. Quizá sólo haya un cierto orgullo nacionalista en su criterio, al definir en muchas ocasiones como turcas (ni tan siquiera como otomanas) esas decoraciones.

Tampoco los especialistas occidentales parecen percatarse de la citada inspiración. Esto no resulta extraño porque, a pesar de la importancia que tuvo la inspiración islámica en el arte europeo del siglo XIX, parece que dicha inspiración sólo hubiera tenido lugar en la pintura y en la búsqueda de un

<sup>3</sup> El contexto político y cultural y las tendencias personales del sultán Abdülaziz no nos permiten imaginar algo semejante. Abdülaziz estaba poco menos que deslumbrado por Occidente, su cultura, su prosperidad y sus ciencias.

<sup>4</sup> CEZAR, Mustafa: «The architectural decoration of Dolmabahçe and Beylerbeyi palaces». *National Palaces*, 1992. Publications of National Palaces, No. 4. Ankara, Office of Palaces and Pavilions of TGNA Department of National Palaces, 1992. págs. 8-29. págs. 21 y 23.

<sup>5</sup> ÇELİK, Zeynep: *The remaking of Istanbul. Portrait of an Ottoman city in the nineteenth century*. Seattle and London, University of Washington Press, 1986. pág. 144.

<sup>6</sup> Tan sólo Mustafa Cezar, en un momento dado, parece detectar algo cuando al hablar de la arquitectura del sultanato de Abdülaziz nos dice que: «... los arquitectos se inspiraron en las arquitecturas islámicas del norte de África...». [CEZAR, Mustafa: *op. cit.*, pág. 15. Eso a pesar de que en general atribuye las decoraciones a la arquitectura clásica otomana.

cierto exotismo cultural. Además, es posible que no existan referencias a esa clara inspiración *alhambresca* por parte de arquitectos, especialistas y escritores europeos de la época, quizá porque *era demasiado obvio* en el sentido de la gran identificación que existe en la época entre la arquitectura islámica y el palacio de la Alhambra. De hecho, los relatos de los viajeros califican muchas veces de *morisca* a la arquitectura tradicional de Estambul. Por lo tanto, no sonaba extraña una decoración *alhambresca* en Estambul, cuando el Oriente islámico no es igual artísticamente hablando que al-Andalus o el Magreb.

Con referencia al origen del *neoislámico*, no podemos estar del todo de acuerdo con la opinión expresada por Zeynep Çelik cuando afirma que: «La participación en las ferias mundiales tuvo un impacto sobre la práctica arquitectónica de los países islámicos ... [e] impulsó el desarrollo del estilo neoislámico ...»<sup>6</sup>. No al menos en lo que se refiere al ámbito del Imperio Otomano, ya que el inicio de esta tendencia en la arquitectura otomana se produjo antes de la Exposición Universal de París de 1867, cuando el Imperio junto con los demás Estados fue invitado a buscar por primera vez una imagen representativa de su arquitectura nacional. Además, el *alhambresco* poco tiene que ver con la arquitectura clásica otomana.

La primera obra mandada construir por Abdülaziz entre 1861 y 1864 fue el *palacio de Beylerbeyi*. Este palacio de verano en la orilla asiática del Bósforo, presenta una evidente incompatibilidad entre los elementos decorativos exteriores e interiores. Una ornamentación clásica de inspiración *neopalladina* prevalece en el exterior, en contraste con el énfasis islámico de la decoración interior. Un nuevo y original espíritu emerge en la decoración de techos, cornisas y capiteles de las columnas. Ese espíritu procede claramente de la Alhambra.

¿Cuál es el carácter de esa inspiración? No existe una copia exacta de la Alhambra, ya que las decoraciones se insertan además en un edificio de estructura claramente europea, a lo *Beaux-Arts*, pero sí una clara inspiración en sus principios for-

males. Es llamativa la aparición, en especial en el *Mavi Salonu* [Salón Azul], de decoraciones pintadas, inspiradas en las yeserías de la Alhambra, en pequeños recuadros murales sobre las paredes. Las columnas que circundan la sala, polícromadas, imitan conscientemente a las del Patio de los Leones del palacio nazarí, aunque hay que señalar que se ha jugado con las decoraciones para que el orden decorativo no sea el mismo. No existe en la obra real una columna igual a las de este salón, se han cogido elementos de diversos capiteles y se ha realizado una yuxtaposición nueva.

Pero sí podemos adelantar que supone un conocimiento directo de la Alhambra por parte de la persona que diseñó estas decoraciones. A pesar de que se yuxtaponen algunos elementos, los fragmentos son reales. Buscando las posibles fuentes, nos dimos cuenta de que los elementos constructivos y decorativos de muchas salas interiores de Beylerbeyi, están extraídos de la obra realizada por el inglés Owen Jones sobre la Alhambra: *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra* (1842-45). Esta obra fue publicada en inglés y francés<sup>7</sup>, lo que garantizó una mayor difusión de la obra.

Las columnatas azuladas del *Mavi Salonu* son casi exactas a las diseñadas por Jones en su obra (Fotos 1 y 2). Sólo cambian los colores utilizados. En ella Jones, aún basándose en los capiteles auténticos del Patio de los Leones, realizó una yuxtaposición de fragmentos de diversos capiteles. Por ello no tenemos ninguna duda de que el decorador de Beylerbeyi se basó en Jones. Y no sólo en las columnas. En torno a la sala, sobre las paredes y los dinteles de las puertas existen representaciones de las yeserías de la Alhambra, pintadas con una rica policromía. En ello podemos ver otra muestra más de que para esta decoración no se basaron directamente en la Alhambra, pues transformaron en pintura lo que en su modelo era yeso. Tomaron las láminas de Jones de las yeserías del palacio nazarí y las copiaron tal cual estaban, cambiando los colores, sin pararse a pensar que no eran del mismo material, sino diseños extraídos del ejemplo real. Los cuadros murales han sido sacados de la yuxtaposición de diversos diseños de la obra de

<sup>6</sup> ÇELIK, Zeynep: *Displaying the Orient. Architecture of Islam at nineteenth century World's Fairs*. Berkeley [etc.], University of California Press, 1992. pág. 157.

<sup>7</sup> Su coautor fue Jules Goury.

Jones, pero el decorador de Beylerbeyi hizo a veces lo mismo con *Plans...* que Jones con la Alhambra.

El ejemplo más sobresaliente de la conjunción de elementos estéticos orientales y occidentales es el *Havuzlu Salonu* [Salón del Estanque], así llamado por el estanque y la fuente ornamental que hay en el centro del salón. Si bien el uso de estanques interiores es una tradición propia de la arquitectura islámica en general, la fuente de mármol con forma de delfín de este salón, es puramente occidental en su concepto. También en el *Havuzlu Salonu* observamos la misma inspiración *alhambresca*. Sus columnas de un blanco inmaculado, rememoran igualmente la obra de Jones (Fotos 3 y 4). De hecho toda la estructura y hasta el espíritu de este salón recuerda a la Alhambra, con ese estanque y su fuente lugar de placentero descanso.

El problema más importante es saber quién realizó esas decoraciones y cómo llegaron los diseños de Jones a Estambul, aunque es bien sabido que la obra de Jones era ampliamente conocida en Europa, y que no es difícil pensar que su obra sobre la Alhambra pudiera llegar a Estambul. De hecho, los dibujos y tratados arquitectónicos europeos no eran desconocidos en la arquitectura artística otomana de la segunda mitad del siglo XIX. Nuestra primera idea fue pensar que el libro de Jones sobre la Alhambra había sido expuesto en una Exposición Universal antes de la de 1863 en Estambul, y que allí llamó la atención de los comisarios otomanos, que incluso hubieran podido adquirir un ejemplar para llevarlo a Estambul. Pero no hemos encontrado referencias seguras, con lo cual pensamos que la explicación más razonable tiene que estar en el contexto de la amplia difusión de la obra de Jones.

Parece claro que el arquitecto responsable de Beylerbeyi, al menos en su estructura general, fue Serkis Balyan, el arquitecto armenio favorito de la segunda mitad del siglo. Hasta aquí todos los especialistas parecen estar de acuerdo. Lo que no está nada claro es quién realizó la decoración y en especial la decoración interior.

«Tan lejos como podemos determinar, el arquitecto de Beylerbeyi fue Serkis Balyan. En el proceso de estudio de fuentes contemporáneas, no me he encontrado con ninguna nueva información que pudiera llevar a dudar de lo que ya sabemos acerca del arquitecto del palacio de Beylerbeyi. Ni he des-

cubierto alguna firme evidencia acerca de la identidad de los decoradores del palacio»<sup>8</sup>.

Güller Karahüseyin aporta otras informaciones al respecto, por lo cual sabemos que el propio sultán Abdülaziz tomó un interés personal en las decoraciones interiores y pinturas del palacio Beylerbeyi. Dado el carácter de Abdülaziz no podía ser de otra manera. Pero las precisiones de esta autora no nos aclara quién fue el autor de estas decoraciones, mostrándose tan escueta como los documentos de la época:

»De acuerdo con la información dada por el registro 2978 en los Archivos de los Palacios Nacionales, este sultán pidió que los techos del palacio Beylerbeyi fueran decorados ... designando a *Mason Bey* ... para ejecutarlos. La decoración estuvo completada ... a principios de marzo de 1280 AH [1863] ... »<sup>9</sup>.

Difícil es averiguar quién era ese *Mason Bey* del que habla, no sólo por la falta de referencias sobre él, sino por el hecho de que *Mason* no es un nombre propio<sup>10</sup>. No existe como nombre de pila en el turco actual y tampoco existía en el otomano. *Mason*, en el turco significa *masón*, es decir, miembro de la Masonería. Eso tiene un cierto sentido ya que los constituyentes originales eran arquitectos, constructores o tallistas. Como no existía entonces la Masonería en el Imperio Otomano, lo más seguro es que al hablar de *masón* se refieran a un extranjero, probablemente francés, dadas las inclinaciones culturales otomanas en aquel momento. En este período, sabemos que había dos arquitectos franceses, Bourgeois y Parvillée, trabajando en Estambul en el Pabellón de la Exposición General Otomana de 1863, que presenta claros elementos neoislámicos, aunque no podemos aclarar su modelo debido a que sólo podemos contar con grabados y no demasiado detallados. Bourgeois desaparece del panorama estambulino después de la exposición, pero Parvillée estaba llamado a tener un importante papel en la arquitectura otomana al diseñar los pabellones otomanos en la Expo-

<sup>8</sup> CEZAR, Mustafa: *op. cit.*, pág. 27.

<sup>9</sup> KARAHÜSEYİN, Güller: «Beylerbeyi palace and its famous guests». *National Palaces*, 1992. Publications of National Palaces, No. 4. Ankara, Office of Palace and Pavilions of TGNA Department of National Palaces, 1992. págs. 126-141. pág. 132.

<sup>10</sup> Y *Bey* no es apellido. Significa «señor».



sición de París de 1867 y restaurar muchos monumentos de la ciudad de Bursa tras un terremoto.

Pero intuimos que su labor no quedó aquí, y para demostrarlo Beatrice Saint Laurent nos proporciona un dato fundamental referido a Parvillée y su labor en Estambul: «Un pintor contemporáneo indica que él [Parvillée] fue el contratista general para las obras en el palacio para Abdülaziz, y que él mandó llamar a otros artistas franceses»<sup>11</sup>. Tratándose de un palacio para Abdülaziz y teniendo en cuenta que la estancia de este pintor acabó en 1861, sólo puede tratarse del palacio Beylerbeyi, que fue la primera tarea artística emprendida por Abdülaziz y cuya construcción se inicia precisamente en el año 1861. Por otro lado, el amplio término «contratista general de obras» implicaba muchas cosas en las tareas arquitectónicas del Imperio Otomano. Puesto que la estructura arquitectónica general del edificio sabemos que se debió a Serkis Balyan, muy inclinado al neoclasicismo renacentista, Parvillée debió de encargarse de elegir la decoración interna y de escoger a artistas que debían realizarla. Él fue el responsable de la entrada del *alhambresco* como moda arquitectónica predominante de los años 60.

Esta moda se refleja claramente en la denominada *Puerta de la Universidad de Estambul*, que presenta una mezcla de decoración de yeserías sencillas, que en principio lo mismo pueden tener como modelo la Alhambra que edificios almohades como la Giralda de Sevilla, con diseños neomogoles indefinidos. Además de su fachada tripartita, con ecos de decoraciones andalusíes, hemos de señalar que en su interior, en la decoración de los techos (intrados) que forman los arcos, aparecen diseños pintados que recuerdan al gusto de las decoraciones de la Alhambra hechas por Jones. También las yeserías, aunque muy simplificadas, y la decoración

de las enjutas de los arcos (Foto 5) podrían corresponder igualmente a la influencia del palacio granadino.

No sabemos con seguridad la fecha de construcción de esta puerta que en su día dio paso al Ministerio de la Guerra. La mayoría de los autores consultados dicen que fue levantada en los primeros años de la década de los 60. Por múltiples razones, nuestra idea es que este fragmento constructivo tuvo que ser realizado entre los años 1862 y 1863, en los mismos años que la decoración de Beylerbeyi.

Posiblemente el diseño general se deba a Bourgeois, como reconocen Diana Barillari y Ezio Godoli, aunque dando la fecha de 1864<sup>12</sup>, y la decoración a Parvillée, quienes como sabemos habían trabajado juntos en el pabellón de la exposición de Estambul de 1863, que por lo demás recuerda vivamente a la *Puerta de la Universidad de Estambul*. Nosotros creemos que la puerta tuvo que ser construida en esta última fecha o un poco antes, ya que fue diseñada en principio no para su emplazamiento actual, sino para ser situada en el mismo lugar que la Puerta Dorada en la muralla bizantina, como digno arco triunfal de entrada a la capital en el importante acontecimiento que supuso la Exposición Universal de 1863.

## 2.2. El neoislámico durante el sultanato de Abdülhamid II

El gusto por el *alhambresco* evolucionaría posteriormente, aunque sólo lo vemos con mayor claridad en el denominado *comedor del Sale Köşk* en el parque de Yildiz. No sabemos con exactitud a qué fase de la construcción se debió esta sala, pero probablemente se deba a la ampliación realizada en 1889, y su autor pudo ser Serkis Balyan, o alguno de los múltiples decoradores extranjeros que trabajaron en el palacio. En ella los diseños han cambiado, pero todavía podemos reconocer con cierta claridad la influencia de la moda *alhambresca* desarrollada durante el reinado de Abdülaziz, sobre todo en los capiteles. Pero se ha mezclado ahora

<sup>11</sup> SAINT LAURENT, Beatrice: «León Parvillée. His role as restorer of Bursa monuments and his contribution to the Exposition Universelle of 1867». En: AA.VV.: *L'Empire Ottoman, la République de Turquie et la France: contributions publiées*. [Quatre-cent cinquantième anniversaire des premiers relations permanents entre la France et la Turquie]. Istanbul, Isis, Institut Français d'Études Annatoliennes/Paris, Association pour la Développement des Études Turques, 1996. pág. 249. Esta información fue suministrada por Charles Guillaume Horning en *Séjour et promenades à Constantinople (1860-1961): extraits de lettres*. París, 1867.

<sup>12</sup> BARILLARI, Diana et GODOLI, Ezio: *Istanbul 1900. Architecture et intérieurs Art nouveau*. París, Éditions du Seuil, 1997. pág. 42.



con otros elementos neoislámicos que no dejan de incluir las decoraciones tradicionales otomanas. Los diseños parecen haberse *turquizado*. Las decoraciones *alhambrescas* basadas en la obra de Owen Jones aparecen también, mezcladas con otros diseños neoislámicos, en el *yali*<sup>13</sup> *Sait Halim Pasa en Yeniköy*.

Pero no sólo se observan decoraciones neoislámicas de varias ramas, sino también curiosamente elementos propios del neogótico europeo. Este verdadero *carnaval arquitectónico* del último cuarto de siglo se debió no sólo a la influencia occidental, sino también, y de forma especial, a la compleja y extraña personalidad de Abdülhamid II.

Desde finales de la década de los 70, Abdülhamid II aprovechó los más vivos aspectos de la cultura europea del siglo XIX, sobre todo en el plano de la música, la fotografía y la literatura occidentales, de las cuales era un ferviente admirador. Sin embargo, preservó inteligentemente ciertos toques de exotismo, porque sabía que eran muy apreciados por sus invitados europeos. Siempre y cuando la ocasión lo requiriese él presentaba a su corte como un reflejo de las *Mil y una Noches*. Pero para él todo eso estaba pasado de moda. Paradójicamente, el palacio se convirtió progresivamente en un centro importante del Islam, y el Sultán reforzó su papel como Califa. En arquitectura, el cultivo de los *revivals medievales*, y el interés despertado por los pabellones del Imperio en las Exposiciones Universales, llevaron progresivamente hacia un mayor aprecio por la construcción tradicional otomana y al primer movimiento arquitectónico nacional.

Ya durante el sultanato de Abdülaziz se había producido el cultivo de modelos neoislámicos fuera del *alhambresco*. Decoraciones neoárabes indefinidas y arcos *califales*<sup>14</sup> (Foto 6) aparecen en el palacio de Çiragan construido en 1871, en el que se observan además unas más que claras ventanas neogóticas. Lo mismo cabría decir de la mezquita

de Aksaray, construida al mismo tiempo por la madre de Abdülaziz, Pertevniyal Valide Sultan, quintaesencia del eclecticismo, a la que se añaden unas cúpulas bulbosas de raíz mogola. Hubo también otros ejemplos del mismo tipo.

La aparición de nuevos elementos andalusíes en la arquitectura estambulina pudo deberse a una relación más directa con España. Ya en 1843, se enviaría a España a Fuad Pasa como representante del gobierno otomano en la coronación de Isabel II. Además de visitar Madrid, Fuad Pasa hizo un pequeño *tour* por Andalucía. Con Abdülaziz fue nombrado Gran Visir, siendo uno de los miembros del gobierno que más animó al sultán a visitar Europa en 1867. Por si fuera poco, con motivo de la construcción del palacio de Çiragan, se enviaron artistas para conocer mejor la arquitectura islámica occidental, tal y como señala Chris Hellier: «Los artistas acudieron al norte de África y España para dibujar las más importantes estructuras del estilo árabe, como la Alhambra de Granada»<sup>15</sup>. Esto permitió, sin embargo, la entrada otros elementos arquitectónicos andalusíes fuera de lo nazarí.

Abdülhamid continuó con esta tendencia a la mezcolanza. Así podemos observar claros elementos *neoandalusíes* en la *sala de la audiencia* del palacio de Beylerbeyi construida por él. Un verdadero *canto al arco de herradura* en sus paneles de madera. El neogótico triunfó por su parte en la mezquita que lleva su nombre en la ladera del parque del Yildiz.

El *alhambresco* en Estambul fue una faceta más de este gusto orientalista y medieval importado de Europa, pero posiblemente fue la más importante y destacada, legando a la posteridad algunos de los ejemplos más bellos de la arquitectura del siglo XIX y más si tenemos en cuenta que se aplicó generalmente a obras imperiales.

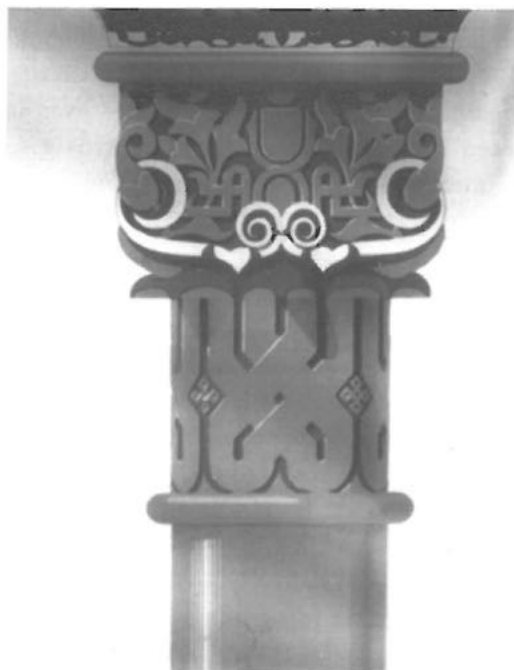
<sup>13</sup> El *yali* es un tipo de construcción tradicional en Estambul y se usa generalmente en verano. Se define por ser un edificio generalmente de madera y situarse a orillas del Bósforo, con voladizos sobre el agua. Son estructuras audaces y realmente encantadoras, dando al Bósforo un aspecto realmente pintoresco.

<sup>14</sup> Bicolores, de herradura y con un perfil semejante a los de la mezquita de Córdoba. Sin embargo, las dovelas aparecen cortadas en zig-zag según el modelo otomano. Se produjo una mezcolanza de elementos.

<sup>15</sup> HELLIER, Chris: *Casas y palacios de Estambul*. London, Cartago/KEAPublishing Services, Barcelona, Gustavo Gili, 1996, pag. 185.



1.—Columna del Salón Azul en el palacio de Beylerbeyi (1861-1864).



2.—Columna del Patio de los Leones según Owen Jones en: *Plans, elevations, sections and details of Alhambra* (1842-1845).



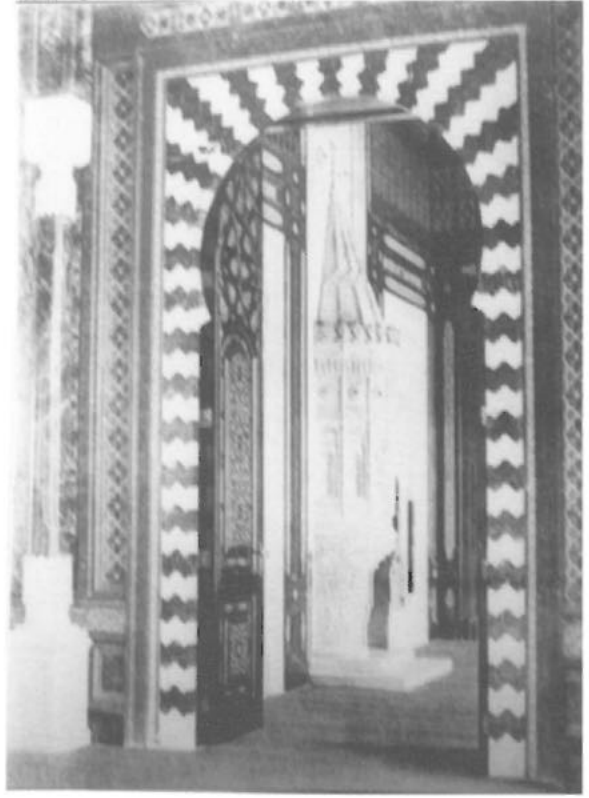
3.—Vista parcial de la Sala del Estanque en el palacio de Beylerbeyi.



4.—Columna del Patio de los Leones según Owen Jones en la obra antes citada.



5.—Enjuta y otros detalles decorativos de la *Puerta de la Universidad de Estambul*, (1863?).



6.—Foto antigua de un arco en el palacio de Çiragan (1871). [El palacio de Çiragan fue destruido por un incendio en 1910 aunque ya ha sido reconstruido].





---

## *Cristianas, judías y musulmanas: multiculturalidad de espacios femeninos en la arquitectura*

M.<sup>a</sup> ELENA DíEZ JORGE  
MIGUEL ÁNGEL ESPINOSA VILLEGAS

El presente trabajo estudia y analiza las relaciones de género a través de la arquitectura hispanomedieval, intentando encontrar el origen y justificación de muchas de ellas en el recurso a la tradición de las pautas sociales y su traducción en el espacio arquitectónico. En el objetivo final pretendemos rescatar las posibles transculturaciones habidas en el transcurso de la configuración de las diferentes cosmovisiones arquitectónicas del Islam, Cristianismo y Judaísmo en la Baja Edad Media de la Península Ibérica. Este especial contexto de transición a la modernidad nos ofrece un complejo panorama donde se entremezcla la posición de las mujeres como grupo social oprimido junto con la pertenencia a una minoría étnico-religiosa. La arquitectura ha implicado e implica a lo largo de la historia una instancia social que va a propiciar o a consolidar las pautas sociales de separación o bien de encuentro según el género y la religión a la que se pertenezca.

Atendiendo específicamente al caso peninsular, nos hemos interesado no sólo por lo que los hombres han designado para las mujeres sino que hemos querido presentar a las mujeres como sujetos pensantes, indagando para ello en los aún desconocidos y escasos textos escritos por ellas sobre su pensamiento ante los espacios arquitectónicos a los que están relegados: tanto su rechazo como, no hay que olvidarlo, su consentimiento al desaprobar la «osadía» de algunas mujeres al intentar introducirse en las esferas de poder o en las esferas públicas-mas-

culinas<sup>1</sup>. No obstante, la escasez y dificultad para manejar los textos escritos por mujeres nos ha llevado a plantearnos este trabajo para abordarlo con mayor profundidad en un futuro próximo.

Un aspecto importante que no queremos dejar de mencionar es la privatización de los espacios públicos en cuanto aparecen en escena las mujeres. Es el caso del centro religioso, donde se privatiza rápidamente el espacio ocupado por las mujeres, situación que se repite en edificios como los baños. Inclusive en actos públicos, como las procesiones, donde al ir separados hombres y mujeres, el espacio de las mujeres se privatizaba mediante un balcón, una tribuna o simplemente detrás de los hombres. Esta separación las podemos contemplar en obras como las miniaturas de las *Cantigas de Alfonso X el Sabio*. Frente a las miniaturas donde se representa a las mujeres como prota-

<sup>1</sup> Uno de los grandes problemas en los estudios de las mujeres en época medieval es la escasez de *fuentes femeninas* con que contamos para el período hispano-medieval, aunque los esfuerzos que se están haciendo son grandes. Este obstáculo lleva a que en muchas ocasiones nuestras hipótesis de trabajo se centren en una *visión masculina* de las mujeres. No es difícil comprobar, por ejemplo, que en la recopilación de escritoras de Manolo Serrano y Sanz, de las casi 700 mujeres que cita no llega a 15 el número de mujeres del siglo XV. SERRANO SANZ, Manolo. *Apuntes para una Biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Biblioteca de Autores Españoles, 2 vol., Madrid, Atlas, 1975.

gonistas, en aquellas donde el protagonista es un hombre, la mujer aparece como espectadora recluida en las ventanas de las casas; la mujer no está en la calle salvo en situaciones que se quiera indicar un tránsito y donde va a aparecer generalmente camino de la iglesia<sup>2</sup>. Esto mismo sucede para la pintura gótica religiosa, donde a excepción de las santas y mujeres bíblicas, los personajes femeninos suelen aparecer como espectadores desde tribunas y balcones.

### 1. ESPACIOS ASIGNADOS A LAS MUJERES

Aunque podamos afirmar que los espacios urbanísticos son comunes a hombres y mujeres, si bien según quien desarrolle la actividad se realiza una clara separación, en el caso de la arquitectura sí encontramos espacios arquitectónicos reservados específicamente para uso de las mujeres. En este sentido, podemos destacar determinadas estancias dentro de los palacios reales y nobiliarios que quedan designados para las mujeres y donde difícilmente entraban los hombres.

La separación de salas palatinas se aprecia en muchos de los textos medievales. En *Sendebär*, o *Libro de los engaños de las mujeres*, entre las líneas del primer cuento se lee la separación de palacios (salas) para el rey y para las esposas<sup>3</sup>. En la crónica de Pero López de Ayala podemos intuir en la descripción de multitud de escenas esta distinción de espacios<sup>4</sup>. Los espacios privados reservados para las mujeres en los palacios es lo que se denomina en el XIII como cámara según la Ley III de

Las Partidas de Alfonso X el Sabio, o lo que denominaría Luis Vives en su *Diálogos* como el *gineceo*<sup>5</sup>.

También apreciamos esta separación en las residencias nobles. El palacio del Condestable Iranzo será centro continuo de reuniones y fiestas. Es un ejemplo de las múltiples personas que visitan un palacio, desde el rey Enrique IV de Castilla hasta personajes cortesanos, tanto cristianos como musulmanes. Según la crónica, tenía una parte baja con un patio o zaguán así como corredores donde se celebraban las fiestas y reuniones. La parte alta era la destinada a habitaciones privadas separadas tanto para hombres como para mujeres<sup>6</sup>. Cerca de la cámara del Condestable había una capilla<sup>7</sup>. La mujeres participaban menos en fiestas, aunque podían verlas desde una especie de celosías<sup>8</sup>. En las fiestas se establecía una separación mediante el estrado según la clase pero también según el sexo<sup>9</sup>.

Esta diferenciación espacial según el género que observamos en palacios y residencias nobles es común a la cultura islámica y la cristiana. Así, en el caso de al-Andalus, sabemos que por lo general las mujeres musulmanas no podían acceder a las recepciones palaciegas, ni siquiera las poetisas<sup>10</sup>. La separación en una fiesta debía ser frecuente también en el mundo islámico de al-Andalus. Ya en el siglo XI, Ibn Hazm narra cómo en la celebración de una fiesta en su casa, las mujeres estuvieron en la casa el centro del día pero luego se trasladaron a

<sup>5</sup> En el diálogo sobre el Palacio Real, señala el gineceo como el lugar reservado para la reina con sus damas y doncellas. VIVES, Luis. *Diálogos sobre la Educación*, Madrid, Alianza, 1987, pág. 157. Obra escrita en 1538.

<sup>6</sup> *Los Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo*. Ed. de SORIANO DEL CASTILLO, Catherine, Madrid, Universidad, 1993, págs. 88 y 90. Texto del siglo XV.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 460.

<sup>8</sup> «Después ovo grant juego de cañas, fasta que vino la noche; y pasada grant parte d'ella y así mismo la çena, por que la señora Condesa estava en su cámara, el señor Condestable se subió arriba, a otra sala muy bien arreada de nuevos e finos paños françeses, y con él los señores Obispos y Arçediano de Toledo, y todos los otros cavalleros e gentes, porque la dicha señora de su cámara pudiese mirar los que festejavan». *Ibidem*, pág. 89.

<sup>9</sup> «Y en las otras mesas que en los corredores e salas estavan puestas, en las de abaxo se asentaron todos los cavalleros e escuderos e otras gentes comunes, cada uno segund quien era [...] E en las mesas de arriba se asentaron las dueñas e donzellas e todas las otras mugeres». *Ibidem*, pág. 886.

<sup>10</sup> Cfr. RUBIERA MATA, M.<sup>a</sup> Jesús. *Poesía femenina hispanoárabe*, Madrid, Castalia, 1990, pág. 11.

<sup>2</sup> Cfr. CHICO PICAZA, María Victoria. «Valoración del protagonismo femenino en la miniatura de las Cantigas de Santa María», en *Coloquio hispano-francés la condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Universidad, 1986, págs. 431-442.

<sup>3</sup> El rey manda a su esposa favorita que se lleve a su palacio a su hijo. *Sendebär o Libro de los engaños de las mujeres*, ed. de FRADEJAS Lebreros, José. Madrid, Castalia, 1990, págs. 53-54. Texto castellano que procede de un texto árabe mandado traducir en el XIII aunque el manuscrito que nos ha llegado es del siglo XV.

<sup>4</sup> «E el maestre partió entonces del rey, e fue ver a doña María de Padilla, e a las fijas del rey, que estaban en otro apartamiento del alcázar que dicen el caracol», LÓPEZ DE AYALA, Pero, *Crónicas de los Reyes de Castilla*, Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan y Don Enrique III. Ed. de MARTÍN, José Luis, Barcelona, Planeta, 1991. Texto del siglo XIV e inicios del XV. Cit. *Crónica de Pedro I de Castilla*, capítulo III del año 1358, pág. 188.

un torreón que había en la finca y desde el cual se dominaba el jardín y se pusieron a mirar a través de las celosías<sup>11</sup>.

Es habitual asociar a las mujeres de cierta clase en el Islam con el jardín. Recordemos que la separación varía entre las mujeres musulmanas según se trate de esposas y madres, concubinas por un lado, o esclavas e infieles por otro. Las primeras vivirán enclaustradas y vigiladas frente a las segundas que tendrá un relativo contacto continuado con los hombres y en ocasiones también podrán desempeñar alguna función social<sup>12</sup>. Las propias poetisas musulmanas hablan de su jardín como lugar de encuentros amorosos<sup>13</sup>. En las pinturas del XIV de la Sala de los Reyes en la Alhambra, los encuentros amorosos tienen lugar en la fuente de jardín, frente al mundo exterior de la caza para los hombres. También en las miniaturas islámicas es frecuente encontrar representadas a las mujeres en jardines. El jardín no queda reservado exclusivamente para las mujeres, ya que es ocupado en multitud de ocasiones por los hombres, pero la atribución del jardín como lugar de ocio y recreo se va a identificar visualmente con la imagen de la mujer asociada al placer.

De igual modo que para los palacios podemos argumentar para las casas, donde el espacio privado-femenino debe ser el más protegido del exterior. La propia casa ofrecía espacios destinados a las mujeres como la algarfa, o habitación en la planta alta, casi siempre con techo bajo y escasas ventanas. Esta algarfa tiene su equivalente en la *dwira*, o zona de servicio de las mansiones marroquíes, con escasa decoración, reservada para las mujeres y los niños.

La casa se convierte en el espacio asignado como lugar preferente para las mujeres. El mismo tema

de la Anunciación a la Virgen, que se instaura como el modelo de ejemplaridad para todas las mujeres, ha mostrado su preferencia pictórica por ubicarla dentro de la casa, aunque el texto evangélico de San Lucas no especifique lugar alguno. Frente al texto bíblico los sermones de época medieval contextualizan que la concepción del Espíritu Santo tuvo lugar estando la Virgen en casa de su padre<sup>14</sup>.

Las propias mujeres así lo entienden, o así lo deben asumir. Inclusive aquellas que más se revelaron. Es el caso de Teresa de Cartagena a fines del siglo XV. En su *Admiratio operum Dei*, responde a aquellos que dudan sobre su capacidad de escribir haciendo un hermoso alegato en defensa de la capacidad de las mujeres; este alegato le lleva a aceptar o a asumir ciertos aspectos diferenciales que señala entre el hombre y la mujer. Así, frente a los hombres que presenta como robustos y valientes, «las fenbrass asy como flacas e pusilánimes e no sofridores de los grandes trabajos e peligros que la procuracion e governaçion e defensyon de las sobre dichas cosas se requieren, solamente estando ynclusas o ençercadas dentro de su casa, con su yndustria e trabajo e obras domesticas e delicadas dan fuerça e vigor, e sin dubda non pequeño subsidio a los varones»<sup>15</sup>.

Este aspecto de la privacidad de la casa frente al exterior se aprecia en miniaturas cristianas donde se ve a mujeres justo bajo la puerta sin atravesarla y salir al exterior. En la miniatura de la cantiga 59-1 de las Cantigas de Alfonso X el Sabio del manuscrito conservado en el Escorial, monja y su amante, la primera aparece justo bajo el arco de la puerta, a diferencia del amante en plena calle.

## 2. PRIVATIZACIÓN DE LOS ESPACIOS PÚBLICOS CON LA PRESENCIA DE LAS MUJERES

Junto a esta separación de espacios para uso casi exclusivamente femenino hemos de señalar la separación de espacios comunes con el fin de evitar que hombres y mujeres coincidan. Nos referimos, por

<sup>11</sup> IBN HAZM DE CORDOBA, *El collar de la Paloma*, Madrid, Alianza, 1996, 10.ª ed. Ed. de GARCÍA GÓMEZ, Emilio, pág.250.

<sup>12</sup> Cfr. AGUILAR, Victoria y MARÍN, Manuela. «Las mujeres en el espacio urbano de al-Andalus», en *Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII y XIII*, Madrid-Barcelona, Lunverg, 1995, págs.39-44. En *El Collar de la Paloma* se indica que las señoras de las familias principales estaban recluidas en los alcázares, *El collar de la Paloma*, pág.122. Del mismo modo, habla de una mujer de noble cuna y muy guardada que se asomaba desde la celosía de la casa, *Ibidem*, pág. 126.

<sup>13</sup> Es el caso de la poetisa Umm al-'Ala' Bint Yūsuf de Guadalajara, de las hermanas Banāt Ziyād de Guadix y de Hafsa Bint al-Hāyṣ Ar-Rakūniyya de Granada. Textos en RUBIERA MATA, M.ª Jesús (1990) *Op. cit.*, págs.122,137,142 y 144.

<sup>14</sup> Vid. por ejemplo uno de los sermones recogidos por CÁTEDRA GARCÍA, Pedro M. «La mujer en el sermón medieval», en *Coloquio hispano-francés la condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Universidad, 1986. págs. 39-50, texto 3.

<sup>15</sup> CARTAGENA, Teresa, *Admiratio Operum Dei*, en SERRANO SANZ, Manolo. *Op. cit.*, págs. 223-233.



ejemplo, a los espacios religiosos, aspecto en el que incidirá la legislación conciliar cristiana donde se insiste en la necesidad de que hombres y mujeres estén separados en las iglesias. Es habitual encontrar representadas a las mujeres detrás de los hombres cuando se reúnen a celebrar un acto religioso. Señalamos al caso la cantiga 69-6 del ejemplar del Escorial de la Cantigas de Alfonso X el Sabio.

En el caso islámico también ocurría lo mismo: las mujeres podían ir a la mezquita siempre que vayan a los espacios reservados para ellas.

La relación de la mujer judía con la Ley como transmisora de la tradición es tan importante que incluso «consigue», para el mejor desempeño de esa tarea, la exención de otras obligaciones rituales como asistir a la sinagoga o estudiar la Torá, por ejemplo<sup>16</sup>. «El espacio arquitectónico no es sólo el objeto de prácticas sociales, es práctica social»<sup>17</sup> y la relación de la mujer con la arquitectura hispanojudía no es tan sólo fruto y expresión de una simple atribución de papeles sexuales diferentes, sino que es expresión de un orden y de un concepto del mundo humano y divino. La relación mujer-arquitectura en el Judaísmo, amén de ser definida desde una óptica masculina por excelencia, depende fundamentalmente de una errónea concepción religiosa que comprende y constriñe la naturaleza femenina a los límites impuestos por dos parámetros, la virtud y la pureza (*Zôhar*), debiéndose entender este último concepto en un sentido casi profiláctico. Ambos elementos son los que realmente definen un espacio puramente femenino, pero por su inmaterialidad transforman el espacio femenino en una cuestión no de límites reales sino de ideas, hasta el punto de que son por ejemplo, la presencia física y el estado de pureza de la mujer, dependiente de su ciclo menstrual, los que redefinen todo el espacio a su alrededor haciéndolo permitido o restringido. El concepto de pureza (*Zôhar*), también afecta al hombre, susceptible igualmente de sufrir poluciones nocturnas que le conviertan en contaminado contaminante.

La relación o la separación entre los géneros no depende por tanto, en realidad, del espacio que la envuelva, sino de la intención, y así, la noción de «espacio» pasa a ser más algo mental que realmente físico. Los escritos misnaicos advierten constantemente contra el peligro que supone el encuentro allí donde se produzca: «Todo aquel que por profesión ha de estar con mujeres no debe quedar a solas con ellas»<sup>18</sup>. Pareciera que la simultaneidad física con la mujer necesariamente implicase el peligro de seducción, y por ende, el pecado. Es esa la causa principal de que en la sinagoga, espacio sagrado por excelencia, sí que exista un ámbito femenino secundario, a menudo a modo de tribuna, separado pero comunicado con la sala de oración, un espacio masculino. A fin de cuentas, la asistencia de la mujer a la plegaria es voluntaria. No obstante, son muchos los estudiosos que afirman que la participación de la mujer en la vida religiosa fue mucho más activa en los primeros tiempos, de lo que siempre se ha creído, llegando incluso a ocupar cargos de responsabilidad en la comunidad. Eso significaría que la exclusión de la mujer de la sala de oración no tendría sentido. De hecho, no existe en los textos antiguos ninguna regla de separación ni alusión alguna a la necesidad de galerías para mujeres separadas de las salas de oración. Es más, muchos restos arqueológicos harían pensar que los dos sexos asistían por igual a la misma sala, aunque tal vez desde ángulos distintos, así pudo suceder en Dura Europos<sup>19</sup> Bernadette Joan Brooten<sup>20</sup> cuestiona la existencia de estos lugares especiales en las sinagogas palestinas de la época romana y bizantina de planta basilical, donde la simple aparición de columnatas ha servido para la reconstrucción ideal de unas galerías y balconadas que las imágenes de la época, como las representaciones numismáticas no avalan. Otros estudiosos, según recoge Brooten, tampoco afirman, en aque-

<sup>18</sup> Qid. 4; 14.

<sup>16</sup> Ber. 3; 3: «Las mujeres, los esclavos y los menores están eximidos de la recitación del 'Oye, Israel' y de las filacterias, pero están obligados a la *refilá*, a la *mesusá* y a la bendición de las comidas»

<sup>17</sup> RENIER, A. «Nature et lecture de l'espace architectural» en *Sémiotique de l'espace. Architecture, urbanisme, sortir de l'impasse*, Paris, Denoël/Gonthier, 1979, pág. 52.

<sup>19</sup> CUMBERLEGE, Geoffrey (Ed. by). *The Excavations of Dura Europos. Final Report. VIII. Part I. The Synagogue*, London, Oxford University Press & New Haven-Yale University, 1956, pág. 16. Para más información sobre el uso espacial en las sinagogas vid. ESPINOSA VILLEGAS, Miguel Ángel. *Judaísmo, estética y arquitectura: la sinagoga sefardí*. Granada, Universidad, 1999.

<sup>20</sup> BROOTEN, Bernadette Joan. *Inscriptional Evidence for Women as Leaders in the Ancient Synagogue*, Ph. D., Harvard University-University Microfilms International, 1982. Capítulo VI.

llos casos donde estas galerías fueron evidentes, que se utilizasen para el culto femenino y apuntan la posibilidad de haber sido destinadas a usos domésticos<sup>21</sup> e incluso no falta quien, como Asher Hiram, afirma la imposibilidad técnica de construir estas galerías altas habida cuenta de la debilidad de los muros, generalmente contruidos sin cemento, para soportar tales descargas.<sup>22</sup> Pero debámoslo admitir o no, lo cierto es que la aparición de estancias separadas y tribunas en la sinagoga europea medieval fue un hecho. La separación, a la luz de la arqueología, debió ser por tanto gradual, como apuntan Richard Krautheimer<sup>23</sup> e Ismar Elbogen<sup>24</sup>. Para algunos autores, puede que el judaísmo peninsular haya transculturizado la separación en galerías o tribunas para las mujeres en los centros religiosos<sup>25</sup>.

El Templo de Jerusalén tampoco tuvo un espacio femenino exclusivo. A diferencia del Patio de Israel, exclusivamente destinado a los hombres, el Templo contó con un ámbito compartido por los dos sexos y a partir del cual el acceso de la mujer quedaba vedado. Este espacio fue el *'ezrat ha-n\_šim* o Patio de las Mujeres y de él parece ser reflejo la tribuna o habitación aparte de la sinagoga. Este patio cuadrado ocupaba un nivel inferior, estaba separado del Patio de Israel por 15 gradas, una por cada uno de los salmos graduales (Salmos 120-134)<sup>26</sup>, y sus usos aparecen descritos en la

Misná. En sus esquinas aparecían cuatro cámaras diferentes sin techo, también cuadradas: la de los nazireos, la de la leña, la de los leprosos y la casa del aceite. Aunque en un principio su estructura fue simple, parece ser que se adosó una tribuna que lo rodeaba y que separaba a hombres y mujeres<sup>27</sup> y que podía constituir el antecedente de la separación sinagoga en pisos que encontramos en Córdoba o en El Tránsito toledano.

En algunos documentos españoles se hace alusión a una «sinoga de las mujeres»<sup>28</sup> induciendo a pensar en la existencia de un edificio diferente y separado del de los hombres, cuando lo más probable es que esa denominación se use para referirse tan sólo a la tribuna o sala de las mujeres, que desde fuera puede entenderse como algo diferente ya que a menudo está dotada de su propio acceso externo como sucedía en El Tránsito de Toledo, donde ambos espacios tenían accesos diferentes en la misma fachada. No tendría sentido una sinagoga exclusivamente femenina ya que ellas no son llamadas a leer la ley. Por otro lado, el espacio de las mujeres, aún perteneciendo a la sinagoga, es considerado de menor santidad, como lo prueba el hecho de que en algunos casos venecianos la habitación de las mujeres se encontrase situada en el piso inferior al de los hombres y comunicada con éste por una rejilla<sup>29</sup>.

Entre otros espacios en los que se limita la coincidencia hay que citar las prohibiciones a compartir los baños, estableciéndose una separación desde el punto de vista étnico y de género. Es el caso de las prohibiciones que se establecen en el fuero de Teruel dividiéndose los días de la semana para poder ir al baño público según la religión y el género al que pertenezca el individuo, de tal manera que los cristianos pueden ir el martes, jueves y sábado, las mujeres el lunes y el miércoles, y los judíos y musulmanes el viernes. La falta de especi-

<sup>21</sup> COBO, V.; LOFFREDA, S. y PIJGERMAN, S. *La sinagoga de Cafarnaó*, Jerusalén, Franciscan Printing Press, 1970.

<sup>22</sup> BROOTEN, Bernadette Joan. *Op. cit.* pág. 242.

<sup>23</sup> KRAUTHEIMER, Richard. *Mittelalterliche Synagogen*, Berlin, Frankfurter Verlagsanstalt, 1927, pág. 54.

<sup>24</sup> ELBOGEN, Ismar. *Der Juddischen Gottesdienst*, Frankfurt, J. Kauffman, 1924, págs. 466-468.

<sup>25</sup> Cfr. CANTERA MONTENEGRO, Enrique «La mujer judía en la España medieval», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, t. 2 (1989), págs. 37-64. El autor señala casos de separación mediante galerías altas en el caso de Toledo y Córdoba, y caso de salas separadas mediante un tabique ligero en las comunidades ashkenazíes. Del mismo modo, para algunos autores hay una clara influencia cristiana en el hecho de que hay mujeres judías trabajando, y que salen a los espacios públicos, frente al menor número de mujeres judías en el territorio musulmán. Cfr. ORFALI, Moisés. «Influencia de las sociedades cristianas y musulmana en la condición de la mujer judía», en DEL MORAL, Celia. *Op. cit.*, págs. 77-89.

<sup>26</sup> Resulta curioso que sean igualmente 15 los peldaños que dan acceso a la tribuna en El Tránsito de Toledo y que parte de los textos escogidos para decorar este espacio se hayan tomado de entre estos textos. Ver CANTERA BURGOS, Francisco, *Sinagogas españolas*, Madrid, CSIC, 1984 (Reimpresión), pág. 87.

<sup>27</sup> Suk. 5; 2-4, Mid. 2; 5-6, Kel. 1; 8.

<sup>28</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo. «La judería de Zaragoza y su baño» en *Al-Andalus*, (Madrid-Granada), vol. 20, (1956), pág. 183. Aquí se alude a un documento de contrato de 1483 para hacer en la «sinoga de las mujeres» un banco alrededor de la pared como el existente en la «sinoga de los hombres» llamada de Bicolorim (*Biqur Holim*).

<sup>29</sup> KRINSKI, Carol Herselle. *Synagogues of Europe. Architecture, History, Meaning*, Cambridge-Massachusetts-London, 1985, pág. 29.



ficación en esta disposición hace que no podamos dilucidar si dentro del colectivo de mujeres se entendía sólo a las cristianas o también a las judías y musulmanas. Esta separación mantenida normativamente en el siglo XIII se perpetúa a lo largo del XVI. Así, en 1501 se documenta una ordenanza municipal para la ciudad de Granada por la que se estipula que los hombres no deben entrar en los baños mientras están las mujeres<sup>30</sup>. Del mismo modo, en otras disposiciones se ordena la separación de cristianos y musulmanes en el baño: «que ninguno cristiano ni cristiana venda vino a moros ny a moras ni, coman aves degolladas por ellos, ni se vañen en vaños de moros e moras, ny las cristianas paran con parteras moras pudiendo aver parteras cristianas, ni arrienden a moros sus casas o palaxios para que en ellos fagan bodas»<sup>31</sup>.

### 3. LUGARES PROHIBIDOS

Esta separación de arquitecturas comunes o compartidas se acompaña de otras más drásticas que implican la prohibición de acceso a las mujeres. Es habitual encontrarnos en las ordinaciones y fueros de la época la prohibición a entrar en determinados espacios. En las fuentes cristianas, a diferencia de las islámicas, encontramos una clara reticencia a que las mujeres vayan a las escuelas<sup>32</sup>. Frente a ello, las mujeres musulmanas de al-Andalus acudían a las mezquitas, donde se impartía la enseñanza superior hasta el siglo XIV, aunque acompañadas de algún familiar; no obstante, en ocasiones, su educación se llevaba a cabo en sus casas<sup>33</sup>.

La exención de las mujeres judías de participar en el culto sinagoga significaba condenarlas de entrada a la carencia de una sólida formación intelectual que sí era común entre los hombres, pues a menudo se la privó incluso del conocimiento de la lengua hebrea. La mujer transmite lo básico, lo rutinario. El hombre acoge luego al muchacho en la

escuela y le enseña, Ley en mano, el porqué y todas las implicaciones de esa rutina que ha aprendido. No obstante, aunque esa especial relación de la mujer con la Ley es entendida por el hombre como algo muy positivo, éste dará siempre gracias por el hecho de no haber nacido mujer<sup>34</sup> y ello por dos motivos básicos: el poder disfrutar de un contacto mucho más intenso con la Ley revelada a través del culto sinagoga y, tal vez, por la cuestión de la preeminencia<sup>35</sup> que, sancionada en la tradición religiosa, convierte a la mujer en fuente de toda posibilidad de pecado y ejemplo de defectos. No obstante, jamás se considera a la mujer inferior al hombre en ningún aspecto, y si bien es cierto que ambos tienen ámbitos de actuación diferentes, su implicación en el devenir de la comunidad les es exigida por igual. Algunas mujeres, en el matrimonio y a la sombra de sus maridos, consiguieron destacar en la tradición talmúdica por sus conocimientos, como es el caso de Inma Salom, esposa de Rab. Eliezer, Raquel, esposa de Rab. Aqiba y Beruria, esposa de Rab. Meir<sup>36</sup>. La tradición talmúdica no obstante, mantuvo desde siempre la discusión sobre la razón de la diferencia sexual y en ocasiones la toma como base de la diferencia de asignaciones: «...ella hace posible la vida de los hombres, es la casa de los hombres; pero el esposo tiene una vida fuera de la casa, se sienta en el Consejo de la ciudad, tiene una vida pública, está al servicio de lo universal, no se limita a la interioridad, a la intimidad, a la morada, sin las cuales, sin embargo, nada podría»<sup>37</sup>.

La discriminación de la mujer en el medioevo peninsular se encuentra en otros ámbitos como el de la comunidad y ayuntamientos: «la muiller [no]

<sup>32</sup> Así lo señala Fernán Pérez Guzmán en el XV al señalar que no es honesto que las mujeres anden por las escuelas sino que su lugar es la casa. Cit. en LÓPEZ ESTRADA, Francisco «Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana», en *Coloquio hispano-francés La condición de la mujer en la Edad Media...*, págs. 9-38.

<sup>33</sup> Cfr. RUBIERA MATA, M.<sup>a</sup> Jesús. «La voz de las poetisas en al-Andalus y la problemática de la voz femenina literaria medieval», en SEGURA GRAÑO, Cristina (ed.) *La voz del silencio, I (siglos VIII-XVIII)*, Madrid, Laya, 1992, págs. 65-69.

<sup>34</sup> Men 43b

<sup>35</sup> LEVINAS, Emmanuel. *De lo sagrado a lo santo. Cinco nuevas lecturas*, Barcelona, Ed. Riopiedras, 1997, pág. 143.

<sup>36</sup> HERRANZ PASCUAL, Carmen. *Los sabios del Talmud*, Barcelona, Ed. Riopiedras, 1997, págs. 179-190.

<sup>37</sup> LEVINAS, Emmanuel. *Op. cit.*, pág. 135.

<sup>30</sup> Para el fuero de Teruel hemos manejado, *El Fuero de Teruel*. Edición de la versión romanceada a cargo de GOROSCH, Max. Estocolmo, Almqvist and Wiksell Boktryckeri AB, 1950, disposición 291. Para Granada, Libro I de Cabildo, A.M.Gr. (Archivo municipal de Granada), fol. 190 vto.

<sup>31</sup> A.M.Gr., Actas Capitulares, Libro I, fol. 108 r., año 1498.

se dé desvergunkadament a los conseillos públicos et a las contiendas de las cortes plenas de ruido [...] porque eilla meresció ser sotzmetida al homne et de subjugo, por judgo et sotzmetimiento de perdurable servitud»<sup>38</sup>. Por lo que el ayuntamiento quedaba relegado a un espacio donde sólo tenían voz y voto los hombres. Del mismo modo podemos citar para otros espacios como las tabernas, donde la entrada a las mujeres quedaba terminantemente prohibida<sup>39</sup>.

#### 4. ENCUENTROS Y MEDIACIONES

No obstante estas prohibiciones, hombres y mujeres se las agenciaban para eludirlas. De hecho, prohibiciones como la dictaminada en 1332 por Alfonso IV de Aragón en la cual se impide la entrada de mujeres cristianas en la judería no hace sino confirmar que éstas entraban<sup>40</sup>. Se buscaban medios y lugares para saltarse las prohibiciones. Recordemos los múltiples pasajes retirados que indica Ibn Hazm donde se reunían los enamorados o inclusive en los encuentros en las propias casas<sup>41</sup>.

A pesar de todo ello, sería injusto reducir la arquitectura o el urbanismo como elementos que han consolidado las diferencias de género. Como hemos señalado las normas se saltaban en pro a convertir esos mismos espacios y edificios en lugares de encuentro. En muchas ocasiones, los edificios son también partícipes de las mediaciones para acercar las desigualdades de género. Sin duda, lo

que más ha caracterizado a la arquitectura en su historia es su capacidad de crear espacios de sociabilidad. La propia cotidianidad encontraba en las plazas y zocos hispano-medievales unos espacios propicios para el conocimiento y la aproximación de prácticas y tradiciones diversas a la propia cultura. Dentro de estos espacios de sociabilidad hay que mencionar las fuentes, los pozos, los ríos y las puertas como lugares tradicionalmente frecuentados por las mujeres<sup>42</sup>.

Lógicamente, esta sociabilidad no se reduce exclusivamente a las mujeres sino que los encuentros tenían lugar entre individuos pertenecientes a ambos géneros. Las mismas calles se convierten en vías de aproximación; no olvidemos que lo habitual en al-Andalus y en los territorios cristianos era que las mujeres pertenecientes a clase media o baja salieran solas a la calle, a los baños públicos...<sup>43</sup> Tampoco era infrecuente el compartir espacios de trabajo como a pie de taller<sup>44</sup>. Del mismo modo, los encuentros de hombres en casas de mujeres escritoras o entendidas en literatura, al modo que también ocurriera con las poetisas musulmanas, debían estar presentes en el medioevo, recogiendo aún a principios del XVI<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Sobre algunos lugares frecuentados por las mujeres y su relación con el resto del urbanismo vid. EPALZA, Mikel «La mujer en el espacio urbano musulmán», en VIGUERA, M.º Jesús. *Op.cit.*, págs. 53-60. Algunos de estos datos se recogen en textos como es el caso de la Puerta de los Drogueros en Córdoba según noticias de *El collar de la Paloma*, pág. 124, o la Crónica de Iranzo: «Y fuera de la dicha kibdad, en el camino que sale de los dichos alcajares fazia las torrecillas por do viene el agua de la fuente al caño a do lavan las mugeres que estavan en los Alcajares viejos», *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo*, pág. 676.

<sup>43</sup> Cfr. LACHIRI, Nadia. «La vida cotidiana de las mujeres en al-Andalus y su reflejo en las fuentes literarias», en DEL MORAL, Celia. *Op.cit.*, págs. 103-121.

<sup>44</sup> Díez JORGE, M.ª Elena. «Relaciones de género en las artesanas mudéjares y las artesanas moriscas», *Actas del VIII Simposio de Mudejarismo: De mudéjares a moriscos. Una conversión forzada*, Teruel (en prensa).

<sup>45</sup> Es el caso de uno de los diálogos de Luis Vives, *Las Leyes del Juego*, donde Borja le dice a Centelles que en caso de ir a visitar mujeres se podría ir a casa de Angela Zapata, con la que podrán hablar de literatura. VIVES, Luis. *Op.cit.* pág. 180.

<sup>38</sup> Compilación de los fueros aragoneses de 1247 o *Vidal Mayor*, disposición 56 «De los advocados». Edición manejada: CABANES PECOUR, M.º de los Desamparados, BLASCO MARTÍNEZ, Asunción, PUEYO COLOMINA, Pilar: *Vidal Mayor*. Zaragoza, Cereteza, 1996, pág. 55.

<sup>39</sup> A.M.Gr., *Actas Capitulares del cabildo*, Libro II, fol. 51 vto.

<sup>40</sup> El documento ha sido publicado por BLASCO MARTÍNEZ, Asunción «Ebreismo sinónimo de judería», *Sefarad* XLI (1981), págs. 111-113.

<sup>41</sup> Sobre los parajes retirados, *El collar de la paloma*, pág. 168 y 188; casos en los que los hombres visitaban a las mujeres en sus casas o se enamoran de mujeres que están en los pórticos de las casas vecinas, *El collar de la paloma*, págs. 183 y 189.



## *Evolución de la técnica en pintura mural hispanomusulmana*

ANA GARCÍA BUENO

VÍCTOR J. MEDINA FLÓREZ

### 1. INTRODUCCIÓN

Esta comunicación forma parte de un trabajo más amplio desarrollado en la tesis doctoral *La pintura mural hispanomusulmana. Estudio de los revestimientos murales pintados del Cuarto Real de Santo Domingo*, cuya lectura está previsto que se realice en el mes de septiembre, en ella se pretende mostrar la evolución técnica y formal de la pintura mural hispanomusulmana a partir de ejemplos muy concretos y significativos de cada periodo.

Aunque no hemos sido los primeros en plantearnos si el origen de la técnica estaría en la tradición de pintura hispanoromana o sería una aportación de los musulmanes a su llegada a la península<sup>1</sup>, nuestro primer objetivo fue obtener datos al respecto basándonos en las posibilidades analíticas actuales, así como en las aportaciones de investigaciones realizadas en esta línea y no, únicamente, en paralelismos formales.

### 2. ANTECEDENTES DE LA PINTURA MURAL HISPANOMUSULMANA

Para el estudio del origen de la técnica de ejecución los ejemplos seleccionados fueron: las pin-

turas murales de Qusayr' Amra (Jordania), siglo VIII y los fragmentos de época romana, de dos excavaciones arqueológicas de Guadix (Hospital Real) y el Albaicín (Callejón de los negros, núm. 9). Debemos recordar que las obras seleccionadas, aunque muy lejanas geográficamente, parten de un mismo origen, la pintura mural romana, por lo que es lógico que encontremos rasgos comunes.

Los romanos extienden las técnicas de pintura por las provincias del Imperio, sin embargo, en oriente la importante tradición pictórica de Egipto y Mesopotamia introduce variantes en la técnica que le hace tener particularidades propias tales como la presencia de paja en los morteros o la utilización de aglutinantes. Como afirman Mora, Mora y Phillipot los morteros de oriente tradicionalmente llevan paja mientras que en occidente normalmente no la llevan y en los escasos casos en que la presentan se debe a influencias orientales<sup>2</sup>.

En cuanto a la composición de los morteros, en principio, debemos decir que en los tres casos (Guadix, Albaicín y Qusayr' Amra) la acción aglomerante la hace la cal. No se ha identificado yeso en ninguno de los análisis realizados mediante DRX. Sin embargo, existen claras diferencias en lo que se refiere a la adición de materia orgánica. Los morteros de Qusayr' Amra tienen una impor-

<sup>1</sup> TORRES BALBÁS, L.; «Los zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana». *Al-Andalus*, vol VII, fasc. 2. 1942, pag. 395-396.

<sup>2</sup> MORA, P. MORA, L. PHILIPPOT, P.; *Conservation of Wall Paintings*. Ed. Butterworths. 1984, pág.106



tante adición de paja, el uso de este material es muy frecuente en la pintura bizantina, probablemente, por influencia de Egipto y Mesopotamia<sup>3</sup>. Por el contrario en ninguno de los morteros romanos examinados se detectó este material, tampoco en las numerosas publicaciones consultadas sobre materiales de pinturas de época romana<sup>4</sup> en España. Podemos concluir que Qusayr' Amra enraíza claramente con la pintura bizantina y que esto es una clara diferencia respecto a los morteros romanos de la Península.

En la película pictórica lo más destacable es la identificación de un aglutinante orgánico utilizado en las pinturas de Qusayr' Amra, mientras que en las pinturas murales hispanoromanas no se detectó en ninguno de los dos ejemplos examinados. Esto no nos permite afirmar que en ellas no se hicieran retoques al seco, pero no de forma generalizada. Los estudios sobre pintura mural hispanoromana consultados confirman que no se empleaban aglutinantes orgánicos salvo en retoques finales<sup>5</sup>.

En Amra el pigmento debió aplicarse mezclado con goma arábiga y, posteriormente, la acción fijativa de ésta se vería reforzada por la presencia del hidróxido cálcico de reserva del mortero, el espatulado de la superficie incrementaba la presencia de este material en la capa pictórica. El empleo de goma arábiga en pintura mural de Oriente Medio está demostrado ya que se ha identificado también en otras pinturas murales, como las de la tumba de Nefertari<sup>6</sup>. En nuestro caso, no queda claro

si su utilización se hacía para facilitar la aplicación del pigmento y, posteriormente, la carbonatación de la cal reforzaba esta primera fijación o si la acción de recarbonatación era un efecto que se producía *a posteriori* sin una intencionalidad clara, en cualquier caso, este proceso ha permitido que la capa de pintura sea más consistente y ha facilitado su conservación.

La textura de la película pictórica de algunos de los fragmentos de Guadix es muy satinada; este brillo y textura lisa no pudo conseguirse más que mediante el espatulado de la superficie ya que no se ha identificado materia orgánica en ninguna de las muestras examinadas. Los revocos pintados y pulidos permitían una pintura al fresco con características de brillo y textura mucho más refinadas, según Mora, Mora y Philippot<sup>7</sup> esta fue la principal aportación de la pintura mural romana.

En Amra, si se pulió el mortero no fue para conseguir una superficie plana sobre la que pintar sino para hacer aflorar a la superficie los restos de humedad e hidróxido cálcico que quedaban en el interior del mismo y así facilitar la fijación de los pigmentos. La pintura presenta numerosas irregularidades debidas a la aplicación de un estrato de mortero insuficiente para cubrirlas por lo que, para obtener una superficie completamente lisa habría sido necesario aplicar capas de mortero de mayor espesor.

En Amra se utilizaron morteros de cal y sistemas de agarre propios de la tradición mural romana, pero si examinamos detenidamente estas capas se pueden comprobar dos características diferenciadoras, por un lado, la abundante presencia de paja y por otro el empleo de morteros muy blancos y puros en la última capa, que difieren sensiblemente con los estudiados en la península de época romana. Este hecho si bien no determina el empleo de una técnica diferente será una constante en las primeras pinturas murales hispanomusulmanas examinadas.

<sup>3</sup> MORA, P.; MORA, L.; PHILLIPOT, P.; *Conservation of Wall... Op. cit.* Pág. 73-75.

<sup>4</sup> GARCÍA RAMOS, G.; JUNTO ERBEZ, A.; ABAD CASAL, L.; «Estudio físico químico y mineralógico de una serie de pinturas y revestimientos murales de Itálica (Sevilla)». *A. E. Arqueología*, núm. 133-134. 1976, pág. 141-157. GARCÍA RAMOS, G.; LINARES LÓPEZ, M.D.; ABAD CASAL, L.; «Estudio físicoquímico y mineralógico de algunas muestras de pinturas y revestimientos murales de Bolonia (Cadiz)». *A. E. Arqueología*, núm. 50-51. 1977-78, pág. 300-301. MOSTALAC CARRILLO, A.; BELTRAN LLORIS, M.; *Colonia Vitrix Iulia Lepida-Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza) II estratigrafía, pinturas y cornisa de la casa de los Delphes. Diputación General de Aragón*. 1994. GUIRAL PELEGRÍN, C.; MARTÍN BUENO, M.; *Bilbilis... Op. cit.*

<sup>5</sup> GUIRAL PELEGRÍN, C.; *Bilbilis I: Decoración pictórica y estucos ornamentales*. Ed. Institución Fernando el Católico. 1996, pág. 445-448, 503-531.

<sup>6</sup> MORA, P.; MORA, L.; PORTA, E.; «Conservation et Restauration de la Tombe de Nefertari dans le Vallée des Reines». *9th Triennial Meeting of the ICOM. Committee of Conservation*. Dresde, G.D.R. 1990, pág. 518-523.

<sup>7</sup> MORA, P.; MORA, L.; PHILLIPOT, P.; *Conservation of Wall... Op. cit.*, pág. 89.

Mientras tanto, las pinturas de Guadix y el Albaicín presentan características propias de la técnica tradicional romana, técnica que, probablemente, se seguiría empleando a la llegada de los musulmanes a la península ya que según Mora, Mora y Philippot en la pintura mural posterior al imperio romano se continúa utilizando la técnica del Bajo Imperio, de ahí que los autores consideren que durante los siglos VIII y IX la pintura europea se hacía al fresco.

En cuanto al uso de los pigmentos lo más relevante es el empleo de lapislázuli en las pinturas de Qusayr'Amra. Sin embargo el *Caeruleum scythicum* que cita Plinio y que autores como Doerner<sup>8</sup> relacionan con el pigmento natural lapislázuli, no ha sido identificado en ninguna de las publicaciones consultadas sobre pintura mural hispano-romana, en las que el azul utilizado es el azul egipcio, un vidrio de cobre empleado normalmente en la pintura mural romana.

En el resto de colores no podemos establecer diferencias apreciables ya que aunque en Amra existe una mayor variedad cromática, por ejemplo, en los rojos se identifica además de tierra roja, minio y cinabrio o bermellón, algo que no ocurre en ni en Guadix ni en el Albaicín, esto es algo circunstancial ya que el uso de estos pigmentos en pintura romana está absolutamente probado, por lo que no se puede considerar una particularidad de la pintura oriental. Así pues la variedad y riqueza de pigmentos en Qusayr' Amra frente a un mayor austeridad en los materiales de época romana en la península puede atribuirse fundamentalmente al uso y función tan distintos que debieron tener los edificios. Qusayr' Amra es una clara muestra de arquitectura áulica, mientras que los dos ejemplos de pinturas hispanoromanas estudiados corresponden a una arquitectura doméstica más o menos cuidada pero no de la importancia de aquélla.

### 3. LA PRIMERA PINTURA HISPANOMUSULMANA

Las primeras pinturas hispanomusulmanas examinadas fueron las de Medina Elvira en Granada y las califales de Córdoba, Madinat al-Zahra y Arra-

bales de Poniente. Los tres ejemplos nos parecen sumamente significativos por tratarse, los dos primeros, de obras emblemáticas del arte califal y, el segundo, por el contexto arqueológico en que se hallaron. En los tres casos la superficie del mortero es muy lisa y el espesor de la última capa es considerable, además la mayoría de los fragmentos examinados presentan paja. Este material se identificó en Medina Elvira en los fragmentos con núm. de registro 920 y 922 y en todas las pinturas de Córdoba, tanto en las de Madinat al-Zahra como en las de Arrabales de Poniente. Como ya se ha dicho, el empleo de paja en los morteros no es habitual en la pintura occidental y su presencia puede considerarse una influencia de oriente. Así mismo los morteros son extremadamente blancos y están constituidos mayoritariamente por calcita, la presencia de otros materiales como cuarzo o dolomita, en el último de los morteros, es minoritaria por lo que podemos considerar, que el árido empleado mayoritariamente es el polvo de mármol. Sin embargo, los morteros hispanoromanos tienen otro tipo de árido (cuarzo, feldespato, filosilicatos, dolomita...). Como dato significativo podemos decir que mientras la proporción de calcita en los morteros hispanoromanos oscila entre el 15 y el 42%, en Amra va de un 74 a un 95 % y en los de época califal está entre un 85 y un 100 %. Por tanto, el árido empleado en los morteros examinados de época califal está más relacionado con Qusayr' Amra que con el de las pinturas murales hispanoromanas estudiadas.

Respecto a la capa pictórica, lo más destacable es la bicromía existente en todos los ejemplos estudiados, únicamente se identificó almagra (tierra roja rica en oxihidróxidos de hierro) lo que contrasta con los casos precedentes. Sabemos del uso de ocre amarillo por diversos autores, Gómez Moreno y Torres Balbás, pero nosotros no hemos identificado este color en ningún fragmento correspondiente a este periodo.

En los aglutinantes encontramos diferencias entre los tres ejemplos seleccionados, en Medina Elvira se identificaba cola animal y goma arábiga en el último mortero y goma arábiga en la película pictórica, en Arrabales de Poniente únicamente se ha identificado goma arábiga, y por el contrario en Madinat al-Zahra no se detectó ningún aglutinante, ni en el fragmento que nosotros examinamos ni en los estudiados por C. Rallo y

<sup>8</sup> DOERNER, M.; *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Ed. Reverte. 1989, pág. 49.

E. Parra<sup>9</sup>. Por lo que podemos decir que el empleo de aglutinantes debía estar extendido en la pintura califal aunque en algunos casos pudo no utilizarse.

La descripción de la técnica bizantina descrita por Mora, Mora y Philipot<sup>10</sup> se ajusta perfectamente al aspecto y probable proceso de trabajo de la pintura califal hispanomusulmana con la salvedad del empleo de aglutinante que explicaremos a continuación. La goma arábica es bastante estable en presencia de sales básicas lo que justifica su utilización en morteros de cal<sup>11</sup>. Por otra parte, hemos visto que la acción fijativa en la mayoría de los casos se debe a la presencia de carbonato cálcico en la capa pictórica, por lo que creemos que la goma arábica debía utilizarse para facilitar la aplicación del pigmento en un primer momento y que posteriormente ésta se vería reforzada por la carbonatación de la cal. Además, pensamos que es bastante probable que la superficie se puliera una vez pintada, de modo que los restos de humedad e hidróxido cálcico que quedasen en el interior del mortero afloraran a la superficie favoreciendo la carbonatación de la capa pictórica.

En ese caso, el empleo de aglutinante sería opcional pero, como hemos visto, frecuentemente utilizado ya que facilitaría el trabajo de amasado de los pigmentos sin afectar a la calidad y buena conservación de las pinturas. Salvo por el empleo de aglutinantes, este proceso también pudo utilizarse en la pintura mural hispanoromana, ya que el aspecto graso y untuoso también se daba en algunos fragmentos de Guadix, sin embargo la utilización de goma arábica como aglutinante en las pinturas hispanomusulmanas solo puede relacionarse con las pinturas de Qusayr' Amra.

En lo formal, tanto en Medina Elvira como en la pintura califal cordobesa, la influencia clásica es innegable. Esta influencia puede tener una procedencia tanto oriental como peninsular ya que encontramos temas repetidos en Oriente Medio y en

la España romana, por ejemplo, los fragmentos con núm. de registro 916 y 920, presentan composiciones que se dan en el arte helenístico-romano y perduran en algunas de las comarcas por las que éste se extendió<sup>12</sup>, Prieto Vives y Gómez Moreno consideran que estas composiciones se han empleado en Pompeya, Palmira, Túnez y Bizancio<sup>13</sup>, por lo que podemos considerarlas tan propias de Oriente como de Occidente.

Por tanto, nos parece que la influencia técnica oriental en estas pinturas es palpable aunque sin dejar a un lado la tradición clásica que pervive de forma clara.

#### 4. EVOLUCIÓN DE LA TÉCNICA DE PINTURA MURAL HISPANOMUSULMANA

Una vez vistas las características de la pintura califal y su posible procedencia veremos como evoluciona la pintura mural hispanomusulmana y qué rasgos permanecen en los diferentes periodos. Para ello, los ejemplos seleccionados son los zócalos aparecidos en las excavaciones del Palacio de Orive, Córdoba, los del Cuarto Real de Santo Domingo de Granada, algunos de la Alhambra (Retrete de la Sala de la Barca, Patio del Harén y Peinador Bajo) y finalmente los fragmentos de pintura mural Mariní depositados en el Museo de Ceuta.

En los materiales encontramos características comunes a todos los periodos como, por ejemplo, el predominio del color almagra, la utilización de morteros de cal como soporte de las pinturas y el empleo de goma arábica como aglutinante de las mismas.

Después del periodo califal es constante el empleo de dibujo preparatorio inciso para las líneas curvas y de cordada para las líneas rectas y la ejecución de las composiciones a partir de una instrumentación básica, compás de puntas, reglas, cartabones con ángulos específicos y cuerdas. Además, siempre se parte de una compartimentación del espacio basada en una cuadrícula que sirve de base a

<sup>9</sup> RALLO, M.C. y PARRA, E.; «Hispano-muslim wall Paintings». *Painting techniques history, materials and studio practice*. The international Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. 1998, pág. 8

<sup>10</sup> MORA, P.; MORA, L.; PHILIPPOT, P.; *Conservation of Wall... Op. cit.*; pág. 113-114.

<sup>11</sup> MILLS, J. S.; WHITE, R.; 1987. *The Organic Chemistry of Museum Objects*. Ed. Butterworths. 1987, pág. 66-67.

<sup>12</sup> TORRES BALBÁS, L.; «Precedentes de la decoración mural hispanomusulmana». *Al-Andalus*, vol. XX. fasc. 2. 1955, págs. 412-413.

<sup>13</sup> PRIETO VIVES, A. y GÓMEZ MORENO, M.; *El lazo. Decoración geométrica musulmana*. Centro de Estudios Históricos de Madrid. 1921, pág. 76



la composición y que se marca de forma constante mediante líneas de cordada.

En las composiciones también hay elementos comunes, los lazos de cuatro y ocho son predominantes en todas las etapas de la pintura hispanomusulmana. También es predominante el empleo de una decoración de tipo geométrico en la que, a menudo, se utilizan líneas curvas y a la que se le puede superponer o no una decoración vegetal más o menos esquematizada. Esta decoración vegetal también responde a una estructura geométrica clara aunque no de forma rígida. El tema epigráfico no se presenta de forma general aunque es frecuente en algunas etapas como la nazarí.

A pesar de estos rasgos comunes se puede observar una evolución clara, los temas y las composiciones se van haciendo más complejos a medida que avanzamos cronológicamente, partiendo de temas muy sencillos en la pintura califal y evolucionando hacia temas más menudos y complicados, esto irá condicionando el uso de los materiales y su forma de aplicación.

En las pinturas del Cuarto Real encontramos, por primera vez, características que son indicativas de un cambio en el proceso y técnica de ejecución. Uno de estos cambios evidentes en el Cuarto Real y en las pinturas posteriores a él es la ausencia de paja en los morteros. Mientras que en las pinturas precedentes el uso de la paja debía ser frecuente, a partir del Cuarto Real no encontramos este material en ninguna de las pinturas examinadas. Además, este hecho coincide con la aplicación de un enjalbegado de base que, probablemente, se utilizara para obtener un color de fondo más matizado pero, también, para que la superficie fuera más cuidada. El empleo de composiciones que requieren más tiempo de elaboración impide que la carbonatación de la cal pueda seguir reforzando la fijación del color ni siquiera mediante el espatulado de la superficie por lo que el empleo de aglutinantes se hace imprescindible.

Por tanto, se puede constatar que la técnica está condicionada por las necesidades estéticas de cada periodo, de modo que, en un primer momento, las composiciones amplias y sencillas permitan la utilización de una técnica más próxima al fresco en las que se retardaba el fraguado de los morteros y se pulía la superficie una vez pintada para obtener una textura más brillante y fina, lo que daba lugar a unas pinturas con mejores características de con-

servación, menos solubles en agua y mucho más estables. Este proceso debió utilizarse tanto en periodo califal (Medina Elvira, Madinat al-Zahra y Arrabales de Poniente) como en los periodos almorávide y almohade (palacio de Orive). Sin embargo, en el periodo nazarí, incluso en sus inicios como en el Cuarto Real de Santo Domingo, la decoración se hace mucho más laboriosa y, por tanto, requiere un periodo de tiempo más dilatado para la ejecución de estas composiciones, por lo que no tiene sentido la utilización de paja para retardar el fraguado. Como consecuencia de esto, el empleo de aglutinantes cobra otro sentido ya que al no producirse carbonatación superficial que incremente la fijación de los pigmentos, es éste el único responsable de la fijación de la capa pictórica.

De acuerdo con esto, en un primer momento el empleo de aglutinantes se hacía prioritariamente para facilitar la aplicación del pigmento y para hacer una fijación inicial que posteriormente se veía reforzada por la carbonatación de la cal, que finalmente era la que fijaba el pigmento. Sin embargo, en periodos posteriores, a pesar de existir carbonato cálcico en las capas de pintura, probablemente por procesos de recarbonatación posteriores, la fijación de la capa pictórica se hacía, fundamentalmente, por el aglutinante ya que en ellas se ha identificado gran cantidad de este material y además son mucho más solubles en agua. La utilización de morteros de cal en estos casos se debe a su buen comportamiento frente a la humedad. Por otra parte, aunque parece probable que se continuaran puliendo los morteros, este pulido debía hacerse para obtener una superficie más lisa y no para mejorar la fijación de las pinturas.

En los materiales que constituyen la película pictórica también hay que destacar la utilización de otros pigmentos ya que además de la tierra roja encontramos azul, rojo y ocre. La utilización de estos pigmentos es puntual y en ningún momento se pierde el predominio del color almagra pero se puede observar que, a medida que avanzamos cronológicamente y las composiciones se van haciendo más complejas, se empiezan a introducir estos colores que, a menudo, contribuyen a ordenarlas y a darles una mayor vibración. La importancia de estos pigmentos va en aumento, llegando a ser fundamental en las pinturas de la Alhambra.

Aunque hemos visto una clara evolución tanto de composiciones como de materiales en los zóca-

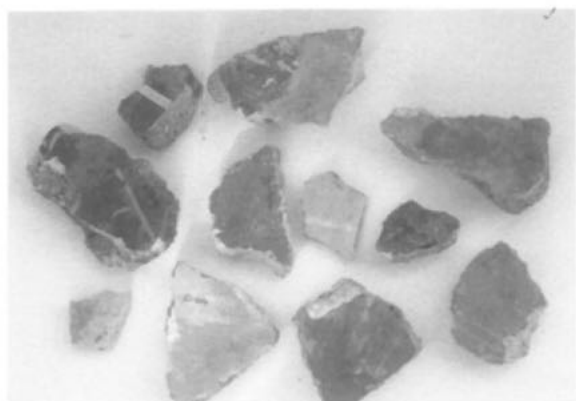


los pintados, el proceso de trabajo no debió cambiar sustancialmente a lo largo de los años. Vemos que, a pesar de su complejidad, los instrumentos básicos para su realización permanecen constantes: cuerdas, reglas, cartabones con ángulos específicos y compás. Igualmente, en todas las épocas se utiliza un dibujo preparatorio de base que normalmente parte de una cuadrícula realizada con líneas de cordada, esta cuadrícula normalmente es cuadrada; raramente encontramos cuadrículas rectangulares, uno de los casos más significativos es el zócalo de la alcoba Este del Cuarto Real. Una vez hecha esta cuadrícula se solían marcar los centros de las composiciones, normalmente con dibujo inciso y compás, a continuación se hacían los temas geométricos y, seguidamente, la decoración vegetal y, en caso de haberla, la epigráfica, finalmente se daban los toques de otros pigmentos (azul, rojo u ocre).

*Agradecimientos:* Nuestro más sincero agradecimiento a D. Antonio Almagro Gorbea, Escuela de

Estudios Árabes (CSIC), al Exmo. Ayuntamiento de Granada, a D. Andrés Adroher Auroux, Universidad de Granada, a D.<sup>a</sup> Fátima Pérez de Baldomero, a D.<sup>a</sup> Concha San Martín, Museo Arqueológico de Granada, a D. Juan Murillo, Ayuntamiento de Córdoba, a D. Francisco Godoy Delgado, Museo Arqueológico de Córdoba, a D. Mateo Revilla y D.<sup>a</sup> Esther Cruces, Patronato de la Alhambra y a D. Fernando Villada Paredes, Museo de Ceuta, todos ellos han facilitado el estudio y toma de muestra de las pinturas seleccionadas.

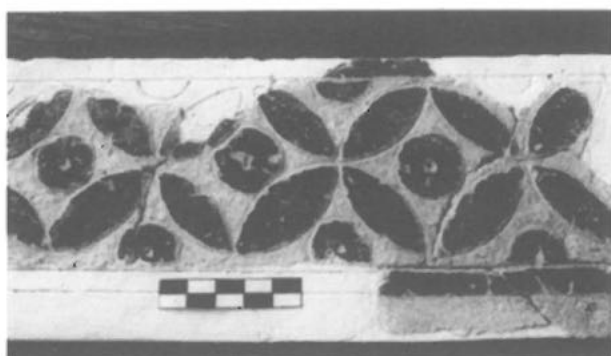
Igualmente, queremos hacer constar nuestro agradecimiento a D. Enrique Parra Crego de la Universidad Alfonso X el Sabio, por la realización del estudio de aglutinantes, a todo el personal del Centro de Instrumentación Científica de la Universidad de Granada que ha colaborado en la analítica de este trabajo y a D. Francisco Huertas de la Estación experimental del Zaidín (CSIC), por su contribución en la interpretación de resultados del análisis mediante DRX.



1.—Pintura mural Hispano-romana, Guadix, Granada



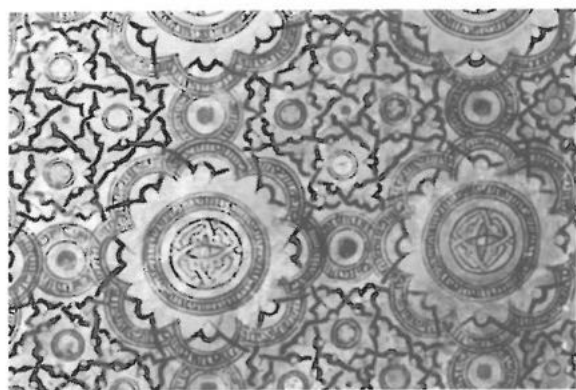
2.—Detalle de las pinturas murales Omeyas de Qusayr' Amra, Jordania



3.—Pintura mural Califal, Medina Elvira, Granada



4.—Pintura mural Almorávide, Palacio de Orive, Córdoba



5.—Pintura mural Nazarí, Cuarto Real de Santo Domingo, Granada



6.—Pintura mural Mariní, Museo de Ceuta



## La techumbre del Cuarto Dorado de la Alhambra

DAVID GARCÍA CUETO

La techumbre del Cuarto Dorado de la Alhambra posee un singular interés. A su estructura de época nazarí se le sustituyó la decoración pintada original por otra cristiana en tiempos de los Reyes Católicos, resultando un conjunto en el que conviven de modo armónico y respetuoso elementos artísticos de dos culturas muy distintas y en no pocas ocasiones, enfrentadas.

La sala llamada Cuarto Dorado es una de las estancias del Palacio de Comares, residencia oficial de los reyes nazaríes de Granada. Es un salón de planta rectangular, precedido por un pórtico, situado en el lado norte del Patio del Cuarto Dorado. En el lado sur del mismo patio se levanta la gran Fachada de Comares, cuya función se relaciona de modo estrecho con el uso de la sala en la etapa nazarí.

Su construcción se llevó a cabo durante el reinado de Muhammad V (1354-1359, 1362-1391), debiendo fecharse antes de 1370, año de la inauguración de la Fachada, también obra de este soberano.

En efecto, la Fachada de Comares fue inaugurada, según consta en su epigrafía, el 4 de octubre de 1370 en conmemoración de la Toma de Algeciras por Muhammad V<sup>1</sup>, momento en el que con mucha probabilidad ya estaría concluido el

Cuarto Dorado. Así, la terminación de la techumbre debe fecharse también en este momento.

La Fachada es un elemento arquitectónico que servía como límite entre las áreas pública y privada del Palacio de Comares. Se concibió como transposición arquitectónica del trono del soberano, siendo empleada por éste en las audiencias regias. Los súbditos que iban a ser recibidos por el rey esperaban su turno en el Cuarto Dorado, debiéndose a tal uso su función original<sup>2</sup>.

Tras la Conquista, los Reyes Católicos incorporan esta sala a su Casa Real en la Alhambra e inician una serie de reformas y transformaciones. Según Torres Balbás «las reparaciones de los palacios de la Alhambra comenzaron inmediatamente después de pasar Granada a manos cristianas»<sup>3</sup>. Estas modificaciones afectaron al Cuarto Dorado, y durante ellas se repintó la techumbre en su conjunto.

Gómez-Moreno<sup>4</sup> estima sobre el Cuarto Dora-

<sup>2</sup> La función original del Cuarto Dorado y la Fachada de Comares ya la apuntó FERNÁNDEZ-PUERTAS en su obra *La fachada de Comares* y la confirma en «El arte nazarí» en *Historia de España*, fundada por Ramón MENÉNDEZ PIDAL, vol. VIII, parte segunda (en prensa).

<sup>3</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Los Reyes Católicos en la Alhambra», *Obra dispersa*, vol.4, Madrid, Instituto de España, 1981, pág. 377.

<sup>4</sup> GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada*, Granada, 1982, edición facsímil de la de 1892, pág. 101. Se ocupó de las diversas reformas y restauraciones del entorno Jesús BERMÚDEZ PAREJA, «Obras en el Cuarto Dorado» en *Cuadernos de la Alhambra*, 3, Granada, 1967, págs.179-181.

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio, *La fachada del palacio de Comares*, vol. I, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 1980, págs. 16-20 y 150-151. Quiero agradecer al profesor Fernández-Puertas su apoyo en la realización de este trabajo.



do que «hasta principios del mismo siglo [XVI] tuvo un solo piso mas cuando se trató de construir encima habitación para los alcaides, no atrevieron a edificar sobre los arcos del antiguo pórtico, alzaron por delante otro arco de gran tamaño, imitando a lo moruno». Continúa diciendo que se trata de «un aposento decorado poco después de la Reconquista con adornos árabes de los más frecuentes y un alfarje de lazo, cubierto de pinturas góticas y con los escudos y empresas de los Reyes Católicos». Torres Balbás fecha las intervenciones en la sala hacia 1494, y piensa que «la reparación del Cuarto Dorado a fines del siglo XV debió alcanzar las yeserías de sus muros, friso y techo, éste de forma de artesa invertida, sin tirantes, cubierto de lazo ataujerado; desde luego pintáronse entonces los dos últimos, prodigando, lo mismo que en las techumbres contemporáneas del piso alto, descritas más adelante, el oro, origen del nombre con que se conoce»<sup>5</sup>.

Domínguez Casas opina que la reforma del techo debió llevarse a cabo «hacia 1499 o 1500, en todo caso después de la visita de Lorenzo Vázquez, único artífice presente en las obras que pudo proporcionar a los pintores y doradores el repertorio decorativo romano»<sup>6</sup>. Además de proponer esta fecha y sugerir la participación en el suministro de los motivos ornamentales de este arquitecto, Casas demuestra que en 1500 esta sala ya se denominaba «Cuarto Dorado», atribuyendo la ejecución de las pinturas a cinco «cristianos viejos» que conocerían ya el repertorio decorativo del Renacimiento italiano<sup>7</sup>.

Fernández-Puertas fundamenta una propuesta conciliadora<sup>8</sup>, concluyendo que las diversas reformas arquitectónicas y decorativas llevadas a cabo en el Cuarto Dorado tuvieron lugar entre 1494 y 1501, siendo con seguridad en este intervalo cuando se renovaron las pinturas.

La estructura de la techumbre<sup>9</sup> es de par y nudillo, de tres paños, sobre planta rectangular, con almizate y sin tirantes (lámina 1). Se cubre en toda su superficie con decoración ataujerada, teniendo como elemento geométrico más destacado composiciones de lazo de ocho.

El almizate se estructura por una red ortogonal de calles que definen una serie de cinco cuadrados iguales entre sí, con los extremos rematados por dos rectángulos cuya superficie es la mitad de la de los cuadrados. Las calles que definen estos espacios cuadrangulares constan de una sucesión de estrellas de ocho puntas de 90° y alfardones, dispuestos de tal modo que los ángulos y los centros de los lados de los cuadrados siempre los ocupa una estrella.

Las superficies de los cuadrados se llenan por dos tipos de composiciones que aparecen alternadas. Los extremos y el central desarrollan su decoración a partir de un cupulín de mocárabes situado en el centro, inscrito en un octógono girado rodeado de cuatro piezas mutiladas y otros tantos zafates redondos. Todo ello queda en el interior de un pequeño cuadrado dispuesto en diagonal con respecto a las calles exteriores, de modo que coinciden sus ángulos con la estrella del centro de cada lado. La totalidad de las piezas que forman el cuadrado en diagonal y que llenan los ángulos del conjunto son zafates harpados (lámina 2). Los dos cuadrados restantes los ocupan sendas ruedas con estrellas de ocho puntas de 90° como sinos, seguidos de zafates harpados y candilejos<sup>10</sup>, llenando los espacios angulares de estas composiciones zafates harpados idénticos a los de las ruedas (lámina 3). Los rectángulos de los extremos se llenan con una prolongación de los cuadrados en diagonal que dan lugar a sendos espacios triangulares, constituidos también por zafates harpados y decorados en su

<sup>5</sup> TORRES BALBÁS, ob. cit., págs. 386-388.

<sup>6</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto, 1993, pág. 448.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 449.

<sup>8</sup> FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio, *La Casa Real de los Reyes Católicos en la Alhambra*, (en prensa) El autor aclara aquí todas las reformas arquitectónicas de los R.R.C.C. en la Alhambra, tratando lo referente al Cuarto Dorado.

<sup>9</sup> Para la descripción se ha consultado la obra *Primera y Segunda parte de las Reglas de la Carpintería hecho por D.º López de Arenas...*, edición facsímil con introducción y glosario técnico por Manuel GÓMEZ-MORENO, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1966.

<sup>10</sup> Parece el término más indicado para nombrar las piezas que rodean y complementan las ruedas de ocho. GÓMEZ-MORENO, en su glosario en la *Primera y Segunda...*, pág. 45, los define como «pentágono estrellado, generalmente irregular que media entre las cabezas del zafate». Recuérdese que define este autor zafate como «cada una de las piezas que forman la rueda del lazo».

interior con zafates estrellados de segundo cruce mutilados en una de sus puntas.

Los faldones longitudinales, cabecera y pie (láminas 4 y 5) siguen un esquema dependiente de la disposición anterior, con calles exteriores de estrellas y alfardones que quedan limítrofes con el almizate y en la parte inferior de la techumbre, donde las estrellas de ocho quedan mutiladas de una de sus puntas. Estas calles, en su desarrollo vertical, se transforman en una sucesión de zafates estrellados de segundo cruce, mutilados de dos de sus puntas, y piezas alargadas de extremos rematados en ángulos de 90° entrantes.

Los espacios definidos por las calles horizontales y verticales transformadas las ocupan parejas de piezas alargadas que resultan de estirar estrellas de ocho puntas de 90°, ocupando toda la longitud del espacio del que disponen. Subyace en los faldones una trama de crucetas y estrellas de ocho, que bien sufren supresión de ángulos, bien se estiran para ocupar de forma sencilla toda la superficie del paño. Las cintas, que forman los temas geométricos al entrelazarse, presentan gramiles policromados que constan de una línea central y más gruesa, blanca, y dos negras más finas que la delimitan, lo cual es pervivencia de la decoración nazarí.

En contraste con la buena ejecución de la trama ataujerada, aparecen torpes soluciones en los ángulos de los faldones, donde la coincidencia entre los elementos de cada paño no es la que cabría esperar.

El arcoabe consta de dos frisos. El superior es de menor anchura que el inferior, y quedan separados por un cordón en relieve. Al igual que el resto de la techumbre, ambos se repintaron en época cristiana.

La decoración de tiempos de los Reyes Católicos sustituye a la original de la época nazarí. Se debe a su riqueza en panes de oro el nombre con el que conocemos esta sala desde la Conquista.

Todas las piezas pintadas se insertan en la trama ataujerada; están resaltadas, con su borde achaflanado y presentan un esquema ornamental constante. Recorre todos sus bordes una banda con la labor del perlado clásico en blanco sobre fondo negro, al modo que aparece en el arte nazarí. El perímetro de las piezas lo recorre otra banda del mismo grosor en oro liso. Ambas sirven de enmarque al motivo central, que aparece en todos los casos en oro sobre fondo negro azulado.

Cada tipo de pieza presenta una decoración propia y diferenciada de las demás, eso sí, compartiendo las características antes comentadas.

El almizate se ornamenta en todos sus tipos de zafates con diversos motivos de acanto, mientras en los faldones las piezas largas en sus dos variantes se adornan con composiciones vegetales y figurativas de mayor complejidad, desarrolladas en torno a ejes que crean simetrías, asimilables en concepto a la tipología italiana de *candelieri*.

Las estrellas de ocho puntas de 90° tienen como motivo principal una hoja de acanto y una flor, ambas curvas y paralelas, pero con orientación opuesta. Se decoran igual aquellas que aparecen mutiladas de una de sus puntas en la calle inferior que recorre los faldones.

Los alfardones contienen un capullo adaptado a su superficie. Consta de un tallo situado sobre el eje mayor de la pieza, que arranca de dos hojillas curvadas en sentido alternativo, de las que nacen dos racimos de frutos redondos y alineados, y un cogollo del que surge la flor.

Los zafates redondos se decoran con una hoja con las digitaciones propias del acanto que arranca de una cabezuela, con su centro abrazado por un cordón, y tras esto abierta en abanico para ocupar la parte más roma de la pieza.

Los zafates harpados los ocupan flores cerradas, compuestas de hojas que se cruzan y curvan, de los que sobresalen dos pequeños frutos. Mantienen una abrazadera curva en su parte central.

Los zafates estrellados de segundo cruce y mutilados de dos puntas se llenan con una gran hoja curvada, que nace de una flor de tres pétalos y tiene cuatro pequeños apéndices, dos con frutos redondos y dos con hojillas, que se adaptan a la forma de la pieza. En el caso de los mutilados de una sola de sus puntas, aparece una tercera hojilla que llena el nuevo espacio.

Los candelijos contienen una cabezuela de la que arranca una hoja tripartita, anillada en su centro, que extiende dos pequeños racimos de frutos para ocupar la totalidad de la pieza.

Las piezas largas estrelladas (lámina 5) quedan decoradas con composiciones de diversos elementos vegetales con desarrollo vertical, simétrico respecto a sus ejes mayor y menor, algo ciertamente inusual en los *candelieri* italianos a los que se asemeja, que suelen presentar simetría únicamente respecto a un eje mayor. De modo atípico, el naci-

miento de la composición está en el centro, en una anilla agallonada de la que surge hacia cada lado un cogollo de hojas abiertas al exterior, dispuestas en tres pisos, continuado por un tallo central que se divide en tres, el eje que sustenta un capullo cerrado y los dos laterales que lo encierran, uniéndose tras esto por una anilla tras lo que abre la flor que sirve de remate, acompañada de pequeños capullos curvados.

Las piezas largas anguladas (lámina 5) contienen el único elemento figurativo presente en el techo. Sobre un discreto basamento aparece un angelillo en pie, desnudo, con los brazos alzados para sostener una copa bitroncocónica. Del mismo basamento nacen dos tallos que se cruzan a su espalda y acaban en sendas flores. De la copa que sostiene el angelillo sigue un tallo central del que nacen cuatro flores. Continúa el tallo principal y parten de él cuatro divisiones, dos internas y dos externas, que se enrollan simétricamente al eje mayor, las internas hacia dentro y las externas hacia fuera, creciendo de éstas últimas dos florecillas que se cruzan y sirven de remate.

Los angelillos varían la orientación de sus cabezas y sus miradas sin tener una relación rítmica aparente. Además, aparecen dos versiones del pie de la copa; uno semeja una banda helicoidal y el otro parece cubierto de frutos.

Una vez repasadas todas las tipologías pintadas presentes en el techo, debe hacerse mención de su arrocabe (lámina 6), pieza también de singular riqueza.

Como se vio, consta de dos frisos separados por una cordón dorado. El superior, menor, se ornamenta con una sucesión de mascarones y tres cogollos sucesivamente abiertos y cerrados, invertidos de modo alternativo y enlazados por hojas serpenteantes. El fondo se colorea en negro azulado, con los motivos dibujados sobre él con líneas negras y pintados en oro. El friso inferior, más ancho, tiene una mayor variedad de elementos, siendo el principal una sucesión de estrellas y crucetas, herencia clara de lo nazarí. Las estrellas se estiran para contener bien un motivo de *candelieri* tumbado, bien triples composiciones heráldicas, el yugo, el escudo y las flechas de los Reyes Católicos siempre en este orden, apareciendo dos estrellas de *candelieri* por una con heráldica.

Sobre fondo negro azulado, las crucetas se dibujan con líneas doradas, al igual que las estrellas

que contienen *candelieri*; las que llevan heráldica se definen por una línea de perlado blanco.

Estos *candelieri* aparecen tumbados en horizontal y no tienen el mismo esquema que los que decoran las piezas largas estrelladas, pese a su similar apariencia, ya que conservan su simetría respecto al eje mayor, pero no hacia el menor. Constan de un jarrón del que parte un tallo central entorchado sobre el eje longitudinal, con dos racimos de frutos a sus lados; florece y vuelve a triplicarse, dando lugar a dos nuevos racimos laterales que cuelgan y a un capullo cerrado sobre el que se asienta un jarrón igual al primero, esta vez lleno de frutos.

La heráldica presenta las características adaptaciones a la nueva situación tras la Conquista, con el escudo que incorpora la granada a los demás reinos peninsulares. El yugo y las flechas están pintados en oro con los cordones de perlado blanco; el escudo aparece con el cromatismo de su representación habitual. Cerrando el friso en su extremo inferior, corre una banda de puntas de flecha alternando blancas y negras, pervivencia nazarí entre la nueva decoración.

La técnica pictórica empleada en este arrocabe debe ser el temple, la más apropiada al tratarse de una superficie de madera sin dorado previo.

Como se vio, esta reforma decorativa supuso la eliminación de las pinturas originales de época nazarí que adornaban el techo desde el momento de su construcción. Lo mismo ocurrió en el pasadizo de la Fachada de Comares, cuya remodelación debió llevarse a cabo en la misma campaña.

Para aplicar la nueva ornamentación se procedió a lijar la policromía de los zafates, que curiosamente tenían en su perímetro una banda de perlado similar a las que hoy se pueden contemplar.

Constan en los documentos de la Alhambra en estos años cuantiosas partidas de dinero destinadas a adquirir panes de oro para las obras de la Casa Real<sup>11</sup>. Casas opina que debieron ser los usados en la decoración del Cuarto Dorado, si bien no queda totalmente claro este punto.

Sobre los zafates imprimados en rojo se aplicarían los panes de oro, pintando sobre ellos en ne-

<sup>11</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, ob. cit., págs. 448-449.



gro azulado, y haciendo aflorar los diferentes motivos, rehaciendo la banda de perlado que sigue el borde de cada pieza<sup>12</sup>.

Las analogías del techo pueden plantearse por varios caminos. Si consideramos la apariencia del conjunto, valorando la inserción de unos motivos renacientes en una trama de carpintería musulmana de origen o de ascendencia, existe un ejemplo bastante próximo en tiempo y estilo en el mudéjar toledano. Se trata de la armadura de la Sala de la Fundadora en el Monasterio de Santa Isabel de Toledo<sup>13</sup>, donde sus zafates se ornamentan siguiendo el mismo esquema de bandas sucesivas de perlado y oro enmarcando un motivo vegetal central dispuesto sobre un fondo oscuro. Los elementos de la decoración en este caso son menos variados, pero más estilizados que en el caso granadino. Caviro considera la obra del tercer cuarto del siglo XV<sup>14</sup>; de ser así se tendría un antecedente claro de la decoración de la techumbre del Cuarto Dorado en el área toledana. Elena Díez<sup>15</sup> sugiere la conexión con elementos de las techumbres del XV en la Aljafería o con la decoración de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, donde también se combinan los colores oro y negro azulado.

La otra posibilidad sería la consideración de la procedencia aislada de cada uno de los motivos que aparecen en la techumbre. Como se vio, Domínguez Casas apunta la posibilidad del suministro del repertorio ornamental por parte del arquitecto Lorenzo Vázquez, documentada su presencia en la Alhambra desde diciembre de 1498 a febrero de 1499<sup>16</sup>. Su misión le ocupaba «en las dichas Casas Reales dando orden de ciertas muestras y labores que se azen y an de azer en ellas»<sup>17</sup>. Si-

guiendo a este autor, Vázquez vino a sustituir al Maestro Ramírez López, encargado de las obras de las fortalezas de Granada desde la Conquista. Pudo ser enviado tanto por los reyes como por el alcaide Don Íñigo López de Mendoza, perteneciente a la ilustre estirpe para la que Lorenzo Vázquez había trabajado con anterioridad. Justo antes de venir a Granada, trabajaba en las obras del palacio de Don Antonio de Mendoza en Guadalajara y en las del Monasterio de San Antonio de Mondéjar, bajo el mecenazgo de otro miembro de la familia.

Aceptando la hipótesis de la participación de Vázquez en el suministro de los motivos ornamentales, podrían rastrearse los antecedentes de éstos en las obras anteriores del artífice castellano.

Obra pionera en nuestro Renacimiento, el palacio de Cogolludo posee uno de los primeros programas ornamentales del nuevo estilo realizados en nuestro país. Construido en opinión de algunos entre 1488 y 1490<sup>18</sup>, y atribuida su decoración escultórica a Lorenzo Vázquez<sup>19</sup>, cuenta con una destacada portada en cuyas columnas aparecen composiciones de grutescos, consistentes en elementos vegetales dispuestos en torno a un eje, que pueden recordar aspectos de las piezas largas de la techumbre granadina. A continuación, este artífice se encargó con toda certeza de la construcción del convento de San Antonio de Mondéjar, iniciado al parecer en 1489<sup>20</sup>. En la iglesia de este edificio se encuentra otra portada con columnas decoradas con acantos en torno a ejes<sup>21</sup>, que nuevamente recuerdan los del Cuarto Dorado.

Más evidente resulta la conexión de un friso de delfines anillados<sup>22</sup> que aparece en la mencionada portada con los que decoran un alfarje en el pasadizo de Comares, conjunto independiente de la techumbre, pero que comparte con ella muy probablemente fecha de remodelación y equipo de artífices.

Desde 1490, Vázquez participó en las obras del colegio de Santa Cruz de Valladolid, construcción vinculada al igual que las anteriores a la familia

<sup>12</sup> Agradezco a la Dra. Marinetto Sánchez, jefe del departamento de conservación de museos del Patronato de la Alhambra y Generalife, las valiosas indicaciones que me ha dado durante la realización de este trabajo, entre las cuales está lo relativo a la técnica de las pinturas. Hace algunos lustros se llevaron a cabo obras de conservación y restauración en la techumbre, dejando como testigos del estado anterior varias piezas largas en uno de los faldones.

<sup>13</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, «Carpintería mudéjar toledana», en *Cuadernos de la Alhambra*, 12, pág. 245 y lámina XIX.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Díez JORGE, M.<sup>a</sup> Elena, *El palacio islámico de la Alhambra: Propuestas para una lectura multicultural*, Granada, Universidad, 1998, págs. 173-174.

<sup>16</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, ob. cit., pág. 438.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, *Los grutescos en la arquitectura española del protorenacimiento*, Valencia, Generalitat, 1987, pág. 63.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pág. 70.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 74 y fig. 17.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 75 y figs. 19 y 20.



Mendoza. Su presencia allí está documentada hasta 1493, año en el que recibe un gran pago<sup>23</sup>. Otra vez en la portada del edificio aparecen unas pilastras ornamentadas con ricas composiciones vegetales con elementos que pueden relacionarse nuevamente con el caso granadino. Este tipo concreto de disposición en torno a un eje puede deberse, según piensa Fernández Gómez, a una sugerencia hecha por el mismo Sansovino a Lorenzo Vázquez al paso del italiano por España camino de Portugal<sup>24</sup>.

La difusión de los grutescos por España y sus diversas fuentes de inspiración se comenzaron a aclarar por los estudios que Santiago Sebastián dedicó al tema<sup>25</sup>. Este autor descubrió la dependencia que los artistas de nuestro Renacimiento tuvieron a la hora de crear grutescos de repertorios grabados o cuadernos de dibujos, ocupando un lugar preferente entre los últimos el *Codex Escorialen-*

*sis*<sup>26</sup>, cuyas últimas consecuencias aun están por determinar.

Lorenzo Vázquez, como los demás artistas de su tiempo, no debió permanecer ajeno a estas prácticas, pero en su obra «se aprecia claramente que una de sus características es que no copia textualmente los modelos en que se inspira, y también, por último, que no repite sus modelos, aunque en todos ellos queda constancia de un estilo propio, lo que Tormo llamaría «la evidencia de un proceso y psicología personal»<sup>27</sup>.

Pese a que Gómez-Moreno calificó de «góticas» estas pinturas, la similitud de los diversos motivos que aparecen en la techumbre con obras de nuestro primer Renacimiento, habla de una propuesta novedosa en el ámbito granadino, tal vez la primera en su género. No obstante, el calificativo empleado por el genial historiador tiene su plena justificación en la ejecución de los motivos, ciertamente apegada a la tradición gótica, y no así en los temas ornamentales, insertos en la corriente de un temprano Renacimiento.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 84.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pág. 91 y fig. 25.

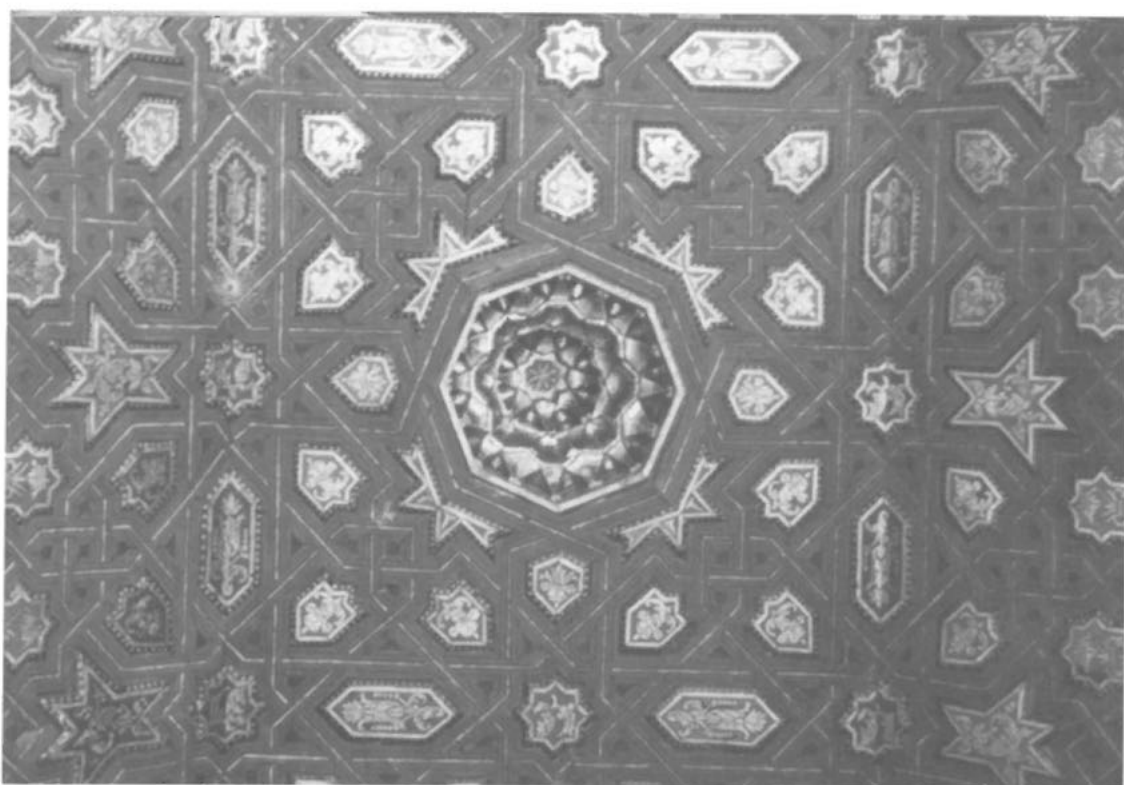
<sup>25</sup> SEBASTIÁN, Santiago, «Influencia de modelos clásicos y de grabados en los grutescos de la arquitectura española del protorenacimiento» en *Anales del Instituto de Arte Americano y de Investigaciones Estéticas*, 15, Buenos Aires, 1972, págs. 22-26. Del mismo autor, «Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco», en *Príncipe de Viana*, 104-105, 1966, págs. 229-232.

<sup>26</sup> Se conserva en la biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Se ha estudiado por extenso en EGGER, HÜSLEN y MICHAELIS, «Codex Escorialensis» en *Sonderschriften der österreichischen archäologischen Institutes in Wien*, vol. IV, 1906.

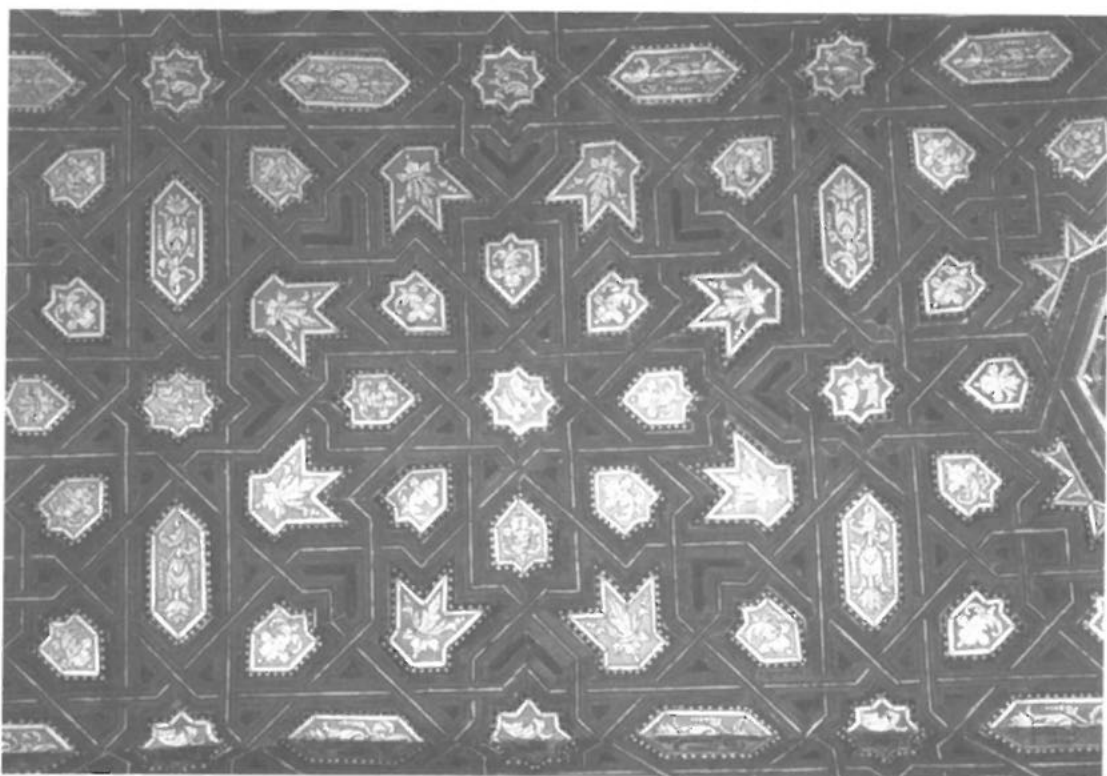
<sup>27</sup> FERNÁNDEZ GÓMEZ, ob. cit., pág. 121.



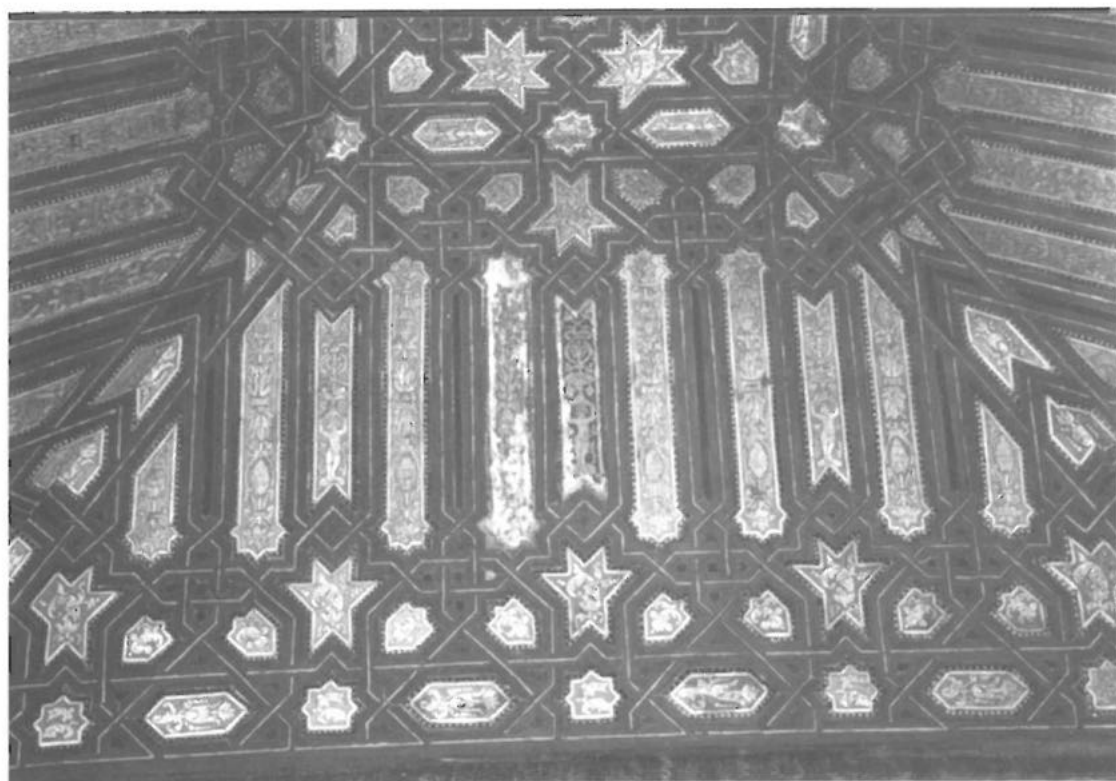
1.—Techumbre del Cuarto Dorado.



2.—Detalle del almizate.



2.—Detalle del almizate.

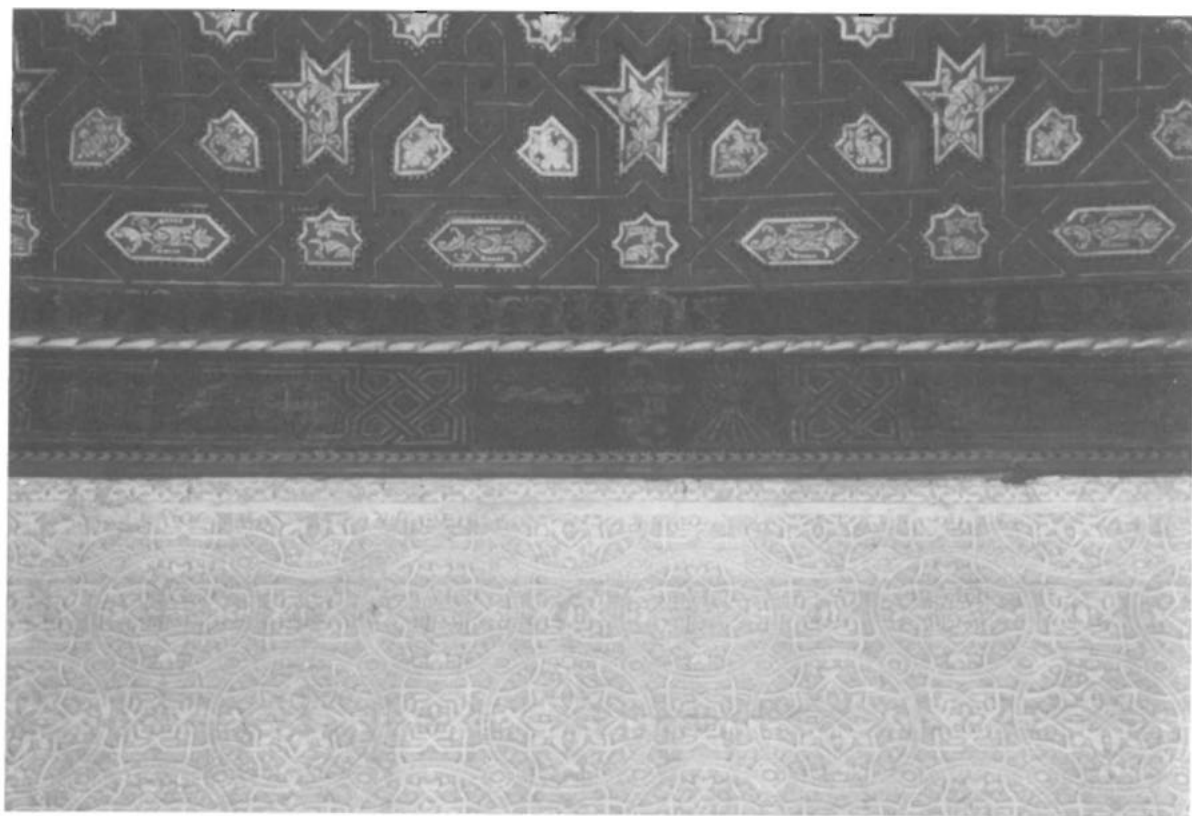


4.—Vista de uno de los faldones.



5.—Detalle de uno de los faldones.





6.—Detalle del arrocabe

## Reflexiones sobre la cerámica arquitectónica mudéjar en la Alhambra

JOSÉ MANUEL GÓMEZ-MORENO CALERA

Desde que Gómez-Moreno González sentara las bases del mudéjar granadino, hasta nuestros días, no cabe duda de que su conocimiento ha experimentado un notable cambio<sup>1</sup>. No obstante, todavía siguen quedando algunas parcelas y diversos aspectos concretos que permanecen un tanto oscuros u olvidados. Dentro de estas carencias, quizá la mayor sea la que concierne a la cerámica, tanto la doméstica como la arquitectónica. Será la segunda la que centre la atención de esta comunicación, con el único propósito de avanzar algunas cuestiones sobre un tema en el que vengo trabajando (bien que de manera intermitente) desde hace algunos años.

<sup>1</sup> GÓMEZ-MORENO, M. *Guía de Granada*. Granada, 1892; «Edificios mudéjares de Granada», *El Liceo de Granada*, (1874), págs. 33-38 y 49-53. Elaboró doce años más tarde un texto con algunas nuevas precisiones para una conferencia que quedó inédito. Respecto al texto de la *Guía*, debo de aclarar que es sabido cómo la parte referente a lo musulmán fue redactada por Gómez-Moreno Martínez, con la anuencia de su padre, por lo que en lo sucesivo haré referencia a «los Gómez-Moreno», sobreentendiendo que me refiero a estos dos investigadores. Estudios básicos de conjunto, con otras referencias bibliográficas, son: HENARES CUÉLLAR, I. «Arte», en *Granada*. T.º IV. Granada: Diputación Provincial, 1981; LÓPEZ GUZMÁN, R. *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI*. Granada: Diputación Provincial y otros, 1987; HENARES CUÉLLAR, I y LÓPEZ GUZMÁN, R. *Arquitectura mudéjar granadina*. Granada: Caja General de Ahorros, 1989; y GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M. «El mudéjar granadino», en *El mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Granada: Lunwerg-El Legado Andaluz, 1995; la última revisión la ofrece LÓPEZ GUZMÁN, R. *Arquitectura mudéjar*. Madrid: Cátedra, 2000.

El uso de la cerámica se extendió a todos los ámbitos de la arquitectura granadina en el siglo XVI, ya fuera pública o privada, religiosa o civil, y sin exclusión de estilo concreto, aunque fuera mucho más frecuente en el ámbito del mudéjar. Así, serán abundantes los zócalos de zaguanes, escaleras, patios o estancias o las jambas de acceso a las mismas; pavimentos dispuestos a capricho, ya alicatados, ya de mostagueras o los más populares y comunes de olambrillas y baldosas rectangulares, aunque no faltan otras formas originales; también son frecuentes los mamperlanes y alféizares. Más profusas y variadas todavía son las muestras que nos quedan en la arquitectura religiosa, como tribunas, peanas, frentes y fondos de las capillas mayores, albanegas de los campanarios, caballetes de tejados, chapiteles y remates de los mismos; también aparecen, aunque más raramente, sustituyendo a la madera en tablazones de alfarjes. Tardíamente aparecerá en forma de espejos o discos vidriados para las torres e incluso picudas pirámides como remate de campanarios, postrero recurso adoptado a los modelos occidentales.

El estudio de esta cerámica ha de basarse en tres factores determinantes, como son el emplazamiento, la técnica utilizada y las formas decorativas que presentan. Igualmente, ha de profundizarse algo más sobre el origen y evolución de los alfares y de los propios alfareros, sus relaciones familiares y profesionales, e incluso su lugar de vivienda y trabajo, pues todos ellos son aspectos necesarios para llegar al conocimiento global de este fenómeno tan atractivo como complejo.

Otra cuestión complementaria a lo anterior es la identificación de los nombres que reciben algunas de estas piezas de cerámica en los documentos y buscar su correspondencia con las que ahora existen, puesto que de esta manera podemos aclarar el momento de realización y origen de las piezas. Así, aparecen partidas de azulejos grandes o pequeños, tabletas rectangulares, ladrillos vidriados, etc. y en ello no tenemos mayor elemento de referencia. Pero otras denominaciones como olambres, verduguillos, medias cañas, cintas romanas (romanillas), cintas pequeñas, coronas, alizares, mostagueras (también aparecen denominadas como montagueras o amostagueras), signos (sinos), almenillas, cangrejos, azulejos moriscos, azulejo de bandas, tablitas, jairas, etc., pueden ser mucho más explícitos, pero de algunos hay que encontrar todavía su significado<sup>2</sup>.

Esta cerámica arquitectónica granadina, en una primera impresión se puede considerar como producto de la fusión de dos corrientes claramente diferenciadas en sus raíces: la cristiana y la musulmana, que para ser más precisos podríamos denominarlas como mudéjar (sevillana en su mayor grado aunque también toledana) y musulmana-nazarí (granadina), que son, fundamentalmente, los dos focos influyentes. Pero en todo caso no se puede hablar de una mimesis o transmisión directa y absoluta de Sevilla o Toledo o incluso de lo nazarí a la Granada mudéjar, como tampoco lo fue en arquitectura. Existen suficientes muestras como para poder hablar de una cierta libertad y capacidad de innovación específica y sobre todo, desvinculación o desinterés por algunos motivos o lugares de emplazamiento. Creo que no es arriesgado pensar que aunque algunos artifices —seguramente la mayoría— vinieron en su momento de fuera, con técnicas y modelos aprendidos tomados allende, una vez establecidos en Granada se fusionan con otras familias que heredan alfares y procedimientos, creando nuevas formas que sin duda se enriquecían con la tradición islámica granadina, muchas veces más por sugestión que por copia directa.

Es mucho lo perdido, pero lo conservado en conjuntos más o menos completos y los muchísi-

mos restos de piezas sueltas (en especial los fondos del Museo de la Alhambra) son de por sí lo suficientemente expresivos como para convencernos de la gran variedad de soluciones y de una tradición que en ningún caso nos permite hablar de un arte decadente o de una estética superada. En este sentido, quizá su olvido se haya debido a la gran perfección técnica y el bello efecto estético de los alicatados nazaríes, que han eclipsado la cerámica mudéjar posterior<sup>3</sup>.

Era mi intención, aunque fuera de manera muy genérica, el ofrecer en esta comunicación un perfil general de esta cerámica arquitectónica, pero después de varias reducciones he comprendido que era tarea casi imposible el siquiera pretenderlo en tan solo doce páginas. Por ello, he decidido centrar mi reflexión en la Alhambra, cuyo estudio, aunque más comprometido, entiendo que es fundamental para el conocimiento de la cerámica mudéjar. Efectivamente, la Alhambra es un edificio clave para el conocimiento de esta cerámica y requiere una atención especial y diferenciada. Los zócalos y pavimentos originales nazaríes sufrieron a partir del siglo XVI (y sin duda también antes) numerosas intervenciones, restauraciones, sustituciones parciales o totales, en las que se incorporaron gran cantidad y variedad de piezas cerámicas de muy diferente técnica, formas y con criterios diferentes.

<sup>3</sup> Hasta el momento se han realizado importantes estudios sobre el mudéjar granadino, pero las referencias a esta cerámica arquitectónica se han limitado a simples alusiones dentro del contexto general. En este sentido, el contraste con otras zonas es manifiesto, ya que el ámbito sevillano, toledano o aragonés sí ha merecido la atención de estudios específicos. De hecho, MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. *Cerámica hispanomusulmana. Andalucía y mudéjar*. Madrid: El Viso, 1991, ofrece un amplio estudio de la cerámica islámica granadina, pero ni siquiera alude a la del periodo mudéjar, mientras se extiende sobremanera en la sevillana, toledana o aragonesa. El único trabajo que le dedica al menos una alusión sucinta, pero con datos interesantes, es el de MARINETTO SÁNCHEZ, P. «El mundo musulmán en torno a 1492», en *Arte y Cultura en torno a 1492*. Exposición Universal de Sevilla. Sevilla, 1992, págs. 33-43 (las referencias a la cerámica mudéjar granadina en págs. 35-36). Agradezco a esta investigadora y conservadora del Museo de la Alhambra las orientaciones y facilidades dadas para el desarrollo de mi investigación. Yo mismo, en *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada: Universidad-Diputación Provincial, 1987, págs. 76-78, le dediqué un apartado al estudio de este complemento arquitectónico, valorando la importancia que tenía en la arquitectura granadina, pero sin poder entrar en mayores matizaciones.

<sup>2</sup> Tenemos el proyecto de hacer, con la profesora Díez Jorge, un estudio específico sobre estas denominaciones y compararlas con las de otras zonas.

En la Alhambra y en los fondos de su Museo existen como conjunto la mayor cantidad y variedad posible de cerámica mudéjar. En primer lugar vamos a encontrar pavimentos y zócalos alicatados (Sala de las Camas, laterales del pórtico de Comares, Baño real, ampliaciones del Mexuar, paneles núm. 4609 y 4610 del Museo, etc.), unos de mayor exquisitez que otros pero no faltos de libertad interpretativa. También aparecen numerosas muestras de cerámica de cuerda seca, ya sea de la plana o de la hendida, algunas de las piezas ya del siglo XIX. Mucho más frecuente fue el empleo de la cerámica de arista, cuenca o labores, abundantísima en los fondos del Museo (olambrillas, azulejos, tableros de alfarje, coronas y adornos de almadraxas, etc.). Un conjunto no menos importante lo integran los zócalos formados por azulejos que imitan disposición de alicatados pero de trama mucho más sencilla. Lo interesante para nuestro análisis es que el ensamblaje de estas piezas unas veces está hecho cortándolas y otras a molde, lo cual es claramente definitorio respecto a la cultura de que dependen. Nos referimos por ejemplo, a los zócalos que decoran el pórtico norte del patio de los Arrayanes, las salas del baño de Comares, o el Mexuar, hecho todo a imitación de lo nazarí o aprovechando estructuras anteriores. Complementario a lo anterior podemos ver cenefas y bandas de diferentes tamaños y motivos, casi siempre rectangulares o cintas alargadas que van preferentemente bordeando los paneles de zócalos y suelos; también los aliceres que defienden las esquinas suelen ser lisos, pero los hay igualmente pintados al modo sevillano. También hay algunos azulejos pintados que siguen modelos de tradición castellana y sevillana, con motivos figurativos o geométricos pero aún siendo abundantes lo son mucho menos que los anteriores. Por último, debemos hacer mención a los ladrillos vidriados de color (verde, azul y blanco son los más comunes) que solían utilizarse para realizar solerías de bandas en zig-zag de bello efecto (suelos de amostagueras o mostagueras), como hoy se conservan en las alcobas de la sala de los Abencerrajes de la Alhambra, pasadizo de entrada al patio de los Arrayanes (en 1999 sustituido por uno moderno) y así estuvo el patio de los Leones desde el siglo XVI y hasta principios del XIX, cuyo estado primitivo ha suscitado la controversia historiográfica

que parece resolverse por Enrique Nuere<sup>4</sup>; aunque es posible que surjan sorpresas todavía respecto a este tema como después apuntaré.

El primer problema con que nos tropezamos es precisamente el deslindar dónde se encuentra la frontera entre lo nazarí y lo cristiano, y ya que estamos hablando de pavimentos vamos a empezar por uno bien comprometido. Me refiero al del salón de Comares y por extensión a los del resto de la Alhambra.

Si hemos de hacer caso a la opinión (casi siempre fiable) de Torres Balbás, las salas de la Alhambra estaban todas ellas soladas de azulejos; solamente las de los patios eran de mármol<sup>5</sup>. Pero, como el mismo autor señala, este aspecto decorativo es poco conocido, pues el desgaste normal por el uso ha motivado que sea uno de los elementos más renovados de la Alhambra<sup>6</sup>. Esta opinión de Torres Balbás contrasta con la afirmación de Münzer, Lalaing o Navagiero, que cuando visitaron la Alhambra en los años inmediatos a la conquista de Granada, escriben haber visto «salas con pavimento de blanquísimo mármol»<sup>7</sup>. De hecho, en estas descripciones se indica que la solería de las salas que rodean al patio de los Leones eran de már-

<sup>4</sup> Ver NUERE MATAUCO, E. «Sobre el pavimento del Patio de los Leones». *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 22, (1986), págs. 87-93. Aunque viene considerándose que este pavimento de azulejos se puso en 1585, apoyándose en el pago de una partida a Antonio Tenorio, en realidad en un informe de Minjares (sin fechar pero emitido hacia 1583-84, ya que fue nombrado maestro en 1583 y se pagaron estas partidas en 1585), se dice que «es nezesario en el quarto de Leones solar el patio del que está muy maltratado, son menester como dos mill ladrillos vedriados porque está solado de esta manera», de lo que se infiere que el pavimento de azulejos era anterior. Para los pagos y el informe, ver LÓPEZ GUZMÁN, R. *Colección de documentos para la Historia del Arte en Granada. Siglo XVI*. Granada: Universidad, 1993, Doc. 96, pág. 195 y Doc. 64, pág. 145.

<sup>5</sup> TORRES BALBÁS, L. *Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar*, «Ars Hispaniae», IV. Madrid, 1949, pág. 179. Aunque son varios los trabajos en los que realiza la misma afirmación y otras respecto a temas relacionados con la cerámica, yo remito a este libro por ser el que considero de más frecuente consulta.

<sup>6</sup> Se puede comprobar, aparte de por las propias evidencias, por la documentación y las memorias de obras y reformas sufridas desde el propio siglo XVI.

<sup>7</sup> MÜNZER, J. «Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495», en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, ed. De García Mercadal. Madrid, 1952, pág. 354; y LALAING, A. de. «Primer viaje de Felipe el «Hermoso»», en *Ibidem*, pág. 475. Menos explícito es NAVAGIERO, pero también alaba los suntuosos pavimentos de mármol. *Ibidem*, págs. 886-887.



mol, así como los patios principales y los Baños. Gómez-Moreno en su *Guía...*, opinaba que la sala de Comares estaba igualmente solada de mármol y la misma idea apunta Nuere, el cual al final de su artículo afirma: «Y parece que no fue éste (refiriéndose al patio de los Leones) el único pavimento desaparecido en la Alhambra, el Salón de Comares también debió estar enlosado, pero por el momento tan solo he encontrado un dato que avale esta afirmación...»(sic)<sup>8</sup>. Pero si esto fuera así, por qué los viajeros que pasan por la Alhambra siempre destacan con especial énfasis que lo estaban el patio y las habitaciones de Leones, el Baño e incluso el patio de los Arrayanes (Navagiero) pero no dicen nada del salón de Comares. Si, como resulta claro, estos viajeros se veían impresionados y obsesionados por la riqueza de estos mármoles y los señalan de manera ostentosa en algunas estancias, en los casos que no los mencionan es más que probable que lo estuvieran de otra forma. Lo que no llego a entender es por qué el patio de los Leones sufrió ese cambio tan drástico de eliminar el mármol en los setos de los parterres y fue sustituido por las famosas mostagueras. Ni por qué Torres Balbás, como Bermúdez Pareja, interpretando la alusión clara del epígrafe de la fuente y la disposición en crucero, se inclinaron a pensar en el típico patio de crucero, con jardín bajo y andenes para los canales del agua y que inmediatamente después de la conquista pudieron ser sustituidos por los mármoles. Ni tampoco por qué —y aquí mi extrañeza y duda empieza a extenderse a los viajeros extranjeros y a todos los argumentos que se deducen de su descripción— los escritores granadinos Mármol y Carvajal, Bermúdez de Pedraza y Henríquez de Jorquera, que debían conocer directamente este palacio, en el siglo XVII siguen repitiendo como si nada hubiera cambiado que el patio de los Leones estaba «enlosado todo de alabastros» (Mármol), «y el quarto de los Leones, que es un hermoso patio enlosado de blancos alabastros de extraordinaria grandeza» (Bermúdez de Pedraza, 1608), «todo enlosado de losas de mármol blanco de extraordinaria grandeza» (Bermúdez de Pedraza, 1636) o «todo enlosado de losas blancas de extraor-

dinaria grandeza» (Jorquera)<sup>9</sup>, cuando al menos ya desde 1585 (como hemos visto antes en la nota 4) se sabe documental y fehacientemente que habían sido sustituidos, al menos en parte, por las mostagueras de colores. ¿Es que ninguno llegó a ver o a saber cómo era realmente el patio?; ¿Seguía la sugestión y belleza del mármol inclinando a valorarlo en detrimento del resto de los materiales?; es más, ¿No es posible que el pavimento, incluso ya en época nazarí, fuera de mármol y cerámica? (?)

El asunto, pues, es menos claro de lo que parece, pero vamos a centrarnos ahora en el de Comares. Por lo pronto, casi todos los pavimentos de ladrillos, bien solos o alternando con olambrillas, formando espigas, cruces, u otras disposiciones, que encontramos en Comares y en la mayoría de la Alhambra, son posteriores a los nazaríes, como lo demuestra la técnica y figuras de dichas olambrillas. Es poco lo que se conserva de lo nazarí y conviene rescatarlo y señalarlo al menos como memoria histórica lo antes posible<sup>10</sup>.

Centrémonos en el aludido pavimento del salón de Comares y las contrastadas opiniones sobre su estado original para ver la complejidad y contraposición de opiniones que podemos encontrar en el estudio de cada parcela de la Alhambra. En el centro del salón encontramos un tapete o almadraxa de azulejos, constituido en lo fundamental por baldosas cuadradas hechas con técnica de arista que presentan un motivo de cintas entrelazadas, sencillos atauriques blancos sobre fondo azul y en el centro el escudo de los nazaríes; entre las cuatro esquinas de cada azulejo se recorta un círculo que es ocupado por una pieza con el escudo nazarí. Estos azule-

<sup>9</sup> MÁRMOL Y CARVAJAL, L. de. *Historia del rebelión y castigo de los moriscos*. Málaga, 1600, pág. 38. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F. *Antigüedad y excelencias de Granada*. Madrid, 1608, pág. 16; BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F. *Historia Eclesiástica... De Granada*. Granada, 1638, pág. 37; HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F. *Anales de Granada*. T.º I. (Manuscrito de 1646). Granada: Universidad, 1934, pág. 56. Leyendo la descripción de Jorquera me cabe la duda de si llegó a conocer la Alhambra por dentro, pues copia casi literalmente la descripción de Bermúdez de Pedraza de 1638.

<sup>10</sup> La profesora Marinetto Sánchez me ha indicado que está preparando un estudio sobre este tema concreto. Por otra parte Antonio Fernández Puertas tiene ya publicado el primer volumen de una gran monografía dedicada a la Alhambra, titulada *The Alhambra*. Londres: Al Saqi Books, en la que aborda diversos aspectos entre los que se encuentran los aquí apuntados.

<sup>8</sup> NUERE MATAUCO, E., *op. cit.*, pág. 92.

jos son denominados como «de la Banda» por Torres Balbás que reproduce un panel del Museo de la Alhambra<sup>11</sup>. Este tapete está completado en el centro, los bordes y las cuatro esquinas con otros azulejos, ya de arista, ya pintados, del siglo XVI, dando como resultado un perfecto batiburrillo cerámico, casi como un muestrario. El resto de la sala presenta solería de rasillas y olambrillas, al igual que las alcobas, pero en ellas se da la particularidad de que las del centro de los costados presentan un motivo de mayor complicación y disposición alternada de dos hélices de diferente traza, mientras que la central del fondo, en la destinada al sultán y correspondiendo con su situación preeminente, presenta una solería de especial sutileza, con ladrillos hexagonales alargados que bordean cada cuatro unos cuadrados de cerámica alicatada. Demasiado lujo y primor para ser reposición mudéjar cuando en el centro del salón se ha hecho esta chapuza. Aunque las piezas actuales sean más modernas, seguramente su traza sigue la primitiva nazarí<sup>12</sup>.

Ya hemos visto que respecto de este pavimento no sólo no hay unanimidad sino afirmaciones absolutamente contrapuestas. Pero los datos deben de ampliarse. Los Gómez-Moreno y, siguiéndole, Gallego Burín, consideraron que la solería sería originalmente de mármol blanco y que la actual es producto de la restauración de finales del siglo XVI<sup>13</sup>. Por el contrario, Torres Balbás afirmaba que el pavimento «es de suponer fuera de losetas vidriadas de diferentes colores —tan sólo en los patios era de mármol—» y en otro momento dice que esta almadraxa de Comares podía venir de modelos nazaríes, sin apuntar si así lo estaría en época musulmana el Salón<sup>14</sup>. Bermúdez Pareja en su peque-

ño librito, pero riquísimo en observaciones, *Palacios de Comares y Leones*, proponía que «la solería original era de losas cuadradas, recortados sus bordes para asegurar la tersura de una superficie dorada sobre vidrio blanco y azul... Queda un trozo de este pavimento en el centro del salón... y también losetas procedentes de aquí y de otros edificios, entre ellos unos ejemplares sin recortar, intactos, tal como salieron del horno, porque nunca fueron utilizados»<sup>15</sup>. Tendríamos pues otra opinión, pero ya más definida, de que este salón estaba solado de azulejos del tipo antes mencionado, aunque debemos descartar que los azulejos actuales fueran un resto del original. Rafael Manzano por su parte opina que «el pavimento de la sala era de cerámica vidriada en azul y oro sobre engobe blanco, etc...». El fragmento que hoy vemos en gastada cerámica de cuenco y arista no es sino un residuo de una reconstrucción mudéjar de los días del Emperador»<sup>16</sup>. Efectivamente este tapete cerámico es producto de una reposición del XVI, si no es posterior, pues además de la diferente técnica, no hay más que ver el desorden en que están colocadas las piezas pequeñas con los escudos nazaríes y que coinciden algunos pintados —quizá aprovechados de la obra anterior— y otros de arista, u otro de una estrella<sup>17</sup>. En la observación

<sup>14</sup> TORRES BALBÁS, L. *Op. cit.*, «Ars Hispaniae», pág. 105; y «De cerámica hispano-musulmana», en *Crónica arqueológica... (Obra Dispersa)*, I, pág. 159.

<sup>15</sup> Granada: Caja General de Ahorros, 1972, s.p. Su hijo Jesús Bermúdez López matiza esta afirmación diciendo que «conserva la mayoría de las piezas originales, de cerámica dorada, a las que se añadieron otras semejantes con posterioridad», ver BERMÚDEZ LÓPEZ, J. y GALERA ANDREU, P. *La Alhambra y el Generalife. Guía oficial de visita al conjunto monumental*. Granada: Comares-Patronato de la Alhambra, 1998.

<sup>16</sup> *La Alhambra. El Universo mágico de la Granada islámica*. Madrid: Anaya, 1992, pág. 86.

<sup>17</sup> Hay varios restos de solerías de este tipo en los fondos del Museo. De hecho, en las excavaciones realizadas en los años 1984-85 en el antiguo Maristán nazarí, aparecieron trozos de cerámica entre los cuales se encontró un fragmento del mismo tipo del nuestro y también con técnica de arista, del que se dice «Que sepamos todos los ejemplares conocidos pertenecen a un único modelo con idéntico dibujo, aunque presentan alguna ligera variante. Su presencia en el Maristán parece indicar la existencia de una sala decorada con cierto lujo. No sabemos que este tipo de azulejos, con el emblema nazarí, fuera utilizado como pieza común en cualquier tipo de edificio; la producción cristiana debió servir para restaurar decoraciones preexistentes». GARCÍA GRANADOS, J.A., GIRÓN IRUESTE, F. y SALVATIERRA CUENCA, V. *El Maristán de Granada. Un hospital islámico*. Granada, 1989, pág. 40.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, «Ars Hispaniae», pág. 181, fig. 192. No entro en la idoneidad del término «Escudo de la Banda» pero me refiero a él por su utilización por algunos investigadores. Purificación Marinetto presenta en este mismo Congreso una comunicación sobre dichos azulejos, a cuya consulta remito.

<sup>12</sup> Torres Balbás comenta un pequeño pavimento alicatado aparecido en los pasadizos laterales al ingreso del salón (hoy sustituidos) que si bien no son iguales que los de estas alcobas, siguen una técnica similar y completaría la configuración de un pavimento cerámico vidriado con barro. TORRES BALBÁS, L. «Pasadizo entre la sala de la Barca y el salón de Comares, en la Alhambra de Granada», en *Crónica arqueológica de la España Musulmana, Al-Ándalus*, II, (1934), (*Obra Dispersa*), I, págs. 36-39.

<sup>13</sup> GÓMEZ MORENO, M. *Guía...*, pág. 54; GALLEGO BURÍN, A. *La Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra, 1963, pág. 90.

directa y reciente de este paño y de las otras restauraciones de la misma época no termina de cuadrarme que éste fuera hecho ni en tiempos del Emperador ni siquiera en este siglo, sino incluso después, o al menos que incluso siendo mudéjar volviera a repararse años más tarde. Cuanto más veo, estudio y leo lo que otros han afirmado sobre la Alhambra, más me cercioro de lo compleja que ha sido su vida, sus incrementos, sustituciones y mermas. El problema, en todo caso, consiste en establecer si esta reposición siguió el diseño original o es una simple reproducción de una azulejería existente en otra parte y que se aplicó en el salón por su específica monumentalidad, ya que poco antes incluso se habían repintado sus yeserías. Purificación Marinetto también alude a este tapete, afirmando que «los mudéjares realizan copias de azulejos nazaríes, como los de pañoleta conservada en el centro del Salón de Comares...», pero de nuevo sin decantarse si el actual se hace a imitación del antiguo<sup>18</sup>. Pero la controversia no acaba. Otro estudio reciente, el de Antonio Orihuela, afirma que «resulta difícil considerar estas piezas como vestigios de la solería primitiva, pues no debía ser del agrado de los musulmanes pisar inscripciones que contuvieran el nombre de Dios»<sup>19</sup>, sin pronunciarse tampoco sobre la posible disposición original. La contradicción de disponer un suelo con el nombre de Dios ya había sido advertida por Bermúdez Pareja, contrasentido que solventaba con la opinión de que una oportuna alfombra evitaría esta profanación del nombre de Alá. Pero si seguimos con la reflexión sobre su adecuación o no, resulta algo anacrónico el colocar un rico pavimento cerámico para después ocultarlo bajo una alfombra. Una explicación podría ser el que los azulejos ocuparan no todo el suelo sino este tapete o almadraxa en el centro del salón (posiblemente el original pintado y al que el actual imita), el cual quedaría a salvo de las pisadas de los visitantes por su propia ubicación, ya que serviría de barrera infranqueable entre ellos y el sultán, precisamente por estar timbrado con el nombre de Alá. En los días

normales, como señala Bermúdez Pareja, y en las circunstancias que así lo aconsejaran, podría cubrirse con la mencionada alfombra. Por otra parte, esta disposición de suelo combinado de almadraxas y ladrillo en salones importantes de palacios no era extraña en Al-Ándalus como para suponer éste una excepción<sup>20</sup>.

Terminado este texto y siempre buscando nuevas evidencias leo en Contreras que refiriéndose al salón afirma: «el pavimento era de mármoles que existían en el año 1556»<sup>21</sup>. Ya se que no es precisamente un autor muy fiable, pero, al remitir a una documentación vista luego desaparecida, algún dato concreto tendría para esta afirmación tan rotunda. Y vuelta a empezar.

En todo caso el debate sigue abierto y se me ocurre pensar en este punto que si estas diferencias de opinión se producen respecto a un pequeño elemento de una sala, cuánto no nos falta por averiguar sobre el resto. Y voy a referirme a otro lugar donde los investigadores podemos rastrear pistas de gran novedad. Me refiero al Baño Real de Comares, al cual aludiré con el mismo criterio de brevedad, postergando más argumentos para otra ocasión.

El complemento cerámico del baño de Comares ha merecido mucha menos atención y debate que lo anterior, cuando para mí es igualmente problemático, pero desde la primera hasta la última sala. En lo que concierne a la llamada sala de las Camas, que era el *bayt-al-maslaj* (*apoditerium* o sala de reposo) del baño, la observación directa y los datos documentales consultados por los Gómez-Moreno parecen indicar que fuera rehecho todo el pavimento en 1541-42, pero aquí aparecen suficientes evidencias y algunos restos de alicatados que indican su procedencia nazarí, tanto en la preciosa solería que rodea la fuente, con una perfecta adecuación al círculo que la rodea, como en los zócalos. Incluso los coronamientos de los paños de estos zócalos parecen un muestrario, yendo desde la perfecta chapuza de los que cierran el costado linderero con el *bay al-barid* (*frigidarium*) hasta los de

<sup>18</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, P. «El mundo musulmán...», pág. 36. Es posible que en la comunicación que presenta esta profesora se aporten más datos a este respecto.

<sup>19</sup> ORIHUELA UZAL, Antonio. *Casas y palacios nazaríes. Siglos XIII-XV*. Barcelona: Lunweg-El Legado Andalusi, 1996, pág. 90.

<sup>20</sup> TORRES BALBÁS, L. «De cerámica...», señala el origen romano de esta disposición diferenciada de pavimento y aporta algunos ejemplos nazaríes. También se encontraron en otras excavaciones realizadas con posterioridad como en el Palacio de Abencerrajes.

<sup>21</sup> CONTRERAS, R. *Del arte árabe en España*. Granada, 1875, pág. 187.



la pilastrilla que comunica con la misma sala en el que se observa la perfecta trama de sus piezas y esto es nazarí por fuerza; lo mismo podríamos decir de los pequeños paños que corren debajo de las camas. Es decir, con numerosas e importantes repeticiones del siglo XVI y del XIX, esta sala conserva en lo esencial la trama cerámica que tenía en época nazarí, pese a lo que se viene considerando como una reposición completa de época cristiana dirigida por Francisco de las Maderas.

Más extraña es la total coincidencia entre los investigadores de que los alicatados y azulejos que decoran las salas propiamente de baño deben ser obra incorporada en época cristiana y, por tanto, mudéjares. Los Gómez-Moreno y Torres Balbás los mencionan sin entrar en más consideraciones de época. Fue Bermúdez Pareja el que introdujo la opinión de que estos zócalos debieron ser incorporados en el siglo XVI, aunque pudieron aprovecharse algunos de época nazarí<sup>22</sup>. También se ha considerado que el zócalo original podría ser de mármol igual que el pavimento para resistir mejor las salpicaduras. Otros estudiosos han seguido la misma opinión, considerando que estos azulejos fueron instalados en época del Emperador para adaptarse a sus gustos<sup>23</sup>. Rafael Manzano no los menciona, pero reproduce una ilustración ya famosa de *Monumentos Arquitectónicos de España*, con todos los zócalos del baño, mostrándolos así de forma casi completa (faltarían los que decoran los muros de separación entre las distintas salas por quedar de frente al espectador) y realiza algunos comentarios en las ilustraciones<sup>24</sup>. En la espléndida lámina de la pág. 148-149 afirma: «ya desde la época de los Reyes Católicos el trabajo de azulejería sevillano era muy estimado y probablemente serviría para decorar el interior de los baños con alicatados, como los que aparecen en la fotografía, de época cristiana». La vista de estas ilustraciones

y la observación directa y concienzuda de los zócalos, paño por paño y rincón por rincón, me hacen inclinarme con más fuerza en la idea de que (al menos en parte) son nazaríes y no del XVI. A uno de los diseños de estos zócalos, los que se encuentran en los laterales del *bayt al-wastaní*, que presentan una clara similitud con el de los pórticos del patio de los Arrayanes, de losetas cuadradas, cintas finas y una estrella en los cruces, formando una trama sesgada, hace alusión Pavón Maldonado, el cual considera que puede ser de época nazarí, de la primera mitad del siglo XIV y emparentándolo con pavimentos romanos<sup>25</sup>. También Pavón, en su tratado sobre el Agua, al estudiar este baño dice: «no está muy claro si los hasta ocho esquemas de zócalos vidriados de diversas dependencias del Baño Real de la Alhambra son contemporáneos del hamman o fueron añadidos en el siglo XVI» y aporta seis de sus dibujos<sup>26</sup>. No son ocho las tramas de alicatados sino doce las que aparecen, si tenemos en cuenta las hornacinas del baño y sin contar el *apoditerium* ni los diferentes tamaños y disposición de los modelos más comunes. Lo que sí resulta evidente como añadido en el siglo XVI, y ello ha podido hacer pensar en una posible realización entonces de la totalidad, es la banda superior que recorre la parte alta de estos zócalos con las divisas del Emperador, de azulejos de arista, así como otras presencias de azulejos del XVI en las hornacinas y arco del *bayt al-sajún* (*caldarium*), aparte de la evidencia de restauraciones poco habilidosas y con azulejos hechos a molde que deben ser más modernas.

A la opinión de que estos baños no podían estar alicatados, porque el calor descompondría rápidamente su estructura, se opone la evidencia de que en el antiguo convento de San Francisco (en sus orígenes un palacio nazarí), Rivas Hernández identificó el baño, encontrando en sus salas dos zócalos sencillos de azulejos que parece indudable su progeenie islámica<sup>27</sup>. Torres Balbás también men-

<sup>22</sup> La alusión completa dice: «Los zócalos de cerámica, nazaríes y moriscos, serán obra de embellecimiento morisco, porque los paramentos estarían encalados». BERMÚDEZ PAREJA, J. «El baño del palacio de Comares, en la Alhambra de Granada. Disposición primitiva y alteraciones». *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 10-11, (1974-75), pág. 111.

<sup>23</sup> FERNÁNDEZ PUERTAS, A. *Plano guía de la Alhambra*. Madrid: Sílex, 1979, pág. 25.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, pág. 86. En la ilustración referida afirma: «Todo el conjunto balneario... estaba revestido de alicatados, hasta una altura de la pared, de diseño más sencillo que los de Comares, dando un sorprendente efecto de color».

<sup>25</sup> PAVÓN MALDONADO, B. «La Alcazaba de la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 7, (1971), pág. 27, fig. 27 a. (los pies de las figuras están cambiados como se indica en el número siguiente de la revista).

<sup>26</sup> *Tratado de arquitectura hispano-musulmana. I. El Agua*. Madrid: C.S.I.C., 1990.

<sup>27</sup> RIVAS HERNÁNDEZ, M. A. «Restos palatinos nazaríes en el convento de San Francisco el Real de la Alhambra», en *Estudios dedicados a Don Jesús Bermúdez Pareja*. Granada, 1988, págs. 119-120, fig. 6.



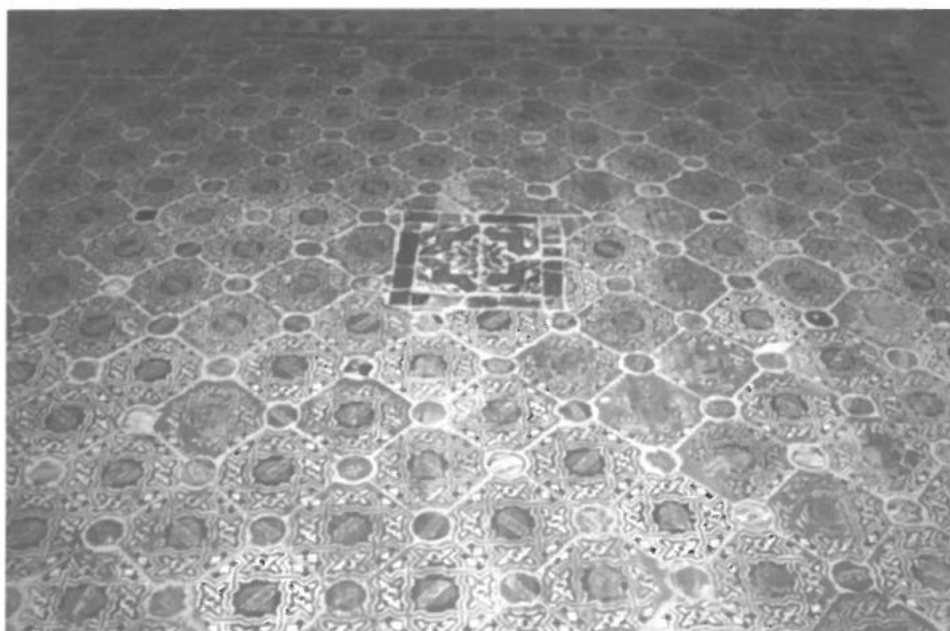
ciona un zócalo de azulejos en el baño contiguo a la Mezquita de la Alhambra, en una de las pilas del mismo, cuya forma es idéntica a los de las alcobas del *bayt al-wastaní* del de Comares<sup>28</sup>. Por último, Pavón Maldonado también comenta la presencia de azulejería muy sencilla en el baño del Palacio de Abencerrajes y en otro excavado en la calle Real<sup>29</sup>, azulejos que abundan los cuadrados de colores blanco, verde y azul, dispuestos en bandas o a cartabón, precisamente igual que otros zócalos del Baño de Comares. Demasiadas excepciones y coincidencias, todas en el mismo espacio urbano y temporal, como para pensar que en el de Comares no pudiera haber ni un solo azulejo. La idea de que estuviera todo de mármol no me convence, pues sería excesivo esfuerzo eliminarlo en todas las salas, salvo en las pilas y el nicho del *caldarium*, para desarrollar por el contrario este derroche de creatividad y de esfuerzo en forrar todas las paredes e incluso sus jambas, pasos y pilas, teniendo en cuenta, además, que por el mismo tiempo están documentadas compras de mármol para otras partes.

Hace años que vengo dándole vueltas a esta

cuestión y por ello expresé mis dudas a dos investigadores cuyo criterio siempre me parece estimable, como son los profesores Fernández Puertas y Carlos Vílchez, los cuales me remitieron en su momento a la consideración de Bermúdez Pareja antedicha. Pero en fechas recientes el primero me ha comentado que tiene entregado un estudio sobre la presencia de alicatados nazaríes en este Baño, basándose en la disposición del lazo. Mi especialización específica me lleva a plantear la cuestión por otro camino, en el que la lógica y la observación directa sobre las piezas forman uno de los valores más primordiales. Y en este sentido, la variedad de formas y tamaños, la sutileza de los zócalos de los laterales del *bayt al-wastaní* (merece una observación detenida la forma de ir hilvanando los colores de las tramas ornamentales); los pasos entre las habitaciones, con azulejitos menudos pero de gran virtuosismo (aunque se observan en ellos varias restauraciones que demuestran actuaciones posteriores); el motivo casi perdido que decora la alcoba lateral del *frigidarium* (con estrellas de diez y seis puntas); la pila del lado derecho del *wait al-sajún*, con otra trama de azulejos ochavados y enlaces como de candilejos; los laterales de las hornacinas de la misma sala; la propia factura de la mayoría de ellos (en algunos se aprecia, efectivamente, el ser hecho a molde pero otros muchos no y encajados de forma perfecta)..., en verdad que no creo que pueda ser todo del XVI. Al menos así me lo parece y así lo expongo, más como hipótesis a debatir que como verdad absoluta e irrefutable.

<sup>28</sup> TORRÉS BALBÁS, L. «La mezquita real de la Alhambra y el baño frontero», *Al-Andalus*. X, (1945) págs. 212-213. Reeditado en *Obra Dispersa*, Vol. 3. Madrid, 1982, págs. 51-54.

<sup>29</sup> PAVÓN MALDONADO, B. «El Palacio de Abencerrajes», en *Estudios sobre la Alhambra*, Anejos I de *Cuadernos de la Alhambra*, (1975), págs. 35-50.



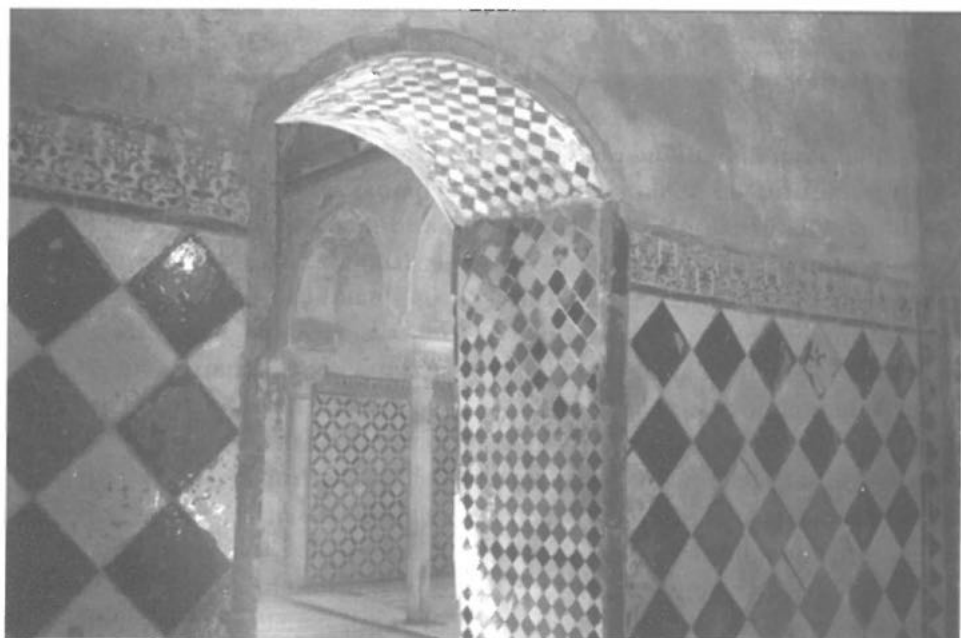
1.—Salón de Comares. Pavimento. Almadraxa de azulejería mudéjar.



2.—Salón de Comares. Pavimento. Almadraxa mudéjar. Detalle de una esquina.



3.—Sala de Abencerrajes. Alcoba con azulejería mudéjar. Siglo XVI y posterior.



4.—Baño de Comares. Arco de paso del *bayt al-barid* al *bayt al-wastanî*



5.—Baño de Comares. Alcoba-pila del *bayt al sanjún*. Detalle.



6.—Baño de Comares. Sala de las Camas (*al-bayt al-masla*). Alicatado del pavimento.





## *Las artes suntuarias hispano-musulmanas en la pintura de Mariano Fortuny Marsal*

ANNA M. GONZÁLEZ-SIMÓ DEL RÍO

El gran pintor español, Mariano Fortuny Marsal, reconocido en el mundo entero como uno de los grandes maestros del siglo XIX, falleció el 21 de noviembre de 1874 en Villa Martinori, su domicilio romano ubicado en la vía Flaminia, legando a su familia una esmerada colección de objetos antiguos entre los cuales caben destacar piezas suntuarias hispano-musulmanas, especialmente nazaríes.

Fortuny, nacido en Reus (Tarragona) el 11 de junio de 1838, recibió una educación académica en la Llotja de Barcelona siendo becado por la Diputación Provincial de la Ciudad Condal a Roma en 1858, tras obtener el primer premio en la convocatoria del año anterior. Desde esta fecha hasta su fallecimiento residió en la Ciudad Eterna, aunque fueron numerosos los viajes que hizo a España y al extranjero. En 1860 se trasladó pensionado a Marruecos para desarrollar diversos temas bélicos sobre la Guerra de África, pintando las famosas batallas de Tetuán y de Wad-Rass. Durante esta corta temporada que abarca apenas tres meses, se embelesa de todo lo que es oriental y en especial de las artes suntuarias, adquiriendo algunas piezas modestas debido a su precaria condición económica. Es importante remarcar que con 22 años se inicia en el mundo del coleccionismo. Observaremos en cuadros pintados no sólo en Marruecos sino también en Roma, algunas de estas piezas.

Uno de los ejemplos más singulares es el de *La Odalisca* que se conserva en el MNAC de Barcelona<sup>1</sup>. En esta pintura remitida desde Roma como

trabajo de pensionado ya podemos ver diversos elementos orientales, así por ejemplo la mandolina que tañe el músico que aparece a la derecha del lienzo y, que según las investigaciones del Dr. Carlos González, podría representar al pintor francés Henry Regnault<sup>2</sup>. A la derecha de éste aparece una bandeja de latón dorado con una taza de cerámica oriental y una pipa de agua de tipo norte-africano. Más a la diestra observamos una maravillosa papelerera o arca de tipo bargueño que por su estilo corresponde al mudéjar español aunque también pudiera ser marroquí. Sobre éste un recipiente de latón dorado. La modelo que representa una esclava aparece en primer término ostentando joyas de tipo oriental, especialmente «arracadas» con colgantes de monedas, una esclava en el antebrazo y otra en el tobillo.

### FORTUNY COLECCIONISTA

Su afición por el coleccionismo marcó un sello en el ámbito internacional y el triunfo que tuvo en el campo pictórico fue seguido por el éxito como coleccionista, en especial de objetos orientales como cerámica de reflejos, armas, arquillas, telas, lámparas, bronce y latones, entre otros, que figuraron en las grandes dependencias de su taller-estudio, instalado en el piso superior del Palacio conocido por «Vigna del Papa Giulio», en Vía Flaminia, es-

<sup>1</sup> Registro número 10.691 del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

<sup>2</sup> Esta opinión proviene del especialista en Mariano Fortuny Marsal, Dr. Carlos González López.

quina con la calle del Arco Oscuro y muy cercana a su Villa residencial.

En aquel maravilloso recinto se formó un verdadero museo privado y además fue centro de las reuniones más exquisitas en la época de los años 1872-74, donde acudieron desde la princesa Margarita, futura reina de Italia, Laura Minghetti, esposa del presidente del Gobierno, la famosa escultora, Adelaida d'Afry, duquesa de Colonna, el escultor, barón D'Epinay, el Director de la Academia de Francia, Mr. Hebert, y el especialista internacional en cerámica, preferentemente de piezas nazaríes, barón Davillier, así como los más en-cumbrados artistas de la época.

De máximo interés es el catálogo que se publicó con motivo de las Ventas Fortuny en el Hotel Drouot de París en abril de 1875<sup>3</sup>. Tres meses antes se abrió el estudio al público teniendo noticias de este acontecimiento por una epístola del pintor Casanovas Estorach remitida a José Masriera indicando el éxito de la exposición: «...era una cosa espectacular, la concurrencia era extraordinaria. Todo el mundo haciendo cola hasta los señores marqueses y duques en sus grandes carruajes y en la calle tenían que formar cola para entrar. En fin era una cosa digna de ver y esto que el billete era personal...»<sup>4</sup>.

La mayoría de personajes que acudieron a esta exposición —pintores, literatos, músicos, marchantes, críticos—, admiraron las últimas obras pictóricas de este gran artista, pero un gran número de coleccionistas fueron tan solo para poder disfrutar de la fantástica recopilación de obras de arte que Fortuny había adquirido en tan solo quince años. Debemos recordar que éste provenía de una familia menestral y que a la muerte de sus padres quedó bajo la tutela de su abuelo, sin ningún medio de subsistencia.

La pensión de la Diputación era mínima y fue por su esfuerzo y por su amor a las antigüedades que empezó a adquirir objetos, no sólo para su disfrute sino para poderlos representar en sus propias composiciones.

<sup>3</sup> BEAUMONT, E. de, DAVILLIER, B., DUPONT-AUBERVILLE, A. *Atelier de Fortuny. Oeuvre postume. Objets d'art et de curiosité*. Imprimerie J. Claye, París, 1875.

<sup>4</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos «Fortuny inédito: El «Álbum Fortuny»» en *Fortuny*, Catálogo, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, 1998, pág. 56.

## OBJETOS Y OBRA PICTÓRICA

La conservadora del Museo de Cerámica de Barcelona, M.<sup>a</sup> Antonia Casanovas, hace hincapié en un artículo dedicado a la cerámica de reflejo sobre la importancia de la colección Fortuny para el estudio de esta manufactura<sup>5</sup>.

Esta misma historiadora recuerda las primeras investigaciones acerca de esta colección que realizó el Dr. Carlos González en 1978 y más tarde del mismo autor con su colaboradora, la historiadora Montserrat Martí Ayxelà, en el catálogo razonado de este maestro<sup>6</sup>.

Esta última impartió una interesante conferencia a cerca de este tema con motivo de la Exposición «El reflex de Manises. Ceràmica hispanomorisca del Museu de Cluny de París» en 1996<sup>7</sup>.

Estudiando la obra pictórica de este artista vemos como reproduce las antigüedades en sus composiciones.

Datados en 1860, son los cuadros titulados *El Askari* (Vilanova i la Geltrú, Barcelona. Fundación Biblioteca-Museo Balaguer), *El moro del Rey* y *El moro de la guardia negra* (ambos en colecciones desconocidas). En cada uno de ellos aparece representada la misma espingarda de su colección, seguramente adquirida en su primer viaje a Marruecos. Una semejante la representa en el óleo *El guardia árabe* (Cincinnati, Ohio, The Taft Museum). En esta última además aparece un plato de reflejos del siglo XV y una vasija de cerámica con gollete alto, posiblemente originaria de Siria o de Egipto.

Por aquél entonces, los biógrafos de Fortuny nos indican que empezaba a comprar obras artísticas a través del anticuario Capobianchi de Roma o Fol-

<sup>5</sup> CASANOVAS, M.<sup>a</sup> Antonia. «La ceràmica de reflex daurat en la pintura de la segona meitat del segle XIX» en *El reflex de Manises. Ceràmica hispanomorisca del Museu de Cluny de París*. Catálogo Museu de Belles Arts de València, Barcelona, Electa, 1996, pág. 31.

<sup>6</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ AYXELÀ, Montserrat. *Mariano Fortuny Marsal*, vols. I y II, Barcelona, Edicions Catalanas, S.A. Diccionari «Ràfols», 1989.

<sup>7</sup> Conferencia titulada «Marià Fortuny, pintor i col·leccionista de ceràmica de reflex daurat», realizada en el Museu de Ceràmica de Barcelona por Doña Montserrat Martí Ayxelà el 30 de octubre de 1996.

de Suiza. En muchas ocasiones solamente se sirvió de un intercambio para adquirirlas.

Contando 25 años, consiguió un fusil sardo al cambiarlo por su cuadro *El coleccionista de grabados* a Vincenzo Capobianchi. Precisamente en esta pintura se representa un arcón renacentista italiano, actualmente en el Museo Fortuny de Venecia. Un dato interesante es su compra por 15 escudos. En esta misma pintura aparece una alfombra oriental que se va a repetir en muchas otras obras del pintor.

La espingarda o fusil sardo, antes mencionada, aparecen nuevamente en las dos versiones de *La Fantasía Árabe*. Estudiando esta pintura vemos diversos objetos de colección, por ejemplo un maravilloso puñal o una preciosa polvorera en uno de los bailarines. Podemos observar distintas cerámicas y objetos varios del público que los contempla.

En el año 1867 volvemos a encontrar representados objetos musulmanes en sus pinturas. Por ejemplo, la cerámica, la botella o la bandeja en la acuarela *El café de las golondrinas* (Baltimore, The Walters Art Gallery). En el cuadro *El marroquí y simio* donde el modelo de Henry Regnault, Legrain, instrumenta una especie de cítara oriental ante un curioso simio, aparecen diversas alfombras orientales que cubren el suelo. Éstas se repiten en las dos versiones de *El encantador de serpientes* (Baltimore, The Walters Art Gallery y San Petersburgo, Museo Ermitage).

En *Moro de Tánger* aparecen nuevamente diversas armas hispano-musulmanas así como una mesa de taracea norte-africana o granadina y, en *Marroquíes jugando con un buitre* se representa no sólo un rico zócalo de cerámica sino un plato que parece corresponder al período japones, Imari.

En cuanto a la acuarela *Amigos Fieles* (Baltimore, The Walters Art Gallery) nuevamente reproduce un plato de reflejos y una maravillosa pipa de agua.

En el óleo *El circasiano* (New York, The Hispanic Society of America) volvemos a encontrar al modelo Legrain con yelmo, coraza y elementos propios de su colección pertenecientes a 1869.

En la acuarela *El vendedor de tapices* (Montserrat, Barcelona, Museo de la Abadía), vemos algunas alfombras e instrumentos musicales, espingardas, cerámicas y lámparas de aceite, todas ellas hispano-musulmanas.

Todos estos objetos ornamentales se repiten en

numerosos cuadros, como por ejemplo en *El patio de la Alberca*, *La Puerta de la Justicia en la Alhambra*, *La oración*, *El afilador de sables* y en especial *El guarda de la mezquita*, en el que aparece también una lámpara de aceite y un recipiente de cobre sobre trípode, así como el personaje central sosteniendo una espingarda.

Fortuny pintó una silla de montar hispano-musulmana que formaba parte de su colección, cuyo paradero se desconoce. Esta pieza la representó en otros cuadros, como por ejemplo en el ya citado cuadro *El encantador de serpientes* y en *El tribunal de la Alhambra* (Figueras, Girona, Museo Dalí). En esta última pintura se reflejan una buena cantidad de piezas de colección, a modo de ejemplo encontramos las lámparas de aceite o las armas del vigilante que aparece de cuclillas en el ángulo derecho. No puedo compararlas con las del catálogo del Hotel Drouot debido a que tan solo se ven los pomos de las espadas y puñales.

Otras de las pinturas donde se muestran objetos de la colección Fortuny de estilo musulmán es en el óleo titulado *El afilador de sables*, firmado en Granada en 1872. En esta pintura se aprecian diversas armas, cuencos, pipas y polvoreras, todas ellas se suponen pertenecientes a la propia colección del maestro.

Hasta el presente no se ha identificado en ninguna pintura el famoso Jarrón o Vaso Fortuny que en la actualidad se conserva en el museo del Ermitage de San Petersburgo. Luis Doménech y Montaner escribe sobre dicho jarrón dando respuesta a José Ramón Mélida con los siguientes términos: «El vaso Fortuny entero procedía del pueblo del Salar (Granada), donde servía de pie á la pila bautismal; después de muerto el pintor, lo compró en 1875 el príncipe Basilewski por 30.000 francos, pasando luego con la colección de éste, no al Museo del Louvre, como V. dice, amigo José Ramón, sino á otro mucho más lejano. Está en el Museo del Ermitage, en San Petersburgo. No tengo de él más que el adjunto croquis copia de otro de Fortuny publicado por Iriarte.... Dice Iriarte que es este vaso de reflejo, rojo pálido ú oro, pero Moragas, que lo tenía muy visto, me ha dicho que es de fondo blanco y los adornos de color melado, con irisaciones que le dan como al de la Alhambra aspecto metálico. En el croquis notará V. que tiene una zona y varios rosetones decorados con caracteres cúficos. Este vaso es también de gran ta-



maño: ignoro las medidas justas, pero se puede deducir su importancia por las fotografías del taller de Fortuny donde se ostenta este objeto como su mejor adorno...»<sup>8</sup>.

En la conferencia de Montserrat Martí Ayxelà, encontré la relación de adquisiciones de objetos hispano-musulmanes durante la estancia de Fortuny en Granada. En el catálogo de Fortuny publicado en 1989 por la misma historiadora y por el Dr. Carlos González, se recopila una serie de epistolario a través del cual se aprecia el interés por la adquisición de obras de arte.

#### EPISTOLARIO DE FORTUNY Y FAMILIA MADRAZO

1.—Carta de Ricardo de Madrazo a su padre Federico de Madrazo, por entonces director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando: «...Mariano ha visto otro jarrón árabe por el estilo de la Alhambra, es muy bueno y muy bien conservado. Para tu colección te compró cuatro azulejos árabes que juntos forman una estrella, bastante buenos y sobretodo muy bien conservados...» (Granada, 8 de enero de 1871).

Por esta misiva podemos apreciar el interés que también tenían los Madrazo por el coleccionismo de obras hispano-musulmanas.

2.—Carta de Ricardo de Madrazo a su padre Federico de Madrazo: «... Mariano y Rico fueron a ver a Góngora (este era uno de los intermediarios que consiguió muchas obras para el artista). Éste se está llevando todo lo bueno árabe que queda en el Albaicín y lo peor es que todo eso va fuera de España, pues él lo vende a los extranjeros que vienen aquí y eso que es inspector de los monumentos de aquí...» (Granada 27 de febrero de 1871).

En este apartado quiero aclarar que por aquél entonces se encontraba en Granada el célebre paisajista Martín Rico y que Góngora era un vendedor de piezas hispano-musulmanas muy conocido en Granada. Consultado también a los biógrafos, Carlos González y Montserrat Martí, me indican que el arquitecto Contreras hacía lo propio vendiendo todo lo que se podía en el extranjero, así

como los anticuarios Miró, Astrué y Fallola, este último futuro suegro del pintor valenciano Francisco Domingo Marqués. Pero no sólo eran los anticuarios los que vendían obras, sino también los propios modelos e incluso gitanos.

3.—Carta de Ricardo de Madrazo a su padre Federico de Madrazo: «...hemos ido a ver el vaso árabe que tiene el marqués de Salar en su casa que es muy hermoso. La forma y el tamaño del estilo del de la Alhambra. Mariano está viendo a ver si puede comprarlo pues parece ser que va a salir a pública subasta...» (Granada, 1 de julio de 1871).

Se ha escrito mucho sobre este famoso jarrón nazarí que se conserva como hemos indicado en el Museo del Ermitage de San Petersburgo. Se decía que provenía de la iglesia del pueblo de Salar, pero a través de la correspondencia se puede adivinar que el propietario era el marqués de Salar y que lo conservaba en su domicilio, siendo el comerciante Góngora el que lo conseguirá.

4.—Carta de Ricardo de Madrazo a su padre Federico de Madrazo: «...Mariano fue a ver a éste (Góngora) y dice que está bastante necesitado de dinero. Le fue a ver con motivo de la tasación del vaso árabe y que lo más probable es que lo compre Mariano. Creo que lo han tasado en 20.000 reales. Estuvo cuatro meses luchando por él y mientras tanto adquirió otras piezas importantes...» (Granada 10 de julio de 1871).

La noticia última que tenemos acerca de la adquisición de este jarrón es a través de una carta del propio pintor.

5.—Carta de Mariano Fortuny al barón Davillier: «...He aquí un croquis del jarrón árabe: es muy bueno y lo más importante en muy buen estado; es de color amarillo humo, con reflejos nacarados y violáceos, me gusta mucho por sus ornamentos que son del mejor estilo morisco...» (Granada, 27 de noviembre de 1871).

Es raro que este jarrón no haya aparecido en ninguna pintura de Fortuny hasta el presente, siendo como era la pieza clave de la colección de Fortuny y de la cuál se tiene noticias que el artista fundió en bronce la base del mismo en la cual los remates eran cuatro cabezas de animales fantásticos.

En el catálogo del Hotel Drouot se describe como un jarrón en forma de ánfora con panza ovoide, largo gollete, ligeramente abocardado con dos asas planas rematadas por alas de pájaro. El gollete tenía forma octogonal y todo el recipiente cubier-

<sup>8</sup> DOMÉNECH Y MONTANER, Luis, «Los jarrones hispano-árabes» en *Hispania*, vol. II, número 42, Barcelona, 1900.

to con caracteres cúficos *neskhy* que recordaban la decoración de la Sala de las Dos Hermanas y del palacio de la mezquita de Alhambra. Cronológicamente el barón Davillier lo sitúa hacia 1354.

Esta pieza fue adquirida en el Hotel Drouot por el médico de Alejandro I de Rusia conde Basielewsky en 30.000 francos oro, confirmando el escrito de L. Doménech y Montaner. Tres años después, en 1878, con motivo de la Exposición Universal de París, se expuso la misma. Raimundo de Madrazo y Martín Rico fueron los comisarios en la organización del homenaje a Fortuny en el certámen, habiendo ofrecido el gobierno francés una sala especial.

En el año 1872 y también en Granada adquirió otro jarrón:

6.—Carta de Fortuny al barón Davillier: «...¡Qué gran noticia! He comprado un jarrón árabe de las mismas características y quizás de la misma mano que el de la Alhambra, es azul adornado con dos ciervos o gacelas pero en muy mal estado...» (Granada, marzo 1872).

Este es el jarrón que se representa, en la opinión de los biógrafos, en el cuadro *Gitana bailando en un jardín* —en colección particular— y que fue adquirido por Fortuny en una taberna del Albaicín donde servía de tinaja de agua. Aparece también catalogado por José Ramón Mélida<sup>9</sup>.

Dicho jarrón figuró en las Ventas del Hotel Drouot con el número 43 y se describe de la misma época que el anterior ya que las inscripciones eran de carácter *neskhy*. El mismo, presenta la decoración de gacelas afrontadas que bien pudieran referirse a los antílopes que describe Doménech y Montaner.

Fue comprado por el marchante Ladislao Baron, pasando más tarde al pintor Attilio Simonetti, según el Dr. González. Baron no lo adquirió para él sino por orden de Simonetti, ya que éste no pudo estar presente en la subasta.

Se ha escrito bastante acerca de la actual localización de esta pieza. Se sabe que en el Museo de la Alhambra de Granada se conserva un Jarrón de las Gacelas procedente de Simonetti y, que anteriormente había pertenecido a Fortuny pero que no tiene nada que ver con éste, por lo que se deduce que el pintor de Reus era propietario además de un tercer jarrón, como indica el comisario de la Exposición «Gitanos en el arte», don Eduardo Quesada<sup>10</sup>.

Este tercer jarrón podría corresponder al representado en la acuarela *Estudio de un jarrón nazarí*, código VA-1.01.70/74 del catálogo razonado publicado en 1989. Es semejante al jarrón del Ermitage con la diferencia que tiene una sola asa y la decoración de dos gacelas afrontadas. La referida acuarela había pertenecido a la colección de Ricardo de Madrazo<sup>11</sup>.

Otra de las piezas capitales de la colección Fortuny fue la célebre estela conocida por *Placa Fortuny* que se conserva en el Museo Valencia de Don Juan en Madrid y, adquirida en la subasta del Hotel Drouot en 1875.

7.—Carta de Fortuny a Ricardo de Madrazo: «...Tú conoces El Albaicín como pocos, a que no vistes un azulejo que he encontrado y que tengo ya en mi poder...es un azulejo único. Tiene 95 x 45 cm, de color del vaso y poco más dorado, todo de adornos con pavos reales y quimeras de un gusto exquisito y con inscripciones alargadas, todavía no sé lo que dicen... que revestían el dintel de una puerta en la casa de la cancellería árabe, el otro lo compré y ha estado 20 años en casa y su dueño que es mi tendero...» (Granada, 30 de agosto de 1871).

8.—Carta de Fortuny a Davillier: «...creo igualmente interesante el azulejo que dibujo y que mide la bagatela de 95 x 45 cm y tiene también reflejos metálicos y la ornamentación es de un gusto ex-

<sup>9</sup> En el artículo «Los jarrones hispano-árabes» de Luis Doménech i Montaner citado en el punto anterior, se alude a la pieza de la siguiente manera: «...El pintor catalán Fortuny tenía en su colección el gran vaso de que V. (refiriéndose a su amigo D. José Ramón Mélida) habla y un fragmento notable de otro. Este fragmento lo he apuntado de una copia al óleo hecha sobre el natural por mi amigo Tomás Moragas, compañero del gran pintor. Media este fragmento 0'80 m. de altura ó acaso más, y estaba barnizado de fondo blanco y pintado simplemente de azul cobalto. Adquiriolo Fortuny en Granada, allí lo copió Moragas é ignoro que se ha hecho de él al presente. Como puede V. ver, tiene también unos antílopes dibujados é inscripciones que aparecen del siglo XIV, análogos á los del vaso llamado de la Alhambra...» *Hispania*, vol. II, núm. 42, 15 de noviembre de 1900, págs. 391-393.

<sup>10</sup> Conferencia «Marià Fortuny, pintor i col·leccionista de ceràmica de reflex daurat», realizada en el Museu de Ceràmica de Barcelona por Doña Montserrat Martí Ayxelà, 1996.

<sup>11</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ AYXELÀ, Montserrat. *Mariano Fortuny Marsal*, vol. II, Barcelona, Edicions Catalanas, Diccionari «Ràfols», 1989, pág. 30.

quisito, aún ignoro el sentido de las inscripciones...» (Granada 27 de noviembre de 1871).

Fortuny mantuvo una regular correspondencia con Davillier e incluso éste viajó a Granada para conocer las nuevas adquisiciones, siendo él mismo el que pudo datarlo en el siglo XIV. Está ornado con las armas de los Reyes Nazaríes y los textos son de carácter neskhy. En la subasta Drouot salió con el número 44 y fue adquirido por Davillier, amigo y asesor de Guillermo de Osma, marqués de Valencia de Don Juan. El especialista Davillier transcribió la inscripción alusiva al rey Yusuf (1376-1417), siendo éste uno de los monarcas que más contribuyó en la ornamentación de la Alhambra.

Por el epistolario y por el catálogo sabemos que continuó comprando piezas de gran importancia arqueológica, así:

9.—Carta de Fortuny a Davillier: «...He recogido algunas cerámicas ornadas de azul con reflejos metálicos completamente parecidas a las llamadas sículo-árabes y por tanto son originarias de Granada...» (Granada, marzo 1872).

Por este texto podemos ver el interés que tenía Fortuny por el estudio de la cerámica y el alto grado de conocimiento sobre las piezas hispano-musulmanas.

En el catálogo del Hotel Drouot y con el número 48 se publica una pequeña placa rectangular proveniente de la Alhambra. Ésta fue adquirida en mayo de 1871. Se aprecia cierta decoración de lazos y atauriques de reflejo metálico. En el centro aparece un escudo y la inscripción «no hay más vencedor que Dios».

Numerosos platos de reflejo metálico, de origen nazarí unos y la mayoría de Manises, formaron parte de su colección, siendo algunos adquiridos por su cuñado Raimundo de Madrazo que al igual que Fortuny los representó en algunas de sus pinturas.

Entre estas piezas debo citar la colección de cerámica del período de los Reyes Católicos, de finales del siglo XV y principios del XVI, así como los dos tableros de azulejos, con las armas de Castilla y de León, provenientes de la casa de Pilatos de Sevilla y adquiridos por mediación de Irureta Goyena en la Semana Santa de 1871. Éstos figuraron en el catálogo del H. Drouot con los números 45 y 46.

Otro de los compradores de piezas fue el príncipe ruso Bodkin y el pintor Giovanni Boldini, en-

tre otros. Debo remarcar que todos estos datos los he recogido directamente de la biografía-catálogo de Fortuny<sup>12</sup> y, gracias al hecho de haber tenido la oportunidad de consultar el Catálogo original de las Ventas Fortuny en el Hotel Drouot de 1875 que dedicó el barón Davillier a Federico de Madrazo, que corresponde a la Biblioteca del Dr. González.

## BIBLIOGRAFÍA

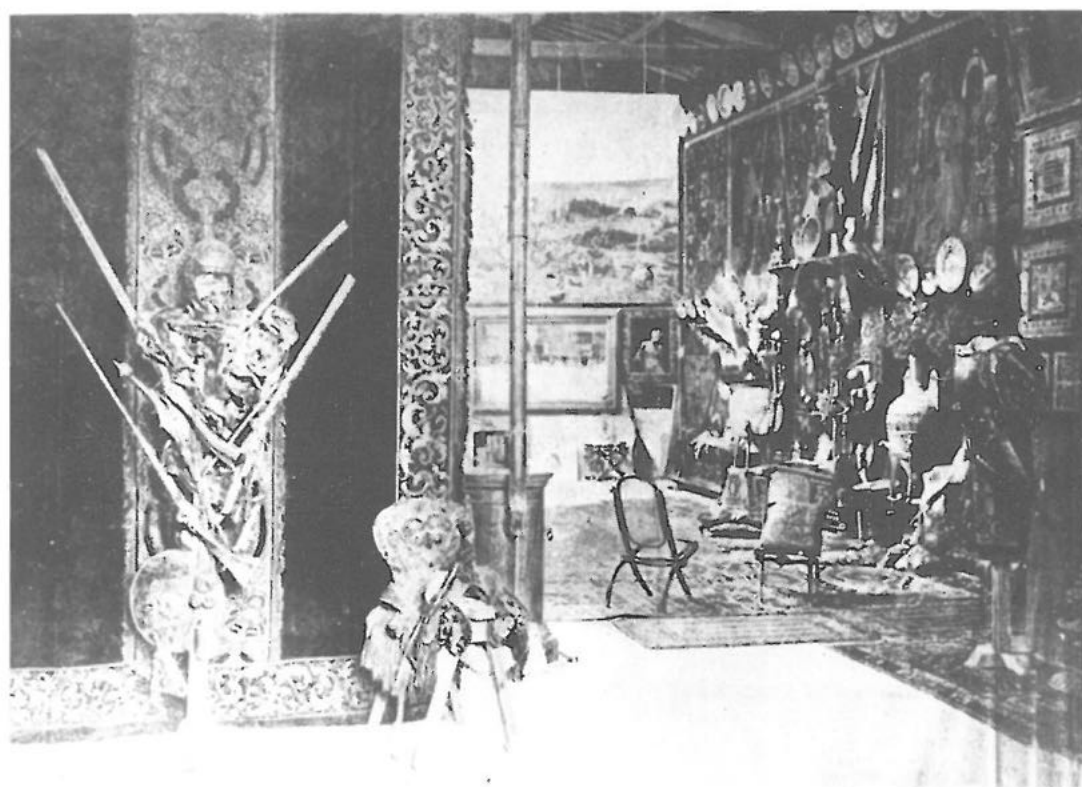
- BEAUMONT, E. de, DAVILLIER, B., DUPONT-AUBERVILLE, A. *Atelier de Fortuny. Oeuvre postume. Objets d'art et de curiosité*. Imprimerie J. Claye, París, 1875.
- CASANOVAS, M.<sup>a</sup> Antonia. «La cerámica de reflex daurat en la pintura de la segona meitat del segle XIX» en *El reflex de Manises. Ceràmica hispanomorisca del Museu Cluny de París*. Catálogo Museu de Belles Arts de València, Barcelona, Electa, 1996.
- DAVILLIER, Charles. *Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, París, 1875.
- DAVILLIER, Ch. *Histoire des faïences hispanomoresques á reflets métalliques*, Librairie Archéologique de Victor Didron, 1861.
- DOMÉNECH Y MONTANER, Luis. «Los jarrones hispano-árabes» en *Hispania*, vol. II, número 42, Barcelona, 1900.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos. «Fortuny inédito: El «Álbum Fortuny»» en *Fortuny*, Catálogo de la Exposición Mariano Fortuny Marsal en el 160 aniversario de su nacimiento, Centro de Exposiciones y Congresos, Ibercaja, Zaragoza, 1998.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos. «Mariano Fortuny coleccionista de cerámica hispano-musulmana», en *Goya* núm. 143, Madrid, 1978.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ AYXELÀ, Montserrat. *Mariano Fortuny Marsal*, vols. I y II, Barcelona, Edicions Catalanas, S.A. Diccionari «Ràfols», 1989.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos. «Los Madrazo en Granada (1870-1872)» en *Fortuny en Granada. Familiares, amigos y seguidores*. Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1999.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ AYXELÀ, Montserrat. *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets Editores, octubre 1989.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ AYXELÀ, Montserrat. *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets Editores, octubre 1987.
- GONZÁLEZ-SIMÓ DEL RÍO, Annamí. «Reseñas biográficas y catálogo. Familiares, amigos y seguidores de Mariano Fortuny» en *Fortuny en Granada. Familiares, amigos y seguidores*. Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1999.
- GRÀCIA, C. «Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano» en *Fragmentos* núm. 7, Madrid, 1986.
- MARTÍ AYXELÀ, Montserrat. «Mariano Fortuny Marsal en Granada» en *Fortuny en Granada. Familiares, amigos y seguidores*. Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1999.

<sup>12</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ AYXELÀ, Montserrat. *Mariano Fortuny Marsal*, vol. I, Barcelona, Edicions Catalanas, Diccionari «Ràfols», 1989, pág. 146





1.—Atelier de Fortuny. Fotografía de época. Archivo CM Barcelona



2.—Otro ángulo del taller de Fortuny. Se aprecian los dos jarrones Fortuny, la silla de montar y la espingarda entre otros objetos





3.—El Vaso Fortuny. Período Nazarí. Base en bronce de Fortuny. Museo del Ermitage. San Petesburgo.



4.—Estela Fortuny. Periodo Nazarí. Museo Valencia de Don Juan. Madrid.



5.—Mariano Fortuny. *Guardia Árabe*. Óleo sobre lienzo. The Taft Museum. Cincinnati, Ohio.



6.—Mariano Fortuny. *Gitana bailando en un jardín*. Óleo sobre lienzo. Colección particular.



---

## *Puertas de madera nazaríes. Estructura y decoración.* *La puerta de la Sala de las Dos Hermanas en la Alhambra de Granada*

M.<sup>a</sup> CARMEN LÓPEZ PERTÍÑEZ

### I. INTRODUCCIÓN

La puerta de la Sala de las Dos Hermanas y la de la Sala de los Abencerrajes, de dos hojas y postigo central, constituyen los únicos ejemplos de puertas con decoración ataujerada y machihembrada que se conservan *in situ* en la Alhambra. Su fecha de construcción, en torno al año 1380, igual que el resto del Palacio de los Leones al que pertenecen, las hacen parte de las insuperables obras que se crearon durante el reinado de Muhammad V y que, por suerte, hoy podemos contemplar.

Gracias a los trabajos de restauración que se realizaron sobre la puerta de Dos Hermanas en 1995, se han podido conocer muchas de sus particularidades estructurales. Hasta ese momento su sistema de giro sólo se presuponían por hipótesis comparativas respecto a los pocos ejemplos conocidos, tanto por vagas referencias documentales, como por algunas piezas conservadas en la Alhambra también de época nazarí que habían sido desmontadas para su restauración. Lo mismo sucedía con la decoración que se venía considerando ataujerada, del mismo tipo que la utilizada en los techos decorados con esta técnica<sup>1</sup>.

Actualmente, esta puerta ha pasado a formar

parte de los fondos expuestos en el Museo de la Alhambra (núm. registro: 10.230), y se está haciendo una copia para ocupar el vacío que ha dejado tras su traslado a dicho Museo.

Por similitud en aspecto y por la semejanza en la distribución y ejecución de la decoración, la puerta de Dos Hermanas nos hacen recordar, entre otras, a las de las Huelgas de Burgos, a las de los conventos de San Clemente y Santa Isabel de los Reyes de Toledo, y a algunas del Alcázar de Sevilla. Igualmente, aunque haciendo la salvedad de que se tratan de puertas de dimensiones y funciones diferentes, las de los conocidos armarios mudéjares toledanos como el del Instituto Valencia de Don Juan, el del Museo Arqueológico Nacional o el del Museo Nacional de Artes Decorativas<sup>2</sup>, etc., nos recuerdan también en sus trazas decorativas a estos monumentales ejemplos nazaríes de la Alhambra.

### II. UBICACIÓN DE LAS PUERTAS

Arqueológicamente, la existencia de una puerta suele ser relativamente fácil de detectar ya que dejan un claro testigo de su presencia en los restos

<sup>1</sup> Algunas hipótesis sobre sus características estructurales quedan apuntadas en 1992 por VELASCO GÓMEZ, José M.<sup>a</sup>: «Estructura original de elementos ligneos en el Patio de los Leones» en *Cuadernos de la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra, 1992, núm. 28. pág. 200.

<sup>2</sup> En el caso de las puertas del Museo Nacional de Artes Decorativas, indicar que se trata de unas puertas de alacena, muy cercanas a las que se usaban en época nazarí, tal como se explica en punto II de esta comunicación.

LÓPEZ PERTÍÑEZ, M.<sup>a</sup> Carmen.: «Puertas de un armario» en *Arte islámico en Granada; propuesta para un Museo de la Alhambra*. Granada, Lumberg, 1995. págs. 462-465.



de fábrica. Especialmente en los quicios de los vanos que en algún momento cerraron, suelen aparecer las «quicaleras»<sup>3</sup>, u orificios cilíndricos inferiores, realizados sobre el pavimento general de la zona (losas de ladrillo, mortero de cal, mármol, etc.), o sobre piezas cúbicas de material más resistente, normalmente piedra, que se incluyen a nivel del resto de la solería, destinados a albergar los elementos metálicos esenciales para dar movimiento a la hoja de la puerta. También pueden servirnos de guía a la hora de confirmar o indicar su presencia, una serie de piezas metálicas que van incluidas en el material lúneo de una puerta y que por los procesos de degradación acelerados que puede sufrir la madera (incendios, pudriciones, etc.), a veces son los únicos datos que nos quedan para identificarla entre los restos de una edificación; los clavos, herrajes, cerrojos, etc. suelen formar parte tanto de su estructura como de su acabado decorativo, pudiéndose diferenciar entre ellos los usos a los que son destinados. De este modo, podemos ver reflejada la existencia de una puerta en los registros de materiales arqueológicos pertenecientes a numerosas excavaciones como las de Medina Azahara<sup>4</sup>, las de Medina Elvira<sup>5</sup> o un ejemplo más reciente, las del poblado de «El Castellón» en Montefrío (Granada)<sup>6</sup>.

La posibilidad de leer y contextualizar mínima-

mente este tipo de restos en el análisis de un edificio, permite identificar las zonas de paso y cierre, y establecer una diferenciación entre estas.

En época nazarí podemos encontrar al menos cuatro tipos de puertas atendiendo a su ubicación, y en consonancia con ésta, al tipo de vano que deben cerrar.

Hacia el exterior de las edificaciones, las puertas de carácter defensivo, como las exteriores de la Puerta de la Justicia<sup>7</sup>, de grandes dimensiones, suelen ir chapadas en su cara externa con láminas de metal, hierro o bronce, fijadas con clavos de cabeza convexa, formando una «armadura» que protege la madera de las agresiones de un posible invasor. Son también de este tipo, resultando excepcionales por estar en el interior del edificio, las que cierran las dos puertas de la Fachada de Comares<sup>8</sup>. Aunque en este caso queda patente el cuidado con que se realizaron, haciendo destacar un diseño geométrico por la distribución y fijación de las placas metálicas, completamente en consonancia con el resto de la decoración de la Fachada, quedan en ellas también reflejado el carácter defensivo propio de su ubicación.

Las puertas de cerramiento de las viviendas serían otro caso a incluir en esta enumeración. Por el momento, no conocemos ejemplos conservados, aunque sirven de referencia aproximada las que perviven en algunas casas mudéjares de Granada, como la Casa Horno del Oro. Parecen no ir chapadas con metal, incluso en los casos de edificios oficiales o públicos, como se puede observar en los dibujos y las reproducciones de la portada del Maristán de Granada; aquí las hojas de la puerta están constituidas por tablas gruesas de madera fijadas por clavos al armazón. Serían parecidas constructivamente, a las puertas interiores de la Puerta de la Justicia<sup>9</sup>. La falta de datos para recons-

<sup>3</sup> Actualmente se hace la distinción entre «quicalera», para los orificios inferiores, y «gorronera», para los superiores. Queda vaga esta diferenciación terminológica en el fundamental artículo a este respecto de TORRES BALBÁS, Leopoldo.: «Quicaleras hispanomusulmanas» en *Al-Andalus*. Madrid, 1956, núm. 2, vol. XXI, págs. 359-373.

<sup>4</sup> Por ejemplo, gracias al uso para el que son destinados los clavos de cabeza redonda y convexa, de considerable longitud, que fijan las tablas a los peñales transversales, u otras zonas de ensamble, doblándoseles la punta del vástago para asegurar su firmeza, puede establecerse con bastante aproximación, el grosor de una puerta. Este es el caso, del cálculo que se realiza para dar una idea del grosor (30 cm.), de unas puertas desaparecidas en Medina Azahara, según indica LÓPEZ CUERVO, Serafín.: *Medina-Az-Zahara Ingeniería y formas*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1985, pág. 58.

<sup>5</sup> GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel.: *Medina Elvira*. Granada, Grupo de Autores Unidos, 1986 (facsimil de la edición de 1888). págs. 19-20. Lám. X y XV. Hace referencia, entre el listado de materiales, a algunos clavos de puertas hallados en esta excavación que se conservan en el Museo Arqueológico Provincial de Granada núm. de registro: 863, 1125, 134, 181, 404, entre otros.

<sup>6</sup> MOTOS GUIRAO, E.: *El poblado medieval de «El Castellón» (Montefrío, Granada)*. Granada, Universidad, 1991. págs. 126-128 y 154-155.

<sup>7</sup> CORRAL JAM, José; CALANCHA DE PASSOS, Jorge.: «4.-Crónica de conservación; 4.2. Hojas batientes del ingreso exterior a la Puerta de la Justicia» en *Cuadernos de la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra, 1988. núm. 24, págs. 225-226 y 233-235.

<sup>8</sup> FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio.: «Las puertas chapadas hispanomusulmanas», en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Granada, Universidad, 1980-1981. pág. 163-176.

<sup>9</sup> Sirva como ilustración los dibujos publicados sobre estas en RODRIGO MARHUENDA, Luciano; CALANCHA DE PASSOS, J.: «4.-Crónica de Conservación y Restauración; 4.2. Tareas de mantenimiento: Taller de carpintería» en *Cuadernos de la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra, 1990, núm. 26, págs. 358-359 y 388-390.

truir con ciertas referencias este tipo de puertas de época nazarí, no deben hacernos olvidar la posibilidad de que existieran puertas chapadas para el cerramiento exterior de algunos edificios, especialmente públicos, como ocurre en la Córdoba califal.

En el interior de las viviendas encontramos las puertas de las salas o habitaciones que se abren al patio de la casa. Suelen ser puertas cuidadas que aunque de diseño simple, intentan siempre llevar algún motivo decorativo. Además de las puertas de la Sala de Dos Hermanas y de Abencerrajes, en la Alhambra debieron existir muchas otras de este tipo que no han pervivido hasta nuestros días. Tanto por las referencias documentales sobre estas piezas (fotografías, grabados, etc.), como por las quicialeras y gorroneiras que se han conservado «in situ», podemos saber de la existencia y exacta ubicación de muchas de ellas. Sería el caso de la del Cuarto Dorado, la que daría paso a Arrayanes desde el corredor que parte de la Fachada de Comares, la de la Sala de la Barca, su «simétrica» en la galería S. del Patio de Arrayanes, las que cerrarían el resto de las alcobas o salas que se abren en los testeros mayores de este mismo Patio, la del Pabellón N. del Patio de la Acequia en el Generalife, la que cerraría el mirador de la galería O. también en el Patio de la Acequia, etc. En las casas nazaríes existirían también ejemplos de este tipo de puertas, la mayor parte de ellas desaparecidas, como la de la Casa de las Monjas o Beatas, la de la Casa de los Infantes etc. De otras quedan al menos restos para poderlas reconocer como en la Casa de los Girones, en Dar al-Horra, en la Casa núm. 4 del Cobertizo de Santa Inés, etc. En las casas mudéjares granadinas, en las que resulta patente la influencia o la permanencia de estructuras y soluciones nazaríes, encontramos también puertas de este tipo en el patio de la Casa Horno de Oro, Casa de Zafra, Casa núm. 19 de la calle de las Minas, etc.

No hay que olvidar, aunque son difíciles de localizar y no se conocen muchos casos, las puertas interiores que cierran los pasos entre las estancias. Las características de algunas de ellas (alcoba E. de la Sala de Dos Hermanas, Alhambra) las hacen ya cercanas a las reformas de época cristiana.

Por último, dentro de las puertas que se ubican en el interior de las viviendas, están las puertas de alacena. Son características de las construcciones nazaríes. Las alacenas se abren en la obra a modo de hornacina rectangular, normalmente a ambos

lados de la puerta de acceso al patio dentro de la sala o habitación principal de la casa. En la mayoría de los casos se han perdido las puertas originales que cerrarían estos huecos, aunque son varias las que se conservan en Museos: unas procedentes del Albaicín que los herederos de Gómez-Moreno donaron al Museo Arqueológico Provincial de Granada (núm. registro: 2102); otras del Generalife, con arreglos de época mudéjar, conservadas en el Museo de la Alhambra (núm. registro: 1463); y las más importantes y conocidas de todas por su tratamiento decorativo, las de la desaparecida Casa de los Infantes o Cetti-Meriem, también en el Museo de la Alhambra (núm. registro: 190).

Las puertas de la Sala de Dos Hermanas estarían dentro del tercer grupo que hemos establecido, sirviendo por tanto de cierre a una habitación respecto al patio de la casa. En este caso todo el contexto es excepcional: estas puertas aíslan la Sala de las Dos Hermanas del Patio de los Leones (v. Lámina 1.I.). Por su envergadura y tratamiento decorativo, sólo tienen en común con el resto que hemos asociado a este mismo grupo la función que realizan. En la misma Alhambra no encontramos piezas similares, aunque hay que tener siempre en cuenta, cuando se analizan los casos de edificios históricos, la visión parcial que tenemos de ellos ocasionada, en gran parte, por el paulatino deterioro de los mismos. De hecho, en la Alhambra sólo contamos con cinco ejemplos nazaríes conservados *in situ*: las puertas exteriores e interiores de la Puerta de la Justicia, la puerta O. de la Fachada de Comares, la puerta de Dos Hermanas y la puerta de Abencerrajes. Pudieron ser parecidas a las de Dos Hermanas: las puertas que cerraban la Sala de la Barca al Patio de Arrayanes<sup>10</sup>, sus «simétricas» en la galería S. del Patio de Arrayanes, las de la galería S. del Patio del Harem, las del mirador de la galería O. del Patio de la Acequia en el Generalife o las de la galería del Pabellón N. también en el Patio de la Acequia.

<sup>10</sup> En este caso, posiblemente las originales desaparecerían en el incendio de esta zona del palacio. Ver, GÓMEZ-MORENO, Manuel: «La catástrofe de la Alhambra: El incendio de la Casa Real», en *Boletín del Centro Artístico de Granada*. Granada, 1890. págs. 137-138. Las puertas que hoy vemos en este lugar, se construyeron en los años 60 en el Taller de Carpintería del Patronato de la Alhambra, tomando como modelo a las de Dos Hermanas.

### III. CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES

En cualquier puerta «antigua» hay una serie de rasgos estructurales comunes que permiten la estabilidad y movilidad de sus hojas. Unos, de madera, que formarían estrictamente la puerta; son los que componen el armazón o bastidor, y basan su efectividad en la destreza con que estén resueltos sus ensamblajes y el acierto con que se hallen distribuidos los largueros y peinazos. Otros, metálicos, indispensables para hacer duradero y efectivo el sistema de giro, además de los clavos y otros elementos que completan los ensamblajes y la decoración.

Las partes esenciales que componen la estructura de la hoja de una puerta<sup>11</sup> (ver lámina 1.II.) son:

Los largueros; uno de ellos, el que hace de eje, lleva protegida la parte superior con un cilindro metálico o gorrón, y en la inferior se le acopla el pivote giratorio, clavado, incluido en una pletina o como tapadera sobre este extremo del madero.

Los peinazos, unen los largueros repartiéndose en su extensión, no siempre manteniendo un mismo ritmo en la distancia de separación. Para el ensamblaje los peinazos llevan labrados en sus extremos espigas que encajan con las escopladuras o cajas que se distribuyen en los largueros. Este ensamblaje deja un desnivel en las zonas de unión por la cara exterior que se queda enrasado cuando se clava la tablazón; de este modo los dos largueros junto a los peinados superior e inferior, sirven como cantos a la puerta. En el caso de las puertas chapadas, como la de la Fachada de Comares, cuyos cantos quedan ocultos por las chapas metálicas, se ensamblan los peinazos hasta quedar a nivel de los largueros, distribuyéndose y clavándose la tablazón homogéneamente sobre todos ellos.

La tablazón se dispone normalmente sobre los peinazos, clavada a estos en sentido perpendicular por la cara exterior de la puerta, dejando vista la estructura (largueros, peinazos, tablazones, remaches de clavos, etc.) por la cara interior. Las zonas que quedan rehundidas entre los peinazos en la cara posterior, se solían utilizar para «atracar» la puer-

ta con rollizos y barras, que se apoyaban en los ángulos de ésta y los machones de fábrica cercanos.

Los elementos metálicos que constituyen el sistema de giro, como acabamos de decir, se sitúan en los extremos del larguero que funciona como eje, quedando completamente ocultos cuando la puerta está montada, por la quicialera (abajo) y la gorroneira (arriba). Aunque pocos, hay algunos testimonios arqueológicos que constatan la existencia de mecanismos de este tipo en época romana<sup>12</sup> asociados a puertas de tipo defensivo de grandes dimensiones. En época hispanomusulmana debieron ser habituales estas soluciones que seguirían los mismos esquemas de indudable tradición romana. Torres Balbás señala al respecto<sup>13</sup>:

«... Durante la Antigüedad y gran parte de la Edad Media cada una de las hojas o la única de cierre de los vanos de los edificios quedaba sujeta para su rotación a un árbol vertical cuyos extremos giraban en sendas cajas cilíndricas, abierta una en la cara interior del dintel y la otra —tejuelo— en el quicio de la puerta o en el alféizar de la ventana. Las cajas de las quicialeras o gorroneiras abríanse casi siempre en losas de piedra o mármol, y en ocasiones, cuando la puerta era grande y pesadas sus hojas, embutíase en ellas aros o platillos de bronce o hierro para evitar su rápido desgaste y facilitar la rotación».

Torres Balbás debió encontrar e incluso restituir, numerosos ejemplos relacionados con este aspecto de las puertas tanto en edificios nazaríes como mudéjares. Como antes apuntábamos, sólo perviven cinco ejemplos de puertas originales en la Alhambra. El resto se han construido para cerrar vanos que se han visto en algún momento desprovistos de esta protección, utilizando normalmente las quicialeras y gorroneiras originales para su montaje. Indudablemente, para conservar de forma idónea estos elementos, testigos arqueológicos de la existencia de una puerta, las de reciente factura que hoy contemplamos deben ocultar soluciones parecidas, copiadas de los pocos ejemplos conocidos.

Las piezas que componen los sistemas de giro, en cada una de estas cinco puertas nazaríes conservadas *in situ* en la Alhambra, son los siguientes:

<sup>11</sup> Prácticamente todos los elementos de una puerta aparecen reflejados en el dibujo de la puerta O. de la Fachada de Comares publicado en: FERNÁNDEZ-PUERTAS, A. *op. cit.* 1980-1981. fig. 3

<sup>12</sup> SERRA RAFOLS, J de C.: «Sobre unos ejes o quicios de la puerta de la ciudad de Baetulo (Badalona)» en *Archivo Español de Arqueología*. Madrid, 1942, núm. 46. págs. 71-75.

<sup>13</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo. *op. cit.* 1956. pág. 359.



En la puerta exterior de la Puerta de la Justicia, según plano del Archivo de la Alhambra, el extremo superior del eje protegido por un cilindro metálico, constituye el gorrón que se acopla en la gorroneira. En este caso, la gorroneira se abre en una rastra, viga o correa de considerable escuadría, montada paralela al muro en el interior sobre el vano de la puerta. La quicalera esconde un casquillo de hierro de dos centímetros de altura con la oquedad central para facilitar el asiento del pivote que va incluido, a modo de pezón, en el extremo de una pletina metálica clavada a la cara inferior del peinazo que remata el bajo de la puerta. Además, una abrazadera metálica clavada en la cara exterior y posterior, quizás ajustada en época reciente para afianzar la pletina a la puerta, hace de refuerzo al sistema.

La puerta interior de la Puerta de la Justicia, sigue un sistema parecido<sup>14</sup>. Encontramos sutil diferencia en la configuración del pivote giratorio que se sitúa en el centro de una «U» metálica que se clava al peinazo eje viéndose por las dos caras. Tanto en esta puerta como en la exterior de la Puerta de la Justicia, cabe la posibilidad de que a lo largo del tiempo y por el deterioro producido por su uso continuado, se hayan incluido piezas para arreglos que pueden haber alterado en mayor o menor medida algunos aspectos; concretamente en los pivotes giratorios de ambas, se observan de forma discordante en los dos casos las pletinas de refuerzo.

La puerta O. de la Fachada de Comares, está en gran parte rehecha. Como señala Fernández-Puertas, sólo parte de la hoja O., se ha conservado hasta nuestros días, aportando los suficientes datos como para reconstruir el resto<sup>15</sup>. Siguiendo la figura 3 de ese artículo, en el extremo superior del eje, el gorrón con protección metálica, se inserta en una gorroneira que se abre en el capialzado que remata el dintel de la puerta<sup>16</sup>. En la parte inferior como pivote, el posible clavo de cabeza piramidal

con vértice romo, sobresale directamente del eje. El resto de los datos del pivote y casquillo se perdieron.

En el caso de la puerta de Abencerrajes, sólo podemos presuponer que su mecanismo sea como el de la Puerta de Dos Hermanas, ya que no hay constancia de cual sería su aspecto, pese a sus desmontajes para arreglos y restauraciones en épocas pasadas.

La Puerta de Dos Hermanas mantiene, en líneas generales, las características que hemos observado en las anteriores (ver lámina 1. III): un cilindro de hierro protege el extremo superior del eje que hace de gorrón; éste se inserta en una gorroneira constituida por un orificio cilíndrico realizado en el extremo de la rastra que acompaña al capialzado y que corona la puerta perpendicularmente al muro en el que ésta se abre. En el extremo inferior, otro cilindro se ajusta como abrazadera de refuerzo, en la espiga cuyo centro va perforado por un clavo de cabeza piramidal y vértice romo que hace de pivote giratorio. Éste a su vez, giraría sobre el centro ligeramente rebajado de un casquillo de hierro de planta cuadrangular que se aloja en el interior de la quicalera de mármol. Además de estos elementos, con el desmontaje de la puerta<sup>17</sup> se pudieron observar de cerca la utilización de arandelas, como refuerzo del borde exterior en los huecos que hacen de gorroneira en la rastra de nogal; también se vieron los refuerzos de placa metálica, con silueta arpada, fijados junto al gorrón en el grueso superior de la puerta; además de clavos, zafates y fragmentos de lazo puestos en restauraciones anteriores. Y, lo fundamental, pudimos observar detenidamente el sistema de montaje de los zafates y el lazo que configuran su decoración.

#### IV. CARACTERÍSTICAS DECORATIVAS

Lo que más llama la atención de la Puerta de Dos Hermanas es su decoración. Apparentemente, recuerda a la de otras piezas ataujeradas, pero es técnicamente de mucha mayor complejidad.

<sup>14</sup> Ver figura 16 de la publicación de RODRIGO MARHUENDA, Luciano; CALANCHA DE PASSOS, J. *Cuadernos de la Alhambra*. op. cit. 1990, pág. 394-395.

<sup>15</sup> FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio. op. cit. 1980-1981. págs. 168-169.

<sup>16</sup> LÓPEZ PERTÍÑEZ, M.<sup>a</sup> Carmen.: «Capialzado» en *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*. Granada, Lumberg, 1995. págs. 396-397.

<sup>17</sup> Bajo el patrocinio de Sierra Nevada '95, y por iniciativa del Patronato de la Alhambra, la empresa SIBILA de conservación y restauración de obras de arte, realizó la restauración de las Puertas de Dos Hermanas para su posterior traslado definitivo a las nuevas salas visitables del Museo de la Alhambra.



La puerta de Dos Hermanas, es de dos hojas, con un postigo central abierto a tres cuartas partes de su altura total (472,5 cm.) que ocupa la mitad de la anchura de cada hoja (146 cm.). El postigo, independiente estructural y decorativamente a las hojas, permite el paso manteniendo las dos grandes hojas de la puerta cerradas. Para afianzar el cierre de éstas e impedir desajustes por los movimientos del postigo, cada una de las hojas llevan labradas longitudinalmente en el canto exterior del larguero, una media caña, que se corresponde con un bocel en la hoja opuesta («traslapo»), facilitando así el ajuste de las dos hojas y el deslizamiento del cerrojo interior. Como refuerzo y sujeción de los peñazos transversales que forman el «marco» (superior e inferior) se utilizaron unas placas de hierro que recortan en sus extremos un tema de palmetas y que van fijadas por potentes clavos de cabeza gallonada<sup>18</sup>. La decoración desarrolla en la superficie de cada hoja, un tema geométrico de lazo de ocho con sus correspondientes estrellas, zafates, etc., con la peculiaridad de ser diferentes los de las caras interiores respecto a los de las exteriores de la puerta (ver Lámina 1-V). Realmente es una variación sobre un mismo tema geométrico, ya que mantiene los anchos de calle y similares composiciones. Las diferencias en la distribución de varias líneas de la trama geométrica de base, hacen que surjan como polígonos resultantes, los característicos candilejos que se pueden observar en las hojas por la cara interna, mientras que en la externa, las ruedas se suceden, sirviendo de enlace entre ellas unos zafates irregulares. La compacta y cuidada decoración de ambas caras, hace de cada una de las hojas, una pieza homogénea y contextualizada en el espacio que ocupan. No pierden importancia tanto si se encuentran abiertas como cerradas, completando con su color (ver lámina 1-V), el ritmo establecido en todo el Palacio. Tal y como señalamos en el dibujo 1-V, la zona inferior de ambas hojas, debido al mayor deterioro que ha sufrido, ha perdido gran parte de su policromía, y en muchos casos también sus piezas originales.

Estructuralmente, la puerta de Dos Hermanas como otras dos puertas nazaríes, más antiguas con-

servadas en el Museo de la Alhambra (núm. registro 286 y 1692), lleva sus piezas poligonales (zafates, sinos, almendrillas,...) y lazo machihembrados, y éste a su vez clavado o ataujerado respecto a la tablazón (v. Lámina 1-IV). En los largueros se abrirían un rebaje para clavar encajado sobre él la tablazón, en sentido horizontal, con algunos refuerzos más gruesos (a modo de peñazos) de tramo en tramo. Este sistema se seguiría en ambas caras, por lo que se quedaría el interior de la puerta hueco, salvo en las zonas de los peñazos. Sobre la tablazón se irían clavando los lazos siguiendo un dibujo inciso realizado previamente sobre ésta. El clavado del lazo y la introducción de los zafates entre estos, haría que el avance en el montaje fuese paulatino. Todas las piezas quedan enrasadas con los largueros y peñazos que en sus zonas interiores van labrados con gramiles, integrándose de este modo como parte de los lazos decorativos. El sistema permite que los zafates no lleven clavos, evitando así sus posibles fracturas y pérdidas. Además facilita los movimientos por dilatación y contracción propios de la madera, contribuyendo a su mejor conservación. Esta característica hace que, en cualquier fragmento de lazo o zafate descontextualizado que encontremos, podamos establecer o diferenciar, sin temor a errores, si perteneció a un techo ataujerado o a una puerta.

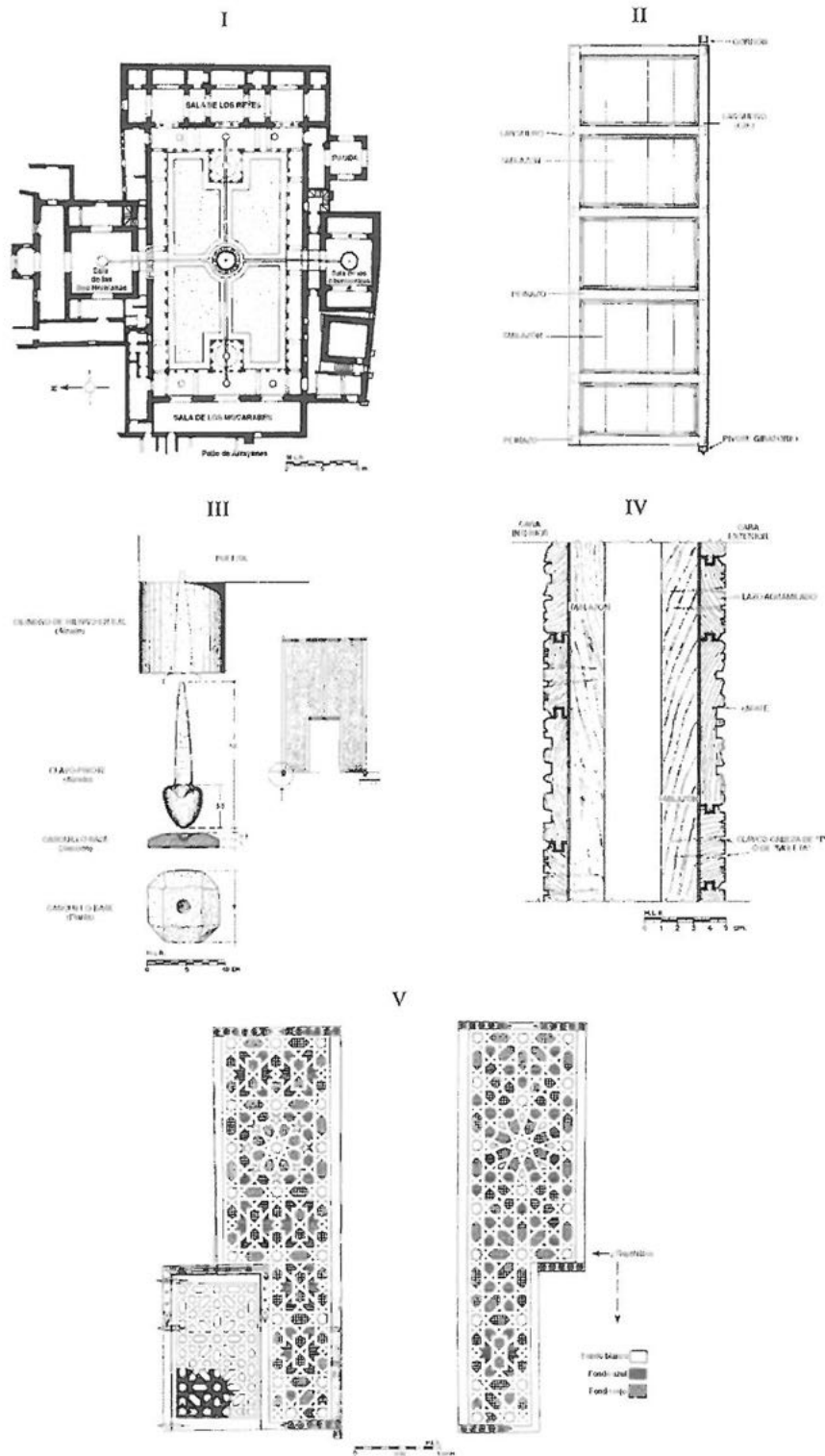
Nuevamente, el buen uso de los materiales del que hacen gala los artesanos hispanomusulmanes, nos hace reflexionar sobre el peso de la pervivencia de la tradición romana y el constante ejercicio práctico que desarrollaron durante ocho siglos en nuestra Península, del que al menos nos quedan estas magníficas muestras.

## V. AGRADECIMIENTOS

Por último quisiera dejar constancia de mi agradecimiento a las personas que me facilitaron la toma de datos: la empresa *SIBILA de conservación y restauración de obras de arte* constituida por Rafael Rábano, Enrique Barcala, M.<sup>a</sup> del Mar Sánchez y Ester Trujillo; hoy desde estas líneas nuestro recuerdo especial para M.<sup>a</sup> del Mar Sánchez que ya no está entre nosotros.

E igualmente a Manuel López Reche y Antonio López Marcos por su colaboración respectivamente, en la interpretación gráfica de los datos y en la informatización de los mismos.

<sup>18</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación.: «Puertas de Dos Hermanas» en *Arte islámico en Granada; propuesta para un Museo de la Alhambra*. Granada, Lumberg, 1995. págs. 391-393.



I.—Ubicación de la Puerta de Dos Hermanas. Patio de los Leones, Alhambra.

II.—Partes de una puerta. (Generalidades). Cara interior de una puerta «antigua».

III.—Sistema de giro de la Puerta de Dos Hermanas. Extremo inferior del eje y elementos que quedan ocultos por la quicialera de mármol.

IV.—Sección de la Puerta de Dos Hermanas. Ejemplo de decoración ataujerada y machihembrada.

V.—Distribución del color de fondo de los zafates en la cara interior y exterior de la Puerta de Dos Hermanas.



---

## *Cerámica arquitectónica nazarí. Algunos ejemplos de piezas pintadas*

PURIFICACIÓN MARINETTO SÁNCHEZ

Cuanto más conocemos los fondos cerámicos del periodo nazarí, más se puede confirmar la enorme riqueza, calidad y utilidad generalizada que los artistas daban a la cerámica. Nos encontramos la producción de la vajilla doméstica con piezas de una pura funcionalidad, hasta las más ricas y exquisitas de un ajuar dedicado sólo para el palacio, uso del sultán y recepciones oficiales y por otro lado, la faceta que aquí presentamos, con múltiples funciones y soluciones y decorativas que se encontraban unidas al edificio como cerámica arquitectónica. Este trabajo, se unirá con estudios realizados por otros autores<sup>1</sup>, y a pesar de esto no viene más que a ir completando poco a poco una visión algo próxima a imaginar la riqueza de aquellas estancias, la gran mayoría palatina, que utilizan para la ornamentación interior y también exterior, en menor escala, de aquellos talleres de artistas que bien saben trazar esquemas geométricos en madera, piedra o cerámica y aquellos otros que esta proporción ornamental las reflejan en temas epigráficos o vegetales.

Quizás cuando observamos la calidad de estos

trabajos, vemos que sí existen paralelos y conexiones entre los decoradores de diferentes materiales que sólo en algunos casos que por la calidad o facilidad decorativa del material, se separan de la línea ornamental del resto evolucionando con formas manifiestamente diferentes. En cuanto al tema que vamos a tratar en este primer apunte, sólo haremos una pequeña introducción que tendrá que ser completada en posteriores trabajos y que poco a poco nos ofrezca una visión cada vez mas próxima a la realidad del acabado real de los palacios.

No trataremos, entre muchos temas, de las soluciones con la técnica de alicatado que tan ricamente y con increíbles soluciones geométricas cubren los zócalos, fustes entregos, solerías de gran cantidad de estancias etc., ni tampoco esa variedad decorativa de solerías que sin vidriar nos ofrecen soluciones compositivas alternadas en casos o no con olambrillas y que enriquecen los palacios de la Alhambra y que aún quedan de forma milagrosa.

En este trabajo sólo se presentarán algunos ejemplos seleccionados del conjunto que por técnica de factura se clasificarían en:

- Azulejos más o menos grandes con composiciones únicas o aquellas que necesitan de varios para completarse.
- Piezas torneadas.
- Piezas realizadas a molde y con su superficie en volumen.
- Piezas recortadas y perforadas y modeladas como una escultura.

<sup>1</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Cerámica medieval española. Cursillo de ocho conferencias*. Barcelona, 1924; TORRES BALBÁS, Leopoldo, «De cerámica Hispano-Musulmana», *Al-Andalus*, 1926-1939; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *Cerámica Hispanomusulmana. Andalusí y mudéjar*, Madrid, 1991. LLUVIÁ, Luis M., *Cerámica Medieval Española*, Barcelona, 1967,



En cuanto a su acabado decorativo todas ellas vidriadas se clasifican en:

- Pintadas
- Cuerda Seca

Funcionalidad que será el orden que seguiremos, especificando en cada pieza su técnica de factura y decoración:

1. Tejas
2. Azulejos de jambas
3. Celosías
4. Piezas para incrustar
5. Azulejos en relieve de zócalos
6. Fuentes de agua.

### 1. TEJAS

De todos es conocida la evidente apariencia de la austeridad exterior de la Alhambra, al igual que otra cualquier casa musulmana, frente a la riqueza cuidada e intimista de su interior. No obstante aunque Torres Balbás dice que sólo en casos esporádicos como una fachada se decora<sup>2</sup>, vemos que en casos, nos encontramos que la decoración de la cerámica arquitectónica ofrece un cuidado enriquecimiento de áreas concretas, desde los tejados únicamente con temas tan delicados y cuidados como estas dos piezas presentadas (fig. 1). Estas serían imposible de ser valoradas desde el suelo lo que nos confirma otra vez la calidad decorativa nazarí.

Se tratan de dos fragmentos de tejas, la que aparece en la fig. 1:a, procede de un hallazgo hacia 1929 del Generalife y la otra que ocupa el área b de la fig. 1, fue encontrada entre los ricos restos del palacio de los Alijares.

En el primer caso se conserva la pieza con la superficie curva tradicional de la «teja árabe», realizada en pasta anaranjada clara muy cuidada y sin impurezas. Tiene en la superficie exterior un baño de engalba roja, sobre la cual se pinta en línea negra, una palmeta con diferentes pisos de palmas sobrepuestas que alternan en su color en blanco y rojo, teniendo cada una un engarce de otro color en su superficie. El color negro de muy buena calidad, se utiliza como línea de dibujo, pero también como relleno al remate que forma una palmeta con hoja a cada lado enrollada y con escrecencias

en dirección contraria curva en su desarrollo y encima un alargado fruto almendrado sobre dos palmas muy finas con movimiento curvo descendente.

El otro fragmento de teja (fig. 1:b), se encuentra también dibujado sobre un blanco general, con línea negra que genera una doble cinta de enmarque en azul y blanco, y un tema interior en zigzag alternado en blanco y azul. Este tema será muy usado en diferentes objetos de cerámica arquitectónica, como el bordillo de sepultura R. 1318 MA<sup>3</sup>, los restos de aliceres del Peinador de la Reina o también rellenando la altura de pequeños fustes de columnas de forma pintada.

Sería raro que este tipo de tejas se generalizara ya en el tejado, pienso más que eran objetos de áreas concretas como la hilera o de algún pequeño tejazoz de portada, pero de cualquier manera nos muestra como tanto en la pieza del Generalife como en la de los Alijares, son fruto de esta rica decoración de tema en cerámica arquitectónica que enriquecían con solerías, zócalos, dinteles, columnas y en este caso tejados, los palacios desde el primer momento nazarí.

### 2. AZULEJOS DE JAMBAS

Entre la decoración de zócalos y jambas de alicatado, ya se apuntó el efecto tapizante de alguna que corre de forma seguida por zócalo de jambas y suelo, como en el caso de la Qubba Mayor del palacio del *Riyad*<sup>4</sup>. En otros usos esta decoración geométrica aunque se mantiene en su efecto corrido, no es así en la continuidad de su decoración. Pero frente a estas magníficas soluciones geométricas, tenemos otras que de forma genial y con una unidad forman con un gran azulejo toda la altura del zócalo de la jamba<sup>5</sup>, decoradas con cerámica

<sup>3</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación. «Bordillo de sepultura, núm. 186», *Arte Islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*, Granada, 1995. pág. 433.

Se indicará con las iniciales MA las piezas que se conservan en el Museo de la Alhambra.

<sup>4</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, «Piezas de alicatado, núm. 147», págs. 384-385.

<sup>5</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Cerámica medieval española*, pág. 48; FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio, «The Three Great sultans of al-Dawla al-Ismā'iliyya al-Nasriyya who Built the Fourteenth-Century Alhambra: Ismā'il, Yusuf I, Muhammad V (713-793/1314-1391)», *Journal of the Royal Asiatic Society*, Londres, 1997.

<sup>2</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Arte Almohade. Arte Nazarí*, «Ars Hispaniae», IV, Madrid, 1949.

dorada, como es el caso del azulejo de Fortuny que supera el metro de altura en una pieza y también el otro azulejo conservado en el Museo Arqueológico Nacional conocido como de *Yūsuf* III, ya dibujado en azul, negro manganeso y dorado, sólo fondo blanco.

Aquí presentamos dos piezas con igual uso, pero formadas por azulejos de menor tamaño que al unirse completan la decoración en su totalidad y también la altura deseada.

No es extraño la realización de piezas menores con composiciones decorativas que superan el tamaño del azulejo, dibujadas en conjunto grandes superficies con temas vegetales, pero que quizás por disminuir el problema de rotura en el horno, se parten en trozos, como es la pieza de cerámica arquitectónica que cubre la totalidad de las albanegas del arco de la fachada E. de la Puerta del Vino en la Alhambra, que desarrolla un dibujo en «Cuerda Seca» para toda la zona a decorar, sin atenerse a repeticiones, sino con libertad de dibujo para toda la composición y de acuerdo a un orden de diseño vegetal de toda el área a decorar.

Este azulejo presentado en la fig. 2, desarrolla con un eje vertical de simetría, tallos serpenteantes, de los que brotan otros en contraespira y de ellos nacen palmas enrolladas con brotes a diferente desarrollo de la hoja, formando una rica palma movida en espiral.

El desarrollo de curvas y contracurvas presenta palmas similares hacia adentro y hacia fuera siguiendo un módulo que se repite. El tallo al chocar con su homólogo en el centro y lados, se engarza con pimientos, brotes, botones y palmetas. Una solución decorativa muy similar de tallos, palmas y ejes de simetría, aunque mucho más rica y con otros tallos superpuestos, aparece en el azulejo de Fortuny y sobre todo con el llamado de *Yūsuf* III, más sencillo en su traza. Estos se enriquecen más con temas figurativos y heráldicos que no podemos detenernos en este momento.

En el azulejo de *Yūsuf* III por su anchura y módulo decorativo azulejo reproduce en dos ocasiones la franja de tallos, mostrando dos parejas de éstos en desarrollo vertical (fig. 4).

Siguiendo este esquema, muy bien pudo este azulejo unirse a otro similar en anchura, de forma que los dos cubrían la amplitud de la jamba con unas dimensiones de 55'6 cm. y un grosor de azulejo de 4'2 cm., que podía aumentarse algo más

con una cenefa envolvente, como la conservada en el Museo de la Alhambra R. 1286-1289, 6.687, con decoración epigráfica de época de *Yūsuf* III como ya ha sido estudiada<sup>6</sup>.

Esta pieza se realiza en «Cuerda Seca» con buena calidad técnica y en color blanco para el fondo y algunos perfiles vegetales, y negro para el resto de la decoración.

Se conserva otro fragmento (R. 1279 del MA), de un azulejo en «Cuerda Seca» pero con mayor riqueza de color al utilizar negro en parte de las palmas, azul, verde y turquesa. Esta pieza no muy grande, completa este grupo de azulejos con decoración vegetal, utilizados para cubrir el zócalo de las jambas, pero lo más interesante para nosotros es que la decoración vegetal es exactamente igual a la pieza presentada, R. 1269 MA (fig. 3), lo que quiere decir que se realizaban con una trepa que copiaba exactamente el dibujo que era realizado con la línea de color de la «Cuerda Seca» y posteriormente era rellenado con distintos colores, ofreciendo una apariencia muy diferente.

Con igual uso para cubrir el zócalo de una jamba, tenemos dos azulejos (R. 184 y R. 1209 M.A.) (fig.3), junto con otros dos de la misma serie que se conservan en el Instituto Valencia de Don Juan y el Museo Arqueológico Nacional. Sólo en el caso de estas piezas, vemos que se trata de una solución decorativa corrida en vertical que se completa mínimo con dos azulejos en altura.

Los azulejos presentan por el revés golpes desportillando los bordes internos y reservando limpiamente el exterior. De esta forma las piezas encajaban con plena sujección al muro, introduciéndose en su canto la argamasa que las sujetaba haciendo un bloque. Esta solución era muy parecida a la conocida ya en la técnica de alicatado que también abiselaban los bordes hacia adentro, para componer en este caso la pieza en su conjunto en el suelo y después pegarse al muro.

Algunas piezas para solerías, nos permiten ver que cuando se decoran los azulejos, éstos dejaban un pequeño margen libre alrededor que posteriormente era cortado y quizás servía de espacio para posibles desportillamientos al producir los golpes de la parte trasera y que posteriormente se corta-

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio, *The Alhambra. I. From the ninth century to Yūsuf I (1354)*, Londres, 1997, pág. 107.

ban hasta poner a ras con el siguiente azulejo que continuaba el dibujo<sup>7</sup>.

Estos dos azulejos fueron encontrados en distinta época aunque en área próxima, el R. 184 en el área del Partal y el R. 1209 en el Secano. El similar al primero conservado en el IVDJ según cuenta Gómez-Moreno, parece que se encontró en la localidad granadina de Dílar, si encontrarle él el porqué de este hallazgo en un lugar sin «edificio real al que pudiera pertenecer»<sup>8</sup>.

Estos azulejos son realizados con una estampilla que con su presión producía una decoración en relieve de un árbol con eje central en vertical a la composición y podía tener otros azulejos laterales, no conservados, ya que se ven tallos curvos sueltos del tramo central que terminaban en originales palmas y frutos. El remate del árbol es una copa con una palmeta que brota de un cáliz abierto y un fruto con escamas a modo de piña rodeado de hojas lisas y con escamas. Este tipo de palmeta se representa en yeserías talladas, fruto de una evolución decorativa que toma su auge en época de *Muhammad V* siguiendo una línea naturalista, y que como en este caso se enriquece cada vez más realizando formas cada vez más complejas<sup>9</sup> que continúan su representación en época de *Yūsuf III* como vemos en el azulejo de Fortuny.

Como elementos complementarios a este tema floral, se representan zancudas enfrentadas y aves sobre las ramas picoteando los frutos de este árbol.

Estos dos azulejos completan temas en vertical, por ejemplo la cabeza de un ave que tiene su cuerpo en la pieza inferior estirando hasta el superior su cuello. Pero también se ven temas no completos, como la cola de algunos pájaros y tenemos ramas que aparecen sueltas (fig. 4) que formarían unión posiblemente con otros ejes de simetría de azulejos laterales.

Completa la decoración a eje del tallo y rematando la parte superior central del primer azulejo,

el escudo nazarí.

El acabado de policromía cambia de un azulejo al otro, lo que posiblemente nos habla de dos piezas con el mismo tema ornamental pero soluciones de color diferente.

El azulejo de base presenta, como el superior, acabado sobre el fondo blanco, en azul en tallos, zonas del cuerpo o alas de las aves y parte de los tallos, así como el escudo, pero el azulejo inferior se ve enriquecido con un acabado en dorado de escamas de los frutos y escudo, así como un perfilado de todos los tallos y pequeña flora de relleno muy perdida.

El azulejo superior tiene la decoración de escamas realizada por un esgrafiado de las superficies azules sobre el fondo blanco.

### 3. CELOSÍAS

Otra solución de uso en la cerámica vidriada que no conserva *in situ* ejemplos y debió ser bastante escasa dada la falta de restos, son las celosías. Se presentan dos pequeños restos de ellas, una encontrada en las excavaciones de la zona junto a la Puerta de Siete Suelos (R. 1633) (fig. 5:a) y la otra procede de las excavaciones de la Alcazaba de Málaga (R.4632) (fig. 5:b).

Ambas son celosías de los vanos que se suelen situar sobre las puertas de entrada a salones o en la parte alta de qubbas sirviendo de luz cenital y sobre todo de ventilación de salida de los humos de braseros e iluminación.

Otra característica original es que ambas tienen como elemento decorativo temas vegetales que aparecen calados sobre el fondo. Uno de ellos (fig. 5:a) presenta una palma curva con escrescencias exteriores y se encuentra sobre un tallo que se subdivide.

Esta celosía presenta una de las superficies con acabado vítreo en negro y no se modela ni tallos, ni la palma, representándose recortada sobre una superficie plana.

El otro fragmento (fig. 5:b), conserva dos cintas paralelas que se anudan quizás cenefa de borde, y un pimiento curvo sobre su cáliz. También deja ver la terminación quizás del ápice de una letra cúfica vegetal. En este caso la superficie está modelada y presenta un baño vítreo blanco sobre el cual se decora en dorado.

Ambos restos presentan la cara interior sin de-

<sup>7</sup> Algo sobre esto ya vio Balbina Martínez Caviló en losetas no terminadas del Salón de Comares conservadas en el IVDJ. *Cerámica Hispanomusulmana*, pág. 109.

<sup>8</sup> GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Cerámica medieval española*, pág. 45.

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio, *The Alhambra*, fig. pág. 100.



corar ni acabar, por lo que formarían juego con otra celosía que abrían al interior y exterior del muro.

#### 4. PIEZAS PARA INCRUSTAR

Encontrada en la alcatifa de la nave de Machuca (R.1290)(fig.5:c), es una exquisita pieza de cerámica con decoración en «Cuerda Seca» que se utiliza como línea de dibujo, ya que se rellena en blanco a excepción de la parte central en azul con un perfecto y técnico acabado.

La forma recortada con los bordes rebajados hacia adentro para su sujección, presenta un motivo floral en capullo con hojas alrededor abriéndose, tema que nos recuerda a la palmeta abierta que centra y forma la copa del árbol de la pieza de azulejo de jamba con relieve y zancudas (fig. 3), así también vuelve a aparecer en el azulejo de Fortuny.

Se conocen otros ejemplos de época nazarí de factura cuidada y realizados para su incrustación, como lo tenemos en las estrellas que se introducen en el zócalo de alicatado de la *Qubba* Mayor del palacio del *Riyad*.

#### 5. AZULEJOS EN RELIEVE DE ZÓCALOS

En el segundo apartado de este trabajo (azulejos de jamba), ya se vió la técnica utilizada para estos azulejos. Fue encontrado con motivo de unas obras en la plaza de los Aljibes, R. 3811 M.A.

Presenta un nervio de perfil curvo formando una estrella de 8 de 90° que centra el azulejo, y alrededor la mitad de crucetas que enmarcan la estrella formando un paño de estrellas y crucetas con una pequeña estrella de 8 de 90° en el centro de la cruceta y sin decorar su interior.

La estrella enmarca un tema también en relieve de un jinete con el caballo a galope y el jinete presenta los brazos abiertos y parece que sostiene una copa con una mano.

Siguiendo el movimiento en paralelo a la estrella en relieve hay una cinta en azul.

Se conocen azulejos de tamaño parecido y decoración figurativa en azul y dorado e inscritas en lazo de ocho curvo en los azulejos precedentes a la Capilla de San Bartolomé en Córdoba a modo de tabica del escalón al altar, actualmente en el Museo Arqueológico de Córdoba <sup>10</sup>.

Esta pieza junto con los anteriormente presentados de Córdoba y otros también conservados en la Alhambra, nos hacen apuntar a una cronología muy temprana nazarí en el s. XIII, con una decoración efectista jugando con temas geométricos de estrellas y crucetas pintadas, en aristas o relieve como es éste, y que enmarca temas figurativos variados, aunque aún muy torpes de ejecución y nada parecido a aquellos que decoran las jambas anteriormente pintadas de exquisitos y movidos trazados, así como serán las soluciones decorativas figurativas de la solería del Peinador de la Reina o palacio de los Alijares por ejemplo. Aunque entre todas sí nos ofrecen un recorrido paso a paso de la decoración figurativa nazarí desde sus primeros momentos hasta *Yūsuf* III.

#### 6. FUENTES DE AGUA

En este apartado se presentan dos fragmentos de pequeñas tazas de fuentes. Tienen un pequeño resalte en vertical de la base plana y al exterior son de silueta curva, con un borde plano con planta ondulada, destacando con una curva convexa o un pequeño diente, los gallones interiores que en la fig. 7 son radiales y los de la fig. 8 se giran. Estos dos fragmentos al no estar completos no conservan ni el orificio del surtidor en la base ni de desagüe que aparece en otra pieza antes del borde <sup>11</sup>. Estas piezas de pequeño tamaño todas ellas más las conservadas de marmol de época nazarí, sólo pueden encontrar pareja en otra califal ochavada y decorada con temas también vegetales y figurativos <sup>12</sup>. En todos los casos, nos apuntan sus características, que se tratan de pequeñas fuentes para interiores, adecuada a un reducido tamaño de estan-

<sup>10</sup> GÓMEZ-MORENO, M. *Cerámica medieval*, págs. 44-45; LLUVIÁ, Luis M., *Cerámica Medieval Española*, Barcelona, 1967, fig. 142 y 143; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *La loza dorada*, Madrid, 1983, pág. 93; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *Cerámica Hispanomusulmana*, pág. 115.

<sup>11</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, «Fuente, 265», *Arte y Cultura en torno a 1492*, Sevilla, 1992, pág. 330.

<sup>12</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, P., «Dos pilas califales inéditas», *II Congreso Arqueología Medieval Española*, T. II, Madrid 1987, págs. 756-764.



cia y no estorbar a la vez que hacen de humificador al ambiente seco del verano y producir algo de frescura además de un fondo de murmullo de agua que crea un ambiente agradable interior en un verano caluroso de Granada.

En ambos casos aparecen decorados en azul, en el borde de la fig. 7, con repetición comprimida de la palabra felicidad, tal y como se repite ya como temas más de decoración que epigráfico en cerámica doméstica de avanzado s. XIV y XV, pasando a la cerámica de Manises. La otra pieza (fig.8), presenta un tallo en «S» que desarrolla contraespira y palmas delgadas, brotes y botones a lo largo.

El interior de los gallones en la pieza R. 10919 M.A. (fig. 7), se une directamente con aquellas safas y escudillas que dibujan también en azul gallones, a veces estos girados, y dentro de ellos representan tallos con hojillas y flores radiales<sup>13</sup>.

El otro fragmento, R. 7319, presenta el interior

de los gallones girados con el tema vegetal de dos tallos dispuestos con un eje central longitudinal y se cruzan y curvan sirviendo de nacimiento de palmas y brotes vegetales. Entre ellos se decora el otro gallón con peces, como ya se apuntó con anterioridad este tema se conecta con piezas en contacto con agua y se encuentra en conexión a peces girados de origen en la cerámica doméstica y cristal esmaltado selyuqí y se retoma en el periodo mame-luco en piezas metálicas y pasa al periodo nazarí también en cerámica doméstica en verde y manganeso<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> FLORES ESCOBOSA, Isabel, *Estudio Preliminar sobre Loza Azul y Dorada Nazarí de la Alhambra*, Madrid, 1988, pág. 28, fig. 8; MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, y FLORES ESCOBOSA, Isabel, «Estudio tipo-cronológico de la cerámica nazarí: Elementos de agua y fuego», *Actes du 5ème Colloque 11-17 nov. Rabat*, Rabat, 1995, pág. 180, fig.4; MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, «Juguetes de época nazarí. La vajilla en miniatura», *La Vida Cotidiana en la España Medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1994, Madrid, 1998, pág. 182, fig. 14.

<sup>14</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, «Fuente», 1992, pág. 330.

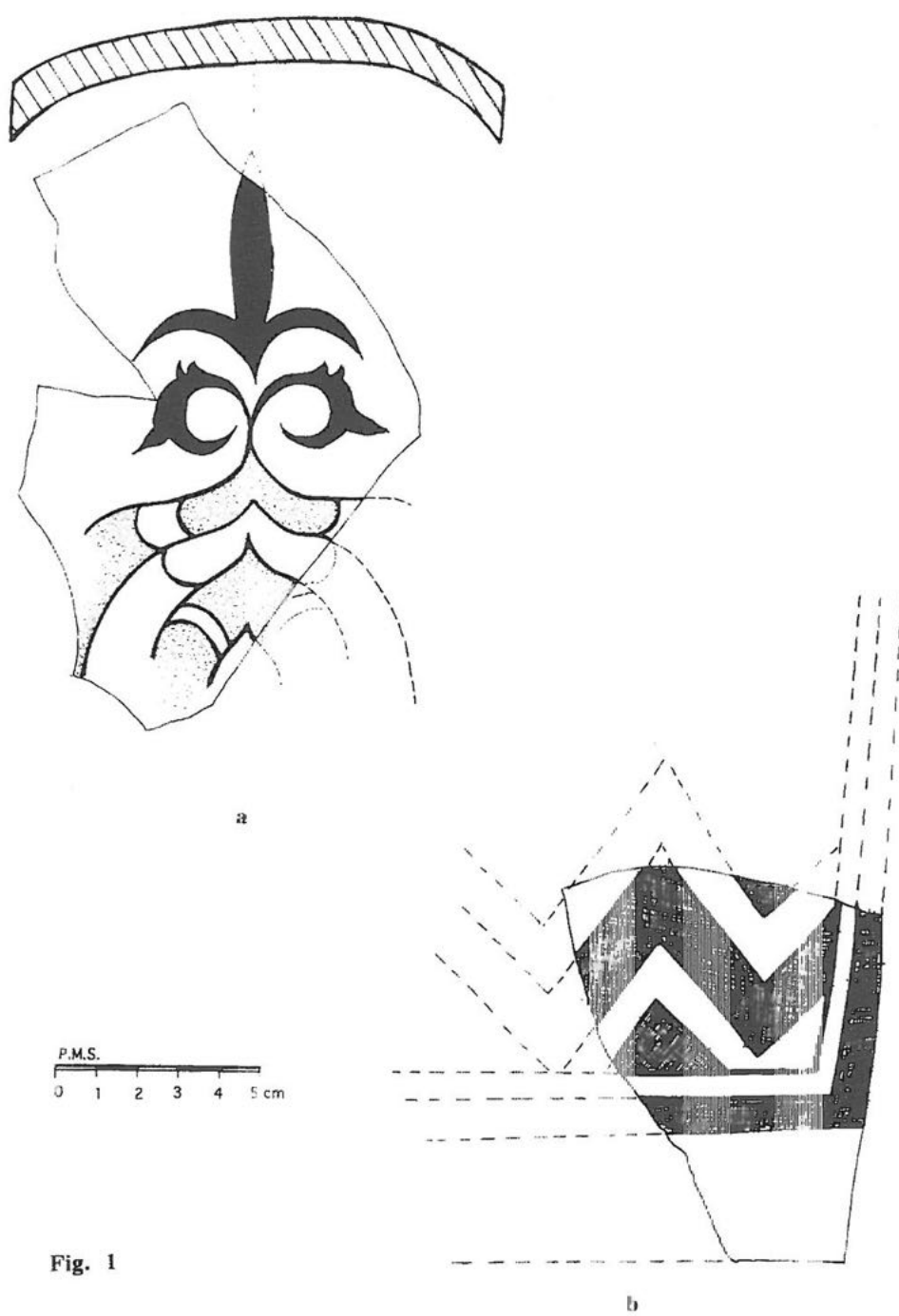


Fig. 1

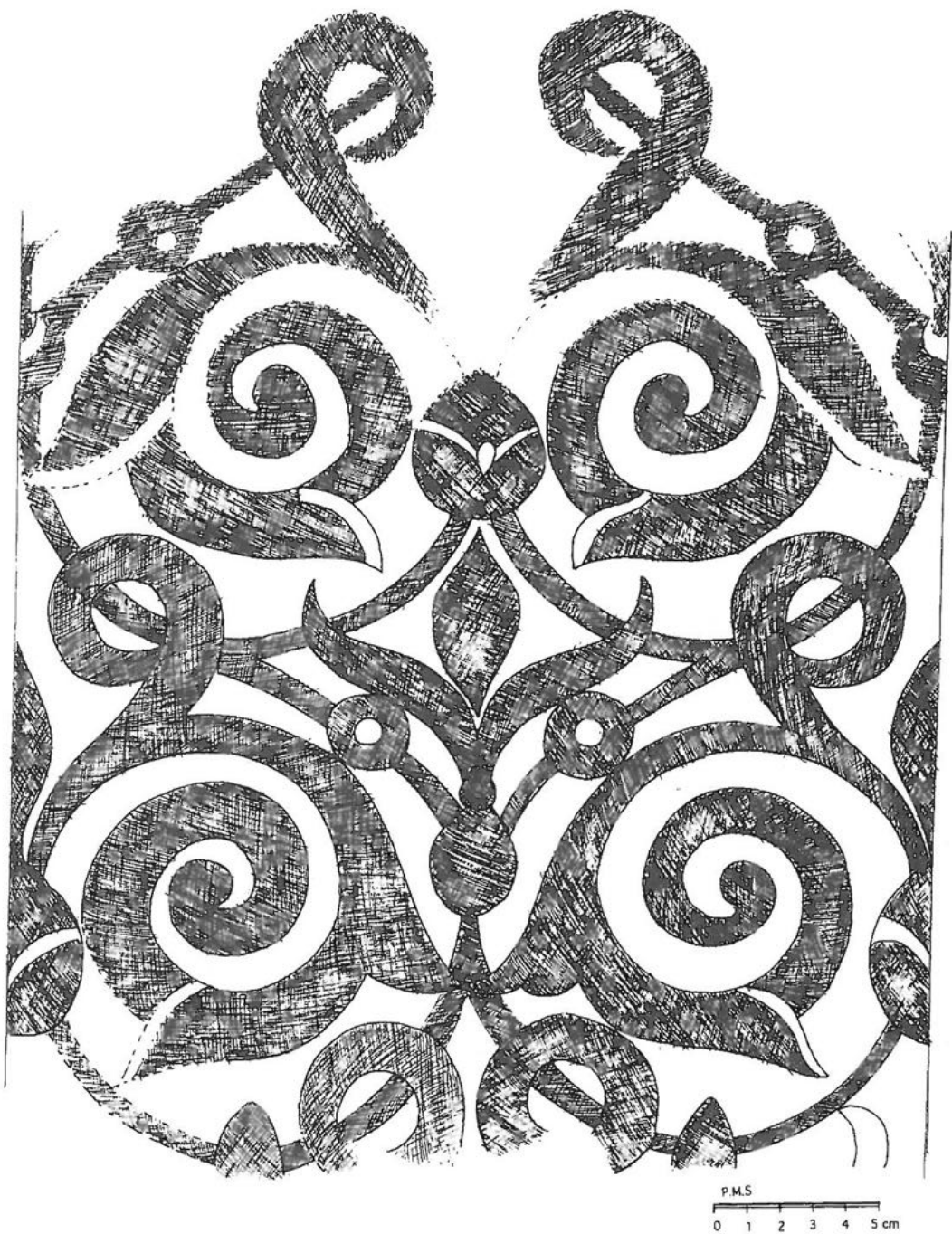


Fig. 2

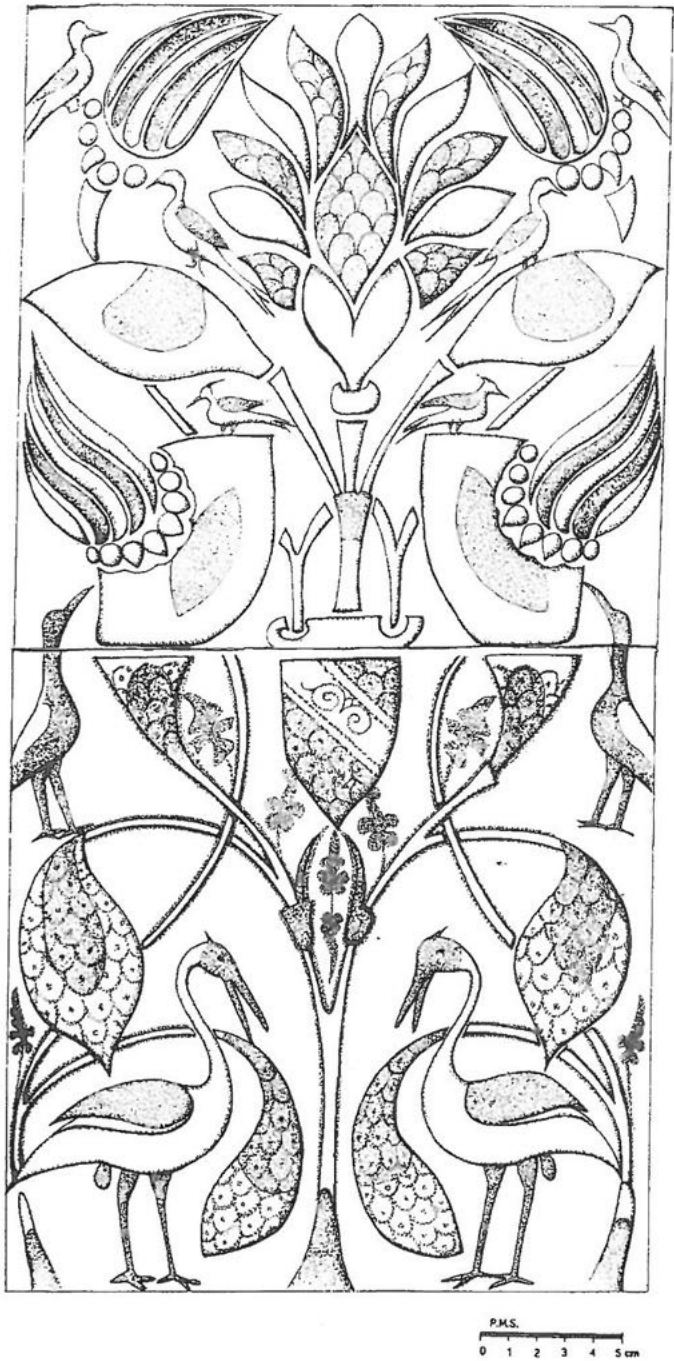


Fig. 3



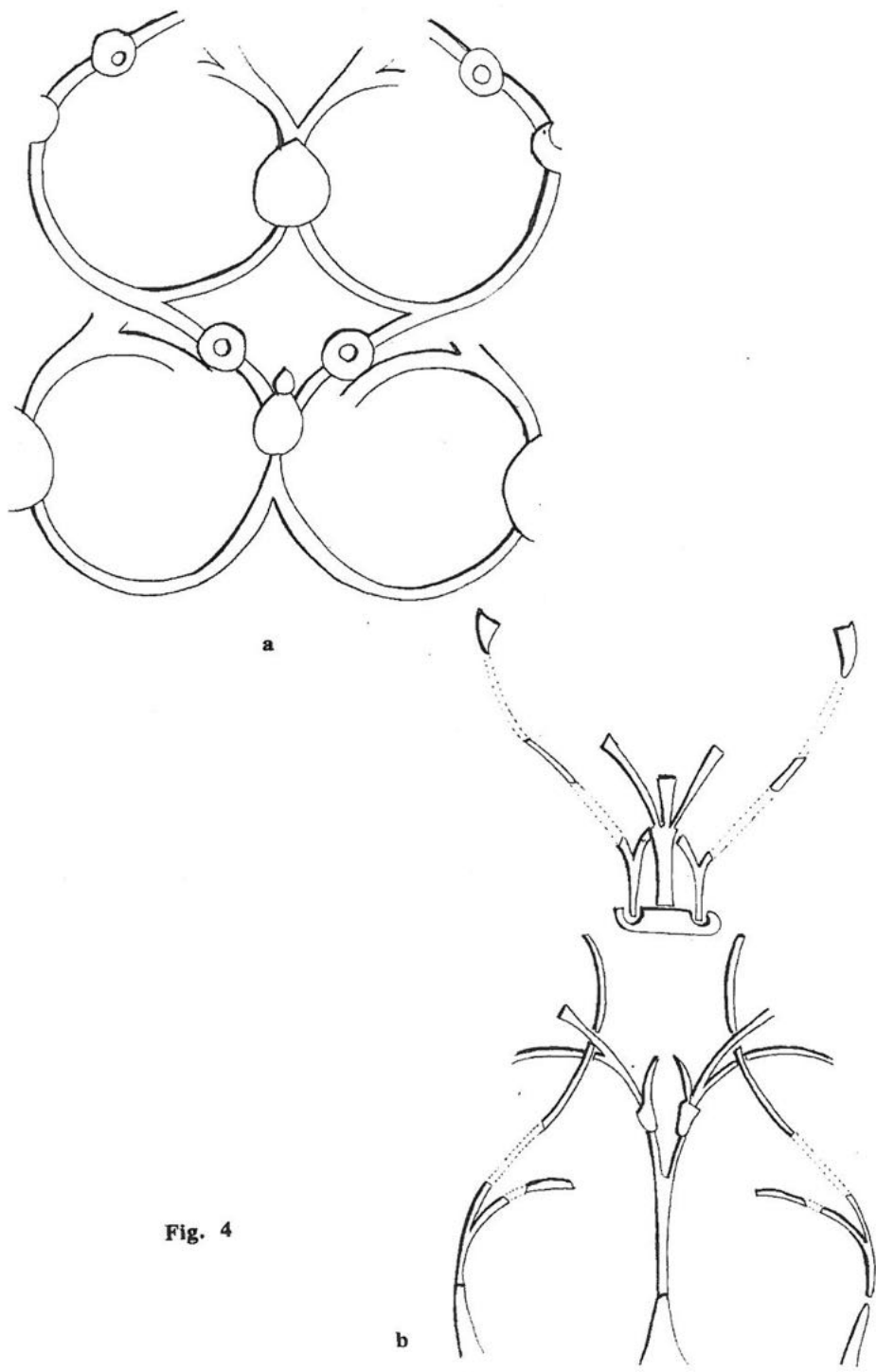
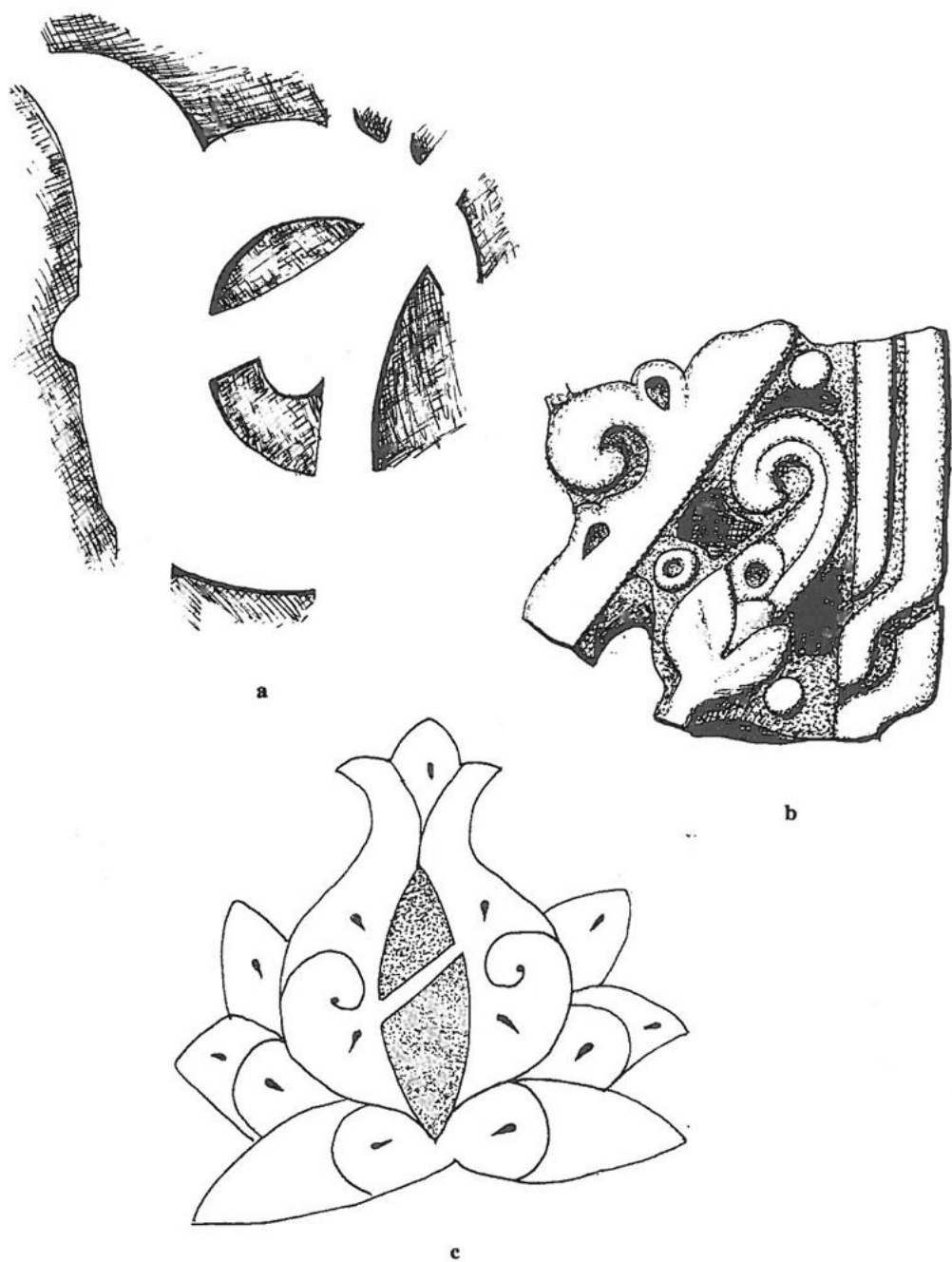


Fig. 4



P.M.S.  
0 1 2 3 4 5 cm

Fig. 5

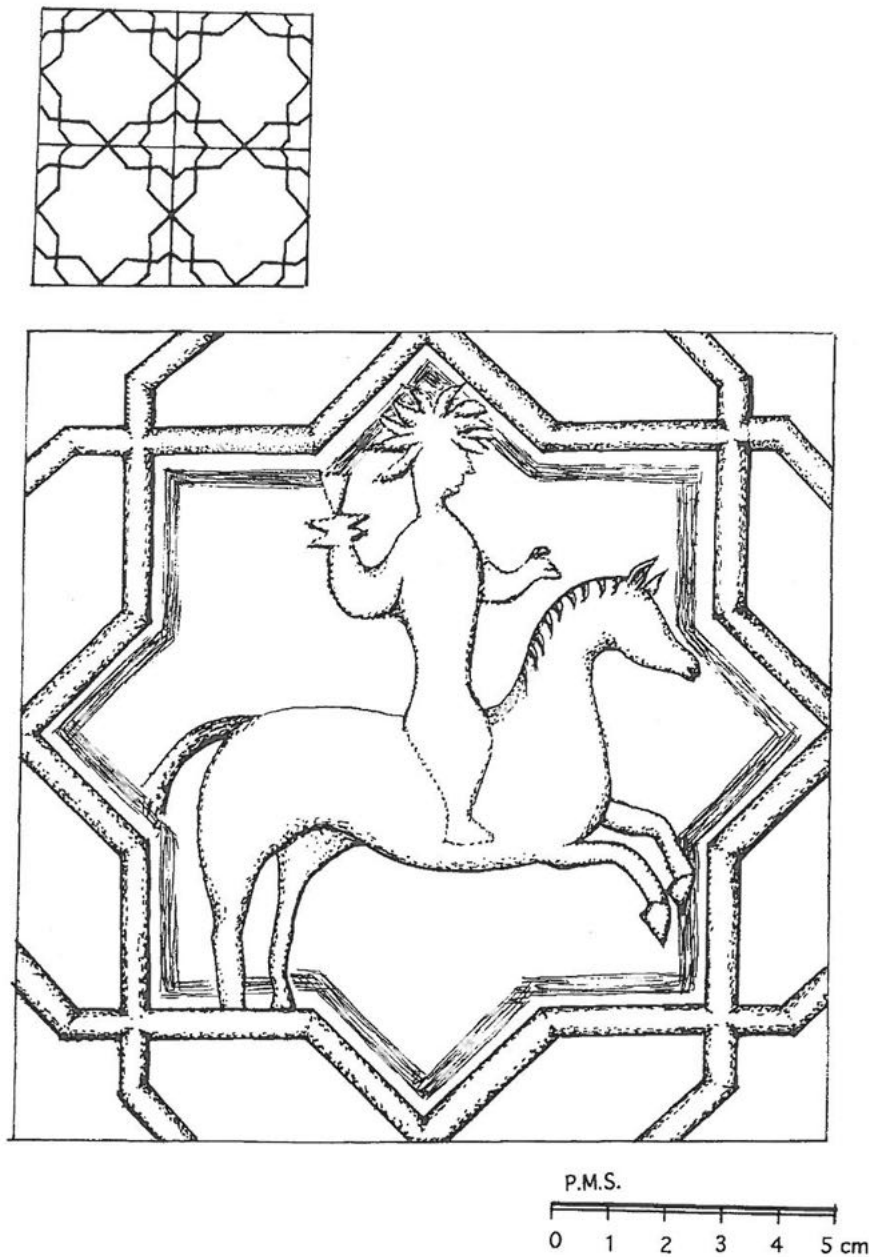


Fig. 6

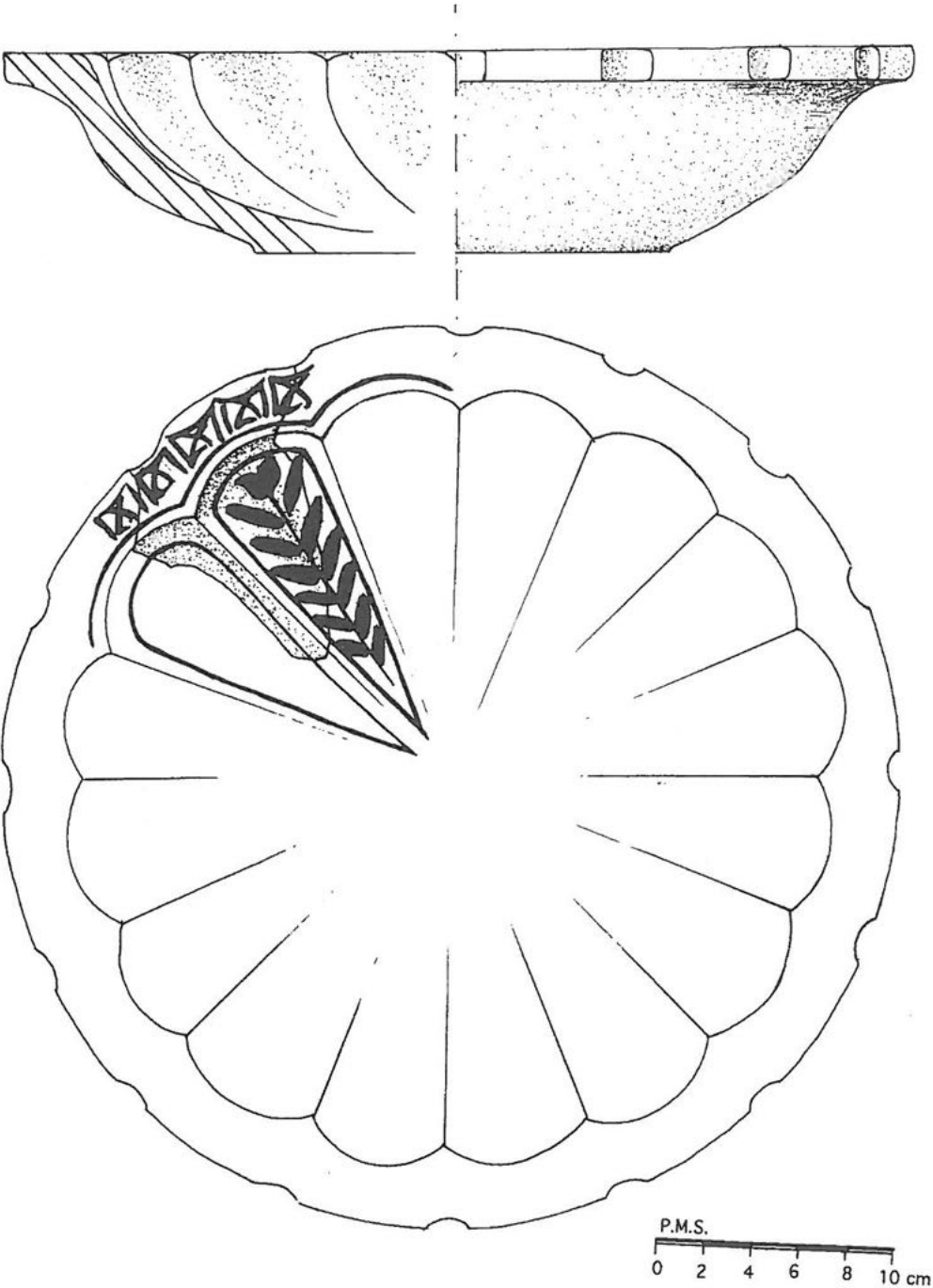


Fig. 7



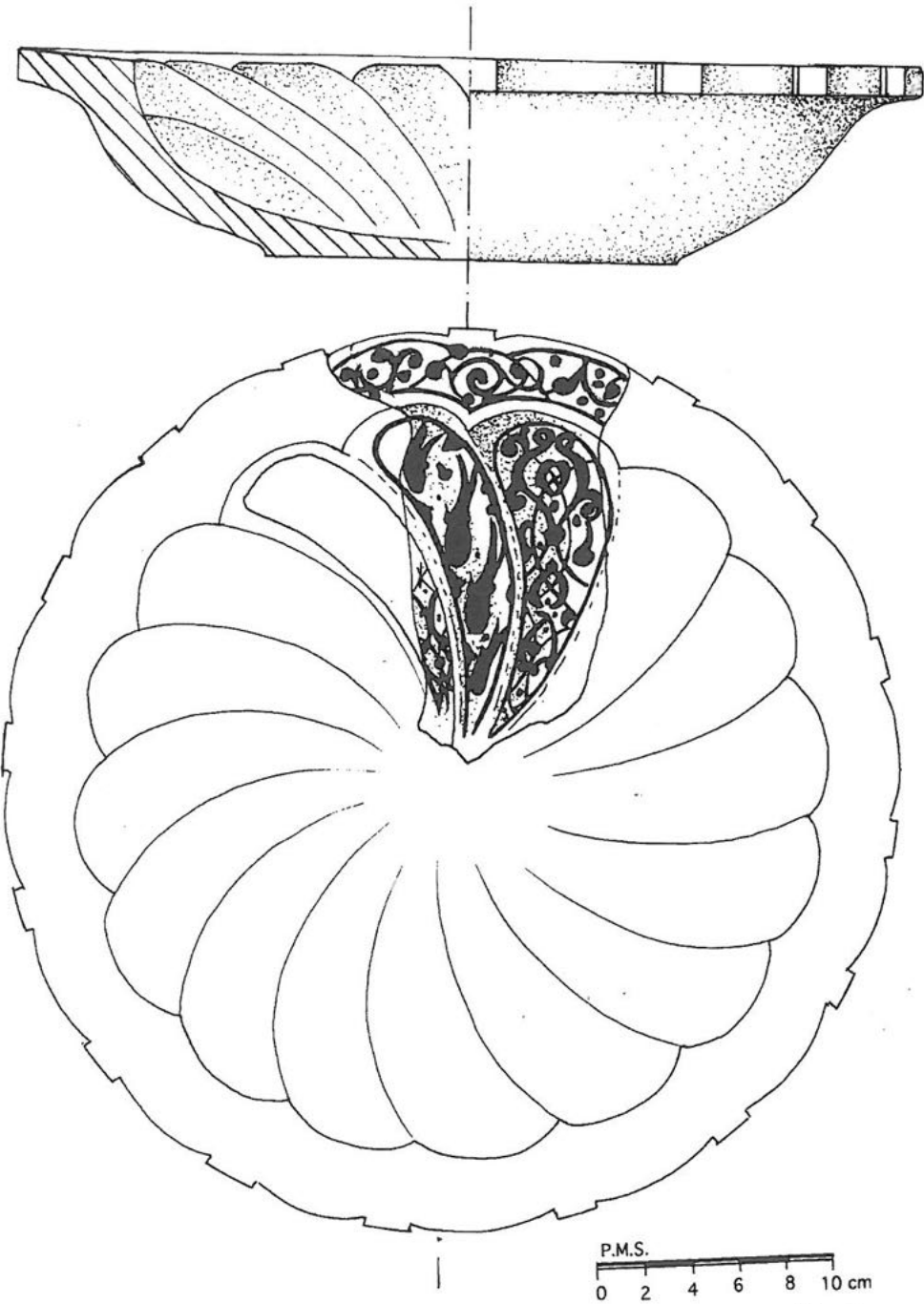


Fig. 8

## Elementos de columnas nazaríes en cerámica vidriada

PURIFICACIÓN MARINETTO SÁNCHEZ

Trataremos en este trabajo de una serie de elementos de la columna que presentan como característica común que son piezas realizadas en cerámica, con acabado vítreo en blanco y decorados en azul y otros en dorado.

Aunque se han dado a conocer dos capiteles de este material anteriormente (figs. 4 y 5)<sup>1</sup>, al recopilar todos los elementos de la columna: basas, fustes, capiteles y cimacios, que han utilizado este material vidriado y decorado, nos damos cuenta que si no es la solución normal, sí se hacían presentes en los palacios con una localización de uso muy concreto y con características particulares distintas a los que se encuentran entre los ejemplares de mármol y yeso, y utilizan el dibujo policromado para decorar cada elemento de la columna, recordando los ejemplares tallados como también recuerdan soluciones de la cerámica doméstica más rica y fina de la corte nazarí.

Todos estos elementos se conservan sueltos y están descontextualizados de su lugar de origen, encontrándose de forma fortuita e identificados como

procedentes de la Alhambra de antiguo, sin especificar más o con suerte, apuntando algo más concreto como procedente de la zona del Partal o Generalife.

Todos ellos coinciden en tener un tamaño mediano/pequeño y en los más completos, su volumen muestran la mitad o tres cuartas partes, sin tallar el resto de la pieza que se suponía se introduce en el muro. En el caso de estas piezas con mayor volumen, el efecto es casi exento y su fuste es totalmente cilíndrico. Esta solución la encontramos por ejemplo en el piso alto de la torre de las Damas en el arco apoyado en dos columnas con capiteles desaparecidos, que separa el espacio cuadrado del más estrecho y observatorio a modo de cortina, produciendo un efecto intermedio entre los ejemplares entregos y los totalmente exentos de una arquería.

Su material cerámico menos fuerte al mármol y su tamaño, implicaba arquerías de menor volumen, como la ya apuntada, la separación de una alcoba o bien una ventana arqueada. Se ponen en coincidencia con las soluciones más comunes en la arquitectura nazarí, en la que para este tipo de arquerías se reservaban piezas entregas talladas en yeso e incluso en pequeñas piezas de parteluz puramente decorativas y apenas sin peso en ellas y realizadas en alabastro.

Ninguno de estos elementos (basas, fustes, capiteles y cimacios) tienen ejemplos *in situ*, ni siquiera los datos conservados nos apuntan a un lu-

<sup>1</sup> PAVÓN MALDONADO, Basilio, *Estudios sobre la Alhambra, II*, Granada, 1977, pág. 173, lám. XX: b, fig. 27:a; VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos, *El Generalife*, Granada, 1991, pág. 174. Recoge la existencia de capiteles de este material aludiendo a las anteriores citas, CRESSIER, Patrice, «El capitel en la arquitectura nazarí», *Arte Islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*, Granada, 1995, pág. 84.

gar de procedencia concreto, posiblemente en todos los casos desaparecido, pero que por otro lado su decoración y los pocos datos de su aparición nos indicarían soluciones no conservadas de arquerías. Todas presentan buena talla o mejor dicho modelado y por último, siguiendo un acabado similar a aquellos ejemplares tallado en mármol y conservados «in situ», tienen una solución de dibujo sobre las superficies vidriadas que completan el modelado y lo enriquecen.

Cada pieza presentada no tiene conexión con otra y cada una tiene un desarrollo cronológico distinto, que en la presentación de este trabajo se intentará ordenar por elementos.

Nos encontramos dos basas diferentes; dos fragmentos de fustes cilíndricos y sin decoración; cuatro capiteles; y un cimacio.

### 1. BASAS (FIG. 1, 2)

No se atienen a la silueta del orden ático usual en los ejemplares hispanomusulmanes, y en concreto nazaríes. Estos ejemplares muestran base cuadrangular o sección de ella; alzado vertical y encima, estrechándose, un cuerpo troncocónico hasta cerrar en una forma circular de base que tras una pequeña moldura en resalte puede o no desarrollar otro cuerpo troncocónico, donde encajaría el cilíndrico del fuste. De no ser por este hueco circular y espacio de anclaje para un cuerpo cilíndrico, más recuerda la forma y decorado del cimacio que de una basa, ya que cambia la silueta y elementos que la componen e incluso su policromía. No se conserva decoración polícroma de ninguna basa en mármol o yeso, tan solo algún elemento realizado en mármol de serpentina en el sig. XIII con talla en las esquinas de palmetas, R. 54<sup>2</sup> y R. 4575 del Museo de la Alhambra por lo que se tratarían de los únicos ejemplos.

A.—La pieza, R. 1283 (fig. 1), se conserva completa en un lado y algo más de la mitad de otro, no pudiendo definir de forma clara si pudo ser de base cuadrada, lo que implicaba una columna exenta o en tres cuartos, como la otra pieza conservada, que será la solución más lógica.

Está vidriada en blanco y con decoración en azul que pudo estar completada en dorado pero no conserva resto alguno. Tiene una cinta azul enmarcando la planta cuadrada de inicio y circular de tope del cuerpo troncopiramidal. En los ángulos ocupan toda la altura, unas formas más o menos redondeadas que envuelven unas palmetas con tres círculos entrelazados y florecitas. Entre ellas queda una cartela que desarrolla en caracteres cursivos y con buena grafía la palabra «felicidad», y en el otro, el inicio de la misma palabra. El cuerpo superior troncocónico muestra en azul líneas arqueadas.

La decoración nos recuerda las soluciones de cimacios tallados o pintados, en los que alternan temas vegetales de palmetas para los ángulos separando cartelas epigráficas como este ejemplar, por ejemplo la pareja de cimacios que se conservaba en el patio de la Reja, antes de depositarse en el Museo de la Alhambra con los núm. 10217 y 10218<sup>3</sup>.

B.—La otra basa mantiene la misma planta y desarrollo en alzado, sólo que con menos altura, y no tiene el último cuerpo troncocónico. Muestra la huella de anclaje del fuste.

La planta deja ver una pieza en sus tres cuartas partes de desarrollo, dejando exento, el diámetro del fuste, aunque entrego al muro, pero con un apoyo importante para la columna. Su decoración consiste sobre un baño de vidriado blanco, una cinta que corre entorno de la planta cuadrada inferior y circular superior del cuerpo troncopiramidal. En el centro de cada lado presenta dibujado, un fruto lanceolado y en los ángulos, unas palmetas de cinco hojas que se aproximan a formas realizadas en yesería por la escuela naturalista vegetal de época de *Muhammad V* en el Palacio del *Riyād* y dibujan sobre cimacios del mismo Palacio en la Sala de los Reyes. También en cerámica tendrán un enorme desarrollo con temas ya de gran complicación folial, como palmetas abiertas en objetos también de cerámica arquitectónica, como serán los azulejos de jamba de época de *Yūsuf III*, conservados en el Instituto Valenciano de don Juan o el azulejo de Fortuny en el Museo Arqueológico Nacional y también apare-

<sup>2</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, «Basa, núm. 68», *Arte Islámico en Granada*, pág. 272.

<sup>3</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación «Columnas: cimacios, capiteles, fustes y basas, núms. 127-128», *Arte Islámico en Granada*, pág. 359-360.

cerá como tema decorativo vegetal en la cerámica doméstica nazarí<sup>4</sup> del siglo XV.

## 2. FUSTES

Se presentan dos ejemplares, fragmentados, R.1282 y 1621, cilíndricos, sin decoración alguna y vidriados en blanco.

Esta solución cerámica no es estrictamente la única que encontramos en los fustes, ya que están aquellos ejemplares que de forma envolvente se recubren de alicatado, bien en fustes poligonales o semicilíndricos con las piezas adaptadas a esta curva. Aunque esta solución última responde más a un efecto estético de alfombra envolvente y protectora que a veces continúa por el zócalo de la estancia y que nos recuerda más el efecto de las esteras en los bajos de los fustes en las mezquitas hispanomusulmanas y que se mantienen en la actualidad por tradición, como es en la mezquita *Qarawiyyīn* de Fez.

## 3. CAPITILES

Cada uno de los cuatro ejemplares presentados son diferentes. Se atienen a un modelado de la arcilla similar a los ejemplares de mármol contemporáneos. Presentan formas cuidadas y recortadas del núcleo del capitel.

Ninguno de los ejemplares se conserva completo y algunos están fragmentados y unidos. Todos ellos, como una escultura de bulto redondo, están ahuecados en su interior, adaptándose a la superficie extrema. El exterior mantiene los mismos ejemplos característicos a un ejemplar realizado en mármol o yeso, con un collarino anular de perfil curvo; cálatos cilíndrico con hojas de acanto representadas por cintas ondulantes en vertical que sólo en el ejemplar R. 1273/2877 (fig. 6), se desarrolla de forma tradicional y cuidada, con ocho hojas de acanto, con los tallos de los caulículos entre ellas y

en perfil en forma de «V» invertida. Se conserva un pequeño fragmento de otro cálatos muy similar a éste y que modela y polícroma cada elementos de igual forma. Es el R. 3815 y presenta unas dimensiones muy similares a este último.

Los ejemplares R. 1275 (fig. 4) y R. 1276/2878 (fig. 5) tallan el doble de hojas de acanto y no tienen proyección apenas de caída curva en la parte superior. Esta solución con un número mayor de hojas en una fila, ha sido poco usual y sólo se ha encontrado en casos muy esporádicos almorávides, como un ejemplar del Castillejo en Murcia<sup>5</sup>, y en estos casos la proliferación de hojas deja poco claro su representación que aparece como cintas muy delgadas y con poca proyección superior y generalmente necesitan un diámetro superior del cálatos al que le corresponde para una adecuada proporción de los elementos del capitel.

El cuerpo cúbico será el más característico:

En el primer ejemplar (fig. 3), se conserva sólo la esquina del cuerpo cúbico y fue encontrado en el Generalife, modelándose de forma rigurosa a las características de talla de la escuela decorativa de capiteles que trabaja en la *Dār al Manlaka al-Sa'īda*, en los pórticos N. y S., con columnas con capiteles de mármol de época de *Ismā'īl I*<sup>6</sup>.

El fragmento de capitel conservado, pertenece al ángulo del cuerpo cúbico en toda su altura. Es de mediano tamaño y se atiene de forma directa a la característica de talla de esta escuela, con sembrado de palmas que envuelven unas a otras con trabilla en el engarce angular de la palma del caulículo, y como en el resto de los ejemplares del pórtico N., con grandes volutas, formadas por la vaina de un pimiento que nace desde el centro a los lados en horizontal y enrolla al llegar a las esquinas. Abrazan la voluta en el ángulo superior una pequeña palma. Otra palma doble nace tras la voluta que la envuelve con una hoja y con la otra al engarce de la hoja del caulículo. El centro de cada cara se ha perdido y sólo conserva el cáliz de un pimiento con desarrollo en diagonal ascendente hacia el centro.

<sup>4</sup> FLORES ESCOBOSA, Isabel, y MUÑOZ MARTÍN, M.<sup>a</sup> Mar (Almería), MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación (Granada), Aproximación al estudio de la cerámica tardo-nazarí (Almería y Granada): pervivencia y cambio, fig. 3: 7; fig. 5 y 7, *Tranfencies i comerç de ceràmica a L'Europa mediterrània (segles XIV-XVII)*, XV Jornades d'Estudis Històrics Locals, Palma 1997.

<sup>5</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, *Los capiteles del Palacio de los Leones en la Alhambra*, Granada, 1996, pág. 25, lám. 1.

<sup>6</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, «Las columnas de la dar al-Manlaka al-Sa'īda en el Generalife», *Al-Andalus y Europa entre oriente y occidente, Simposio Internacional en Bonn*, homenaje al Prof. Ing. Cristian Ewert, mayo 2000.



La cinta del ábaco corre a lo largo con un tema modelado de escamas en hilera que esta policromado en blanco y azul alterno.

El acabado del capitel es vidriado en blanco y la decoración interna de cada elemento vegetal se talla formando temas «almendrados» y en «media luna» y a su vez se decora en azul mostrando soluciones más sencillas que los decorados de los ejemplares en mármol aunque muy ricos también y jugando con el volumen<sup>7</sup>.

Los ejemplares de las figs. 4 y 5, presentan grandes formas decorativas en el cuerpo cúbico del capitel que ocupan toda la superficie de forma ajena a los elementos característicos clásicos.

El primer ejemplar, muestra dentro de dos formas en «gota de agua» y respecto al eje central, una palma de redondeada hoja que se envuelve a su vez con su extremo opuesto en forma de una doble palma de hojas abiertas en «V» con un fruto central. El espacio superior central tiene dos triángulos concéntricos y corre en la parte superior la cinta del ábaco. El fondo de todos los elementos se decora en azul, actualmente muy deteriorado.

El ejemplar de la fig. 5, presenta en el cuerpo cúbico un tema de cierto parecido al anterior, al repetir en este caso en tres ocasiones, central y dos mitades, una forma almendrada que se forma por unas palmas curvas con un pequeño fruto entre ellas y dentro del hueco una gran piña tallada en su superficie y que ocupa toda la altura. En el tope tiene una cinta a modo de ábaco.

Se decora con un acabado de vidriado en blanco y las superficies exteriores en dorado liso y cubriendo la extensión de cada elemento.

El cuarto ejemplar fig. 6, aún con lagunas, será el que aporte más datos en su altura y proporción. Proviene de las obras en la parte alta de la calle Real de la Alhambra, las obras de la antigua casa del ar-

quitecto, lo que sería el Partal Alto junto al palacio o convento de San Francisco.

Tiene collarino de superficie curva; ocho hojas de acanto representadas por cintas serpenteantes que caen en curva proyectada y cuerpo superior cúbico. Entre las cintas nace el tallo del caulículo y genera en la base del cuerpo superior una palma doble a cada lado. La hoja central del acanto tiene un bulboso fruto y las hojas de la palma de los caulículos se engarza en el centro y ángulo, con dirección hacia el interior de cada lado.

Un fruto almendrado une el ángulo del cubo en su parte superior y aparece envuelto por dos palmas de dos hojas escalonadas en disposición vertical y la segunda de ellas engarza el extremo de la hoja superior a la cinta del ábaco.

Conserva la elaboración de su decoración vítrea, mostrando un baño en blanco y también azul que alterna en el color blanco de las palmas, iniciado por el azul de los tallos y hojas de los caulículos.

La decoración policroma es muy sencilla, limitándose a rellenar superficies de elementos vegetales ya modelados, lo que hace una solución intermedia entre los ejemplares nazaríes de escayola que tallan el interior de cada elemento vegetal y rellena con igual color toda la superficie, y los ejemplares de mármol mejor tallados pero lisos y cuidadosamente decorado su interior con dibujos policromados

#### 4. CIMACIOS

Se presenta sólo uno, R. 1274, fig. 7. Éste se atiene a la silueta de los ejemplares más sencillos nazaríes, mostrando un primer cuerpo de base cuadrada y alzado curvo convexo en nacela y otro superior en vertical. Esta vidriado en blanco y tiene una cinta azul que corre paralela en la parte inferior y superior del primer cuerpo. Este último en ángulo con el segundo y no llega al centro que se reserva quizás para una decoración en dorado más rica que actualmente no se conserva.

<sup>7</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, «Las columnas de la dār al-Manlaka al-Sa'ida», fig. 2, 4, 6, 8.



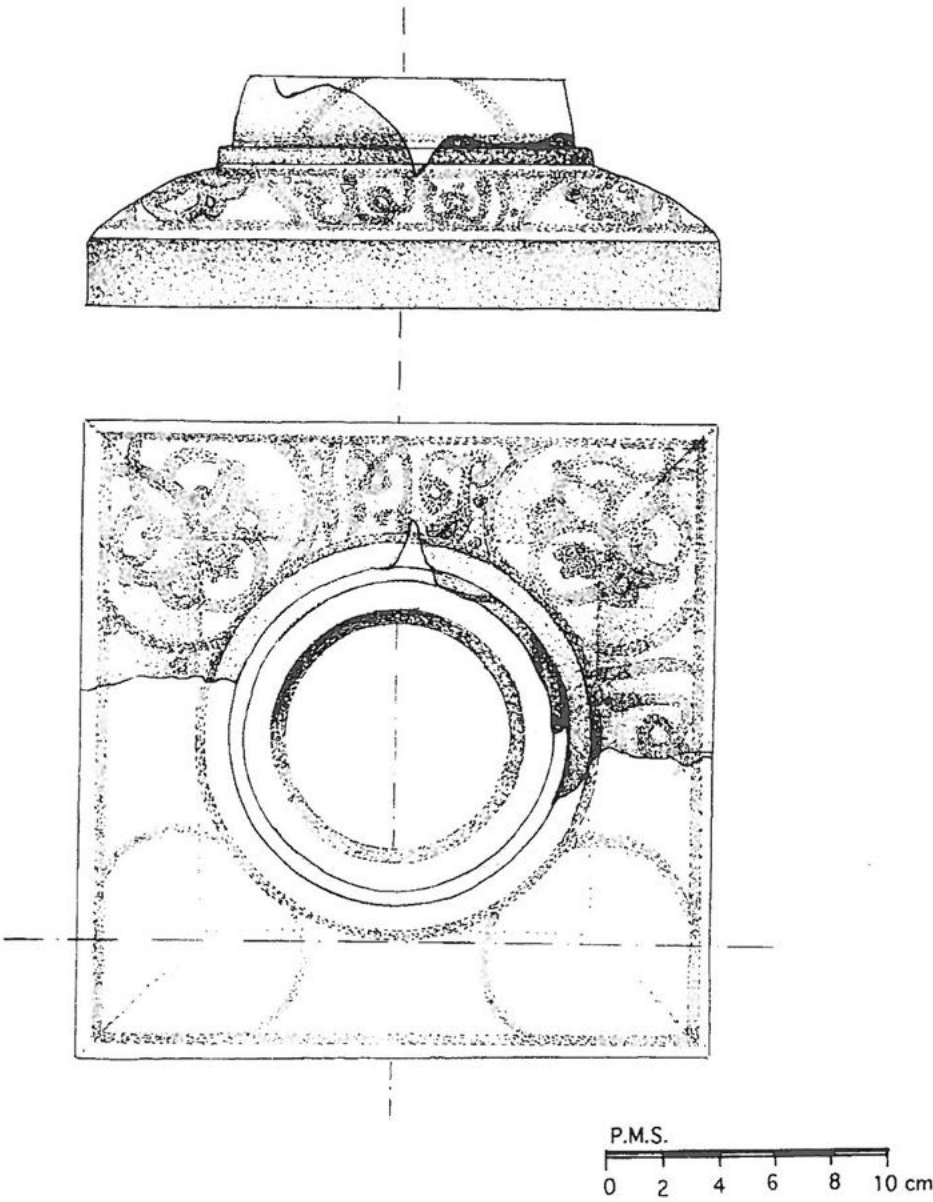


Fig. 1

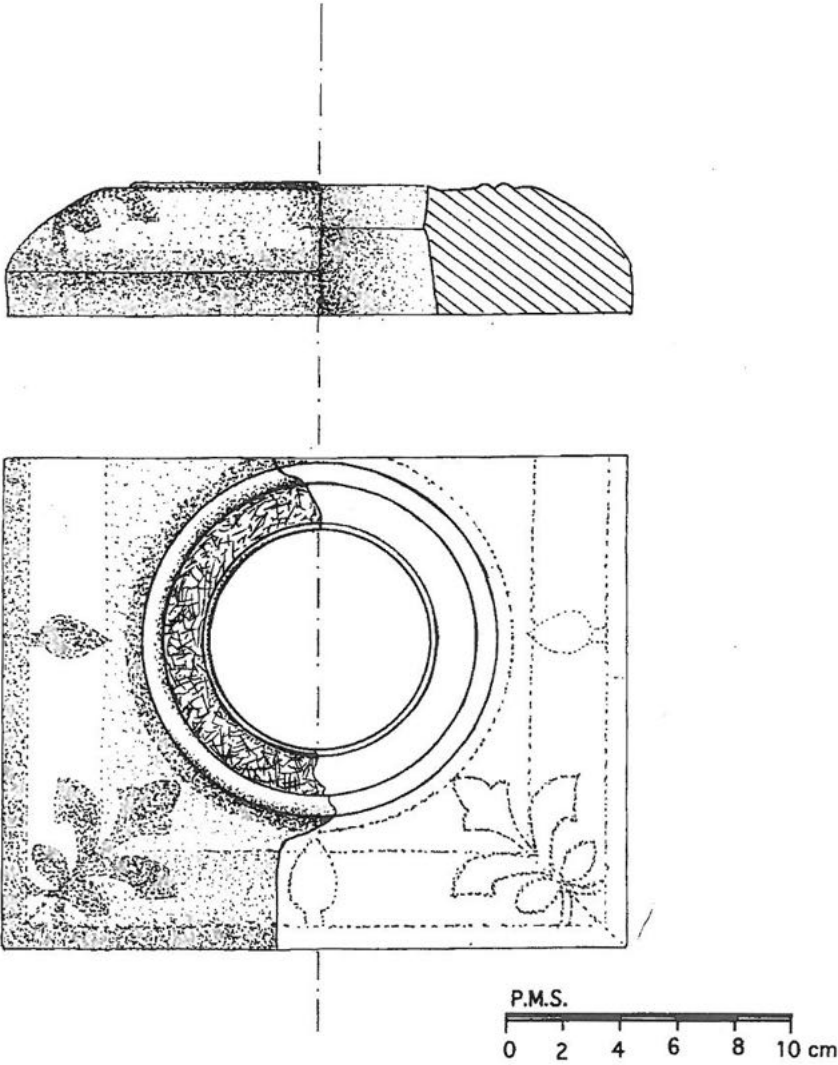
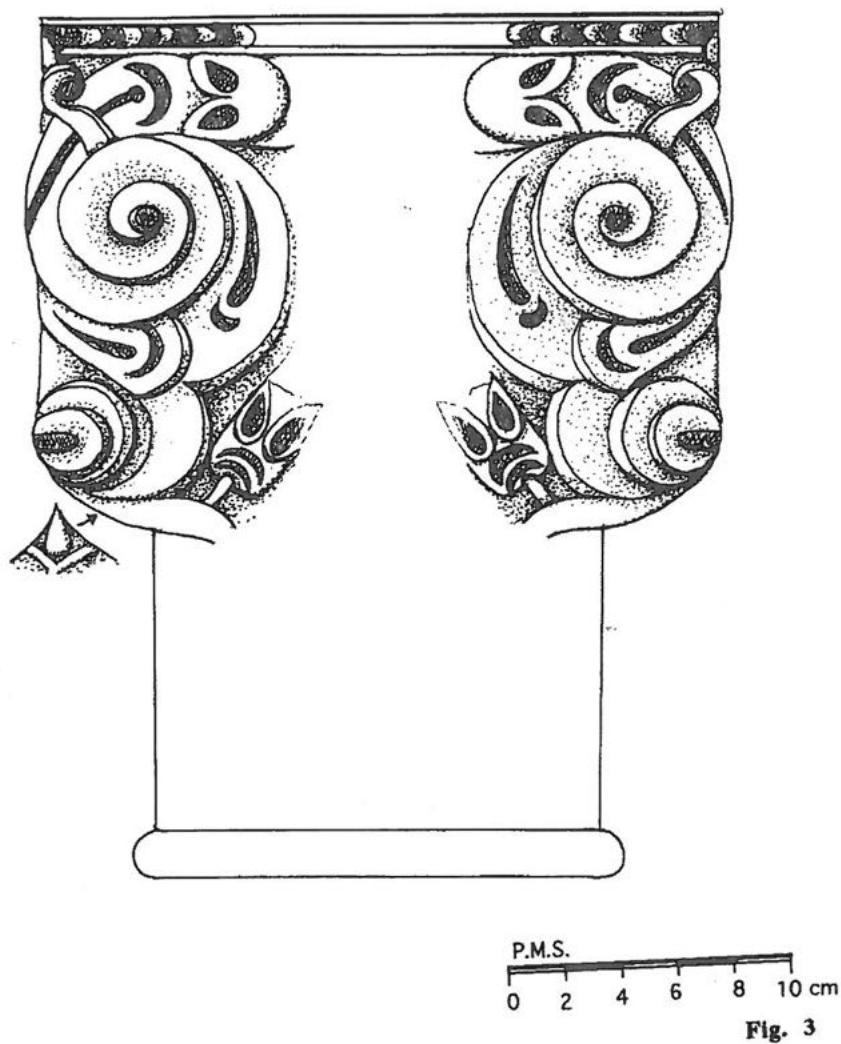


Fig. 2



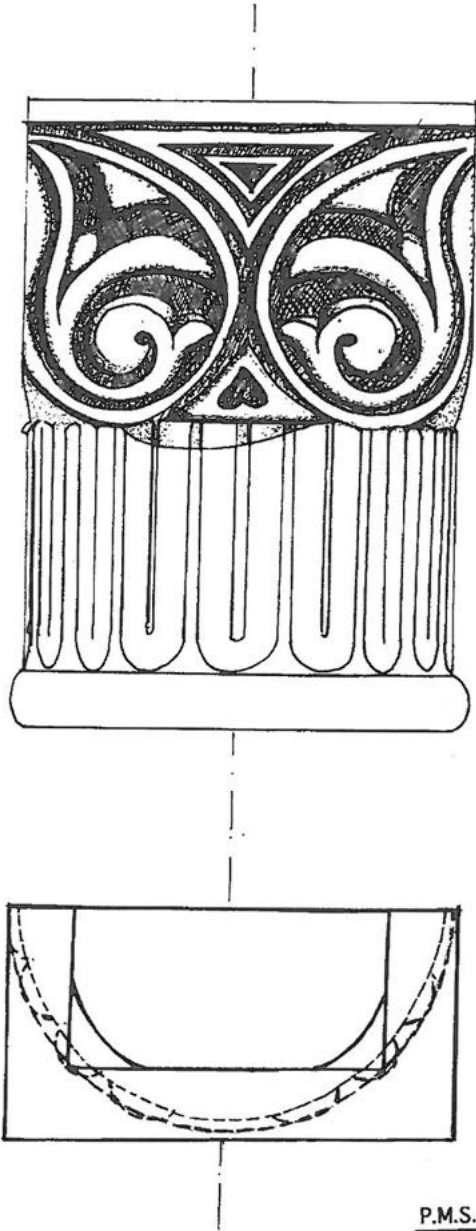


Fig. 4

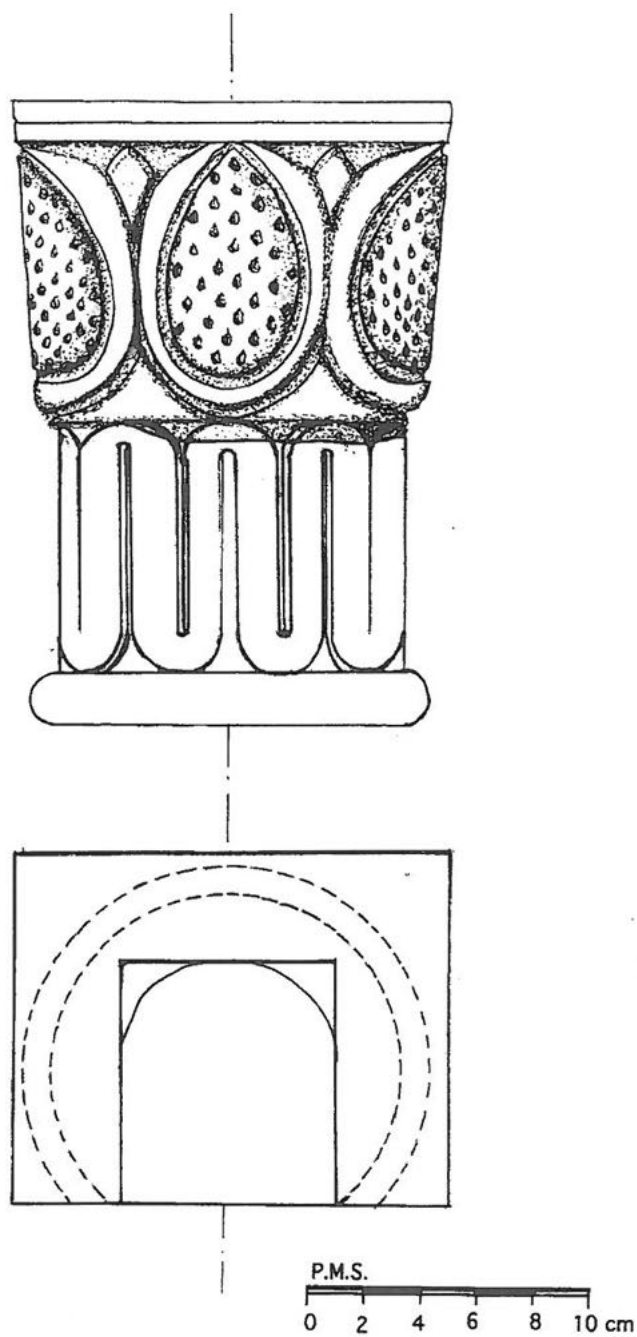


Fig. 5



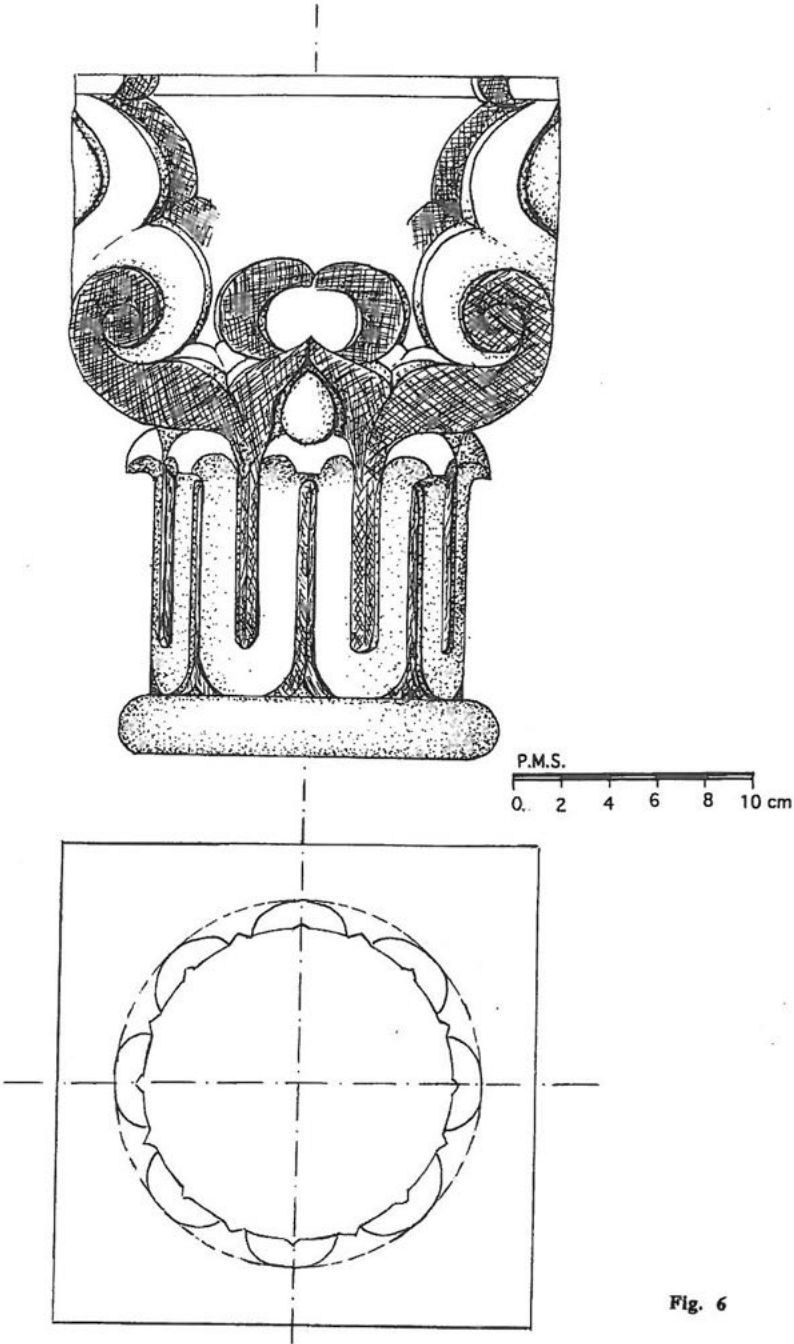
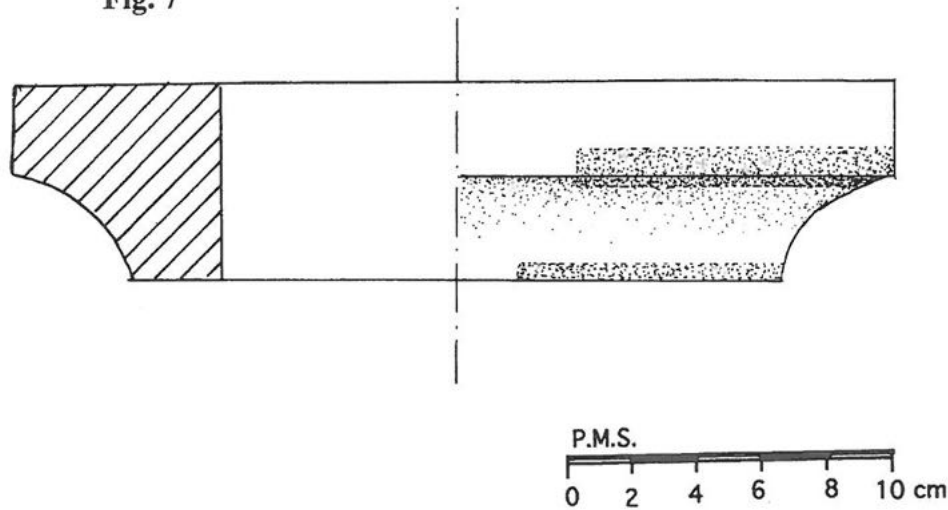


Fig. 6

Fig. 7





## Un paño de yesería de Isma'íl I en el Generalife

MARÍA VICTORIA QUIROSA GARCÍA

### 1. INTRODUCCIÓN Y LOCALIZACIÓN

El paño que analizamos forma parte de la decoración de yesería del Generalife. Dentro del monumento se ubicaba en el Mirador Oeste del Patio de la Acequia. Sin entrar a debatir su complejidad arquitectónica, haré alusión a una cita de Ibn Luyun que en su *Kitab al Filaha*, de la primera mitad del siglo XIV, describe un ideal arquitectónico que nos hace pensar en el Generalife y en la función que tiene el mirador, a pesar de que su imagen actual ha sido modificada por la galería de época cristiana: «...En el centro de la finca debe haber un pabellón dotado de asientos y que de vista a todos lados, pero de tal suerte que el que entre en el pabellón no pueda oír lo que hablan los que están dentro de aquél, procurando que el que se dirija al pabellón no pase inadvertido. El pabellón estará rodeado de rosales trepadores, así como de macizos de arrayán y de toda planta propia de un vergel. Será más largo que ancho, para que la vista pueda explayarse en su contemplación»<sup>1</sup>. En la actualidad el paño se conserva en el Museo de la Alhambra, R. 2062<sup>2</sup>, (fig. 1) forma pareja con otro paño casi idéntico, R 2061<sup>3</sup>, (fig. 2) salvo en sus

dimensiones y la decoración de las albanegas. Ambos se ubicaban en el muro oriental del Mirador. Se realizan con motivo de las reformas de Isma'íl I en el recinto, en 1319 tras la batalla de la Vega, como así lo demuestra el estudio epigráfico del Generalife<sup>4</sup>, sobre la anterior ornamentación de Muḥammad II-Muḥammad III. Las diferentes fases ornamentales del Generalife se pusieron de manifiesto con el descubrimiento del doble nivel de yeserías del Mirador Oeste en 1922-1923 por Eladio Laredo y Felipe Jiménez Lacal al limpiarlas de cal<sup>5</sup>. Determinando un nivel inferior que cronológicamente se asignaba a Muḥammad II-Muḥammad III, por paralelismos con yeserías de otros puntos de la Alhambra como el Convento de San Francisco, y otro nivel superior posterior a 1319. Antonio Gallego y Burín en su *Memo-randum sobre el Generalife*<sup>6</sup> (Granada 25 de octubre de 1924) también pone en relieve el hallazgo: «...Ofreciendo su ornamentación la novedad de conservar, en uno de sus rincones, un trozo de otra, de tipo diferente a la total del Generalife y de evidentes caracteres de mayor antigüedad.» Entre

<sup>1</sup> EGUARÁS IBÁÑEZ, Joaquina: *Ibn Luyun: Tratado de Agricultura*. Granada. Patronato de la Alhambra y el Generalife. 1998. págs. 272-274.

<sup>2</sup> La pieza mide: 48 cms. de ancho y 59'5 cms de largo.

<sup>3</sup> La pieza mide: 43'2 cms. de ancho y 59'5 cms de ancho.

<sup>4</sup> CABANELAS RODRÍGUEZ, Darío Ofm. FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio: *Inscripciones poéticas del Generalife en Cuadernos de la Alhambra*, número 14. Granada. Patronato de la Alhambra y el Generalife. 1978.

<sup>5</sup> Archivo de la Alhambra L-411.

<sup>6</sup> VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos: *El Generalife*. Granada. Proyecto Sur de Ediciones. 1998. págs. 146-147.

agosto y diciembre de 1932, cuando Leopoldo Torres Balbás realiza la restitución del Mirador a su forma original cuadrada, deja el testimonio arqueológico del doble nivel de yesería que podemos ver actualmente: «... En el mirador del centro del Patio de la Acequia se quitaron de algunos de los lados —muros interiores— las decoraciones de escayola, para que se vieran bien las más antiguas situadas debajo<sup>7</sup>».

## 2.1. ANÁLISIS DEL PAÑO

### 2.1. Estructura

La estructura que presenta esta yesería está muy relacionada con la función del espacio que tapa, se situaba sobre una taca y al tallarse, mantiene la misma forma pero cegada. El paño se estructura mediante una arcada de palmas sostenida por dos finas columnitas entregas con todos los elementos, representándose sólo un cuarto de ellas. El capitel<sup>8</sup> tiene collarino adosado con perfil de media caña circular, sobre éste el cálatos con las hojas de acanto representadas por una cinta serpenteante y adosado al conjunto del cuerpo superior cilíndrico, un fruto enmarcado por una palma doble. Se remata por la cinta del ábaco. La columna finge el apoyo de una arcada de palmas que desarrolla un arco lobulado rebajado que centra la composición del paño que estudiamos, a modo de alfiz y se enmarca el arco por una cinta lisa que se anuda en los ángulos. El espacio interior de la arcada está compuesto por tramas vegetales de tallos, palmas y pimientos, que analizaremos a continuación con mayor detenimiento, que se van repitiendo sucesivamente en sentido horizontal y vertical, alternando palmas y pimientos hacia arriba y hacia abajo.

Algo muy característico de este paño son una serie de imperfecciones impensables en obras cronológicamente posteriores, en las que la composición se adapta a las dimensiones de la pieza, no como ocurre en estos paños, que la composición se corta libremente dejando motivos mutilados. También resulta extraño como dos piezas que

forman pareja y se ubican como tal, tienen dimensiones y albanegas diferentes.

## 2.2. Motivos decorativos

En este apartado hablaremos de los tallos, palmas y pimientos que son los elementos constitutivos de la yesería. La decoración vegetal siempre se une a los tallos.

*El paño:* El paño de yesería tiene una trama de tallos que se sitúa en un nivel inferior con respecto a las palmas y los pimientos, adoptando la forma de curvas y contracurvas. Dicha trama está compuesta por dos tallos superpuestos que se repiten de forma vertical y paralela (fig. 3,c), situándose uno de ellos un poco desplazado hacia arriba con respecto al otro, dándole una mayor complejidad a la composición, estas bandas de tallos son tangentes entre sí.

De los tallos nacen palmas y pimientos de forma alterna, el paño tiene una vegetación poco variada, lo que lo hace más repetitivo, vemos palmas de un foliolo (fig.4: 3a,3b,3c) y dos foliolos (fig.4: 2a) en las que uno de ellos enrolla a un tallo, las últimas citadas presentan una variante, un pequeño apéndice que se sitúa en la parte superior de la palma (fig.4: 2b). De los tallos también nacen pimientos, entre los que podemos distinguir dos tipos, un primero en el que el caliz está formado por dos foliolos y el fruto se empieza a curvar hacia uno de los lados (fig.4: 5a,5b) y un segundo que presenta la misma forma en el caliz, pero el fruto tiene escotadura semicircular (fig.4: 6a,6b). En la trama vegetal se sitúan pequeños botones circulares (fig.4: 1a,1b) y foliolo simples de los que arranca un tallo (fig.4: 1c).

*Albanegas R. 2062:* En esta pieza las albanegas son simétricas en su parte central, mientras que en los extremos presentan una composición diferente (fig. 3,a). Los tallos tienen que adaptarse a la forma arquitectónica. En el lado izquierdo tres tallos, dos principales y uno secundario, forman curvas y contracurvas de las que nacen palmas y pimientos. La vegetación es muy variada. Si partimos de las palmas más simples, éstas presentan uno o dos foliolos siendo uno de ellos mero apéndice de tamaño menor (fig.5: 2b) mientras que otro se enrolla a modo de voluta (fig.5: 3c). Las palmas más complejas presentan los foliolos muy desarrollados

<sup>7</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo: *Diario de obras y reparos en el Generalife en Cuadernos de la Alhambra*, número 6. Granada. Patronato de la Alhambra y el Generalife. 1970. Pág.125.

<sup>8</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación: *Los capiteles del Palacio de los Leones en la Alhambra*. Granada. Universidad de Granada. Diputación Provincial de Granada. 1996. Pág.148.



y enroscados a modo de voluta (fig.5 4a,4b). Encontramos dos tipos de pimientos, el primero muy simple que no diferencia ni caliz ni fruto (fig.5: 5a,5b) y un segundo más complejo que presenta escotadura semicircular (fig.5, 6b). Los ya citados botones aparecen en la trama de forma reiterada. En la albanega derecha (fig.3,a) el movimiento de los tallos es igual que el anterior, con la particularidad de que el tallo principal, de los tres que forman la trama, se anuda en el punto central de la composición (fig.5: 1b). De estos tallos arrancan palmas y pimientos de muy diversa forma. Palmas de foliolos incipientes (fig.5: 2a) que se van desarrollando a modo de voluta (fig.5: 3a) y enrollan a uno de los tallos (fig.5 3b). Palmas de dos foliolos muy desarrolladas (fig.5: 4b,4c), y pimientos que parten de un caliz formado por dos foliolos de los que arranca un pequeño fruto (fig.5: 6a). Por último un segundo tipo de pimiento, más complejo, con escotadura semicircular (fig.5: 6c) que puede enrollar a un tallo (fig. 5: 7a)

*Albanegas R.2061:* Tienen dos tallos superpuestos, con una distribución más sencilla a las anteriores ya comentadas. Las albanegas son iguales y simétricas, por lo que sus tallos aparecen de igual forma a partir de su bisectriz (fig.3,b), formando movimientos curvos y brotes secundarios en contraespira que se adaptan a la propia estructura arquitectónica. La decoración vegetal, siempre unida a los tallos, con muchas de las formas ya descritas, palmas de uno y dos foliolos, por lo que destacaré otro tipo de palma diferente (fig.6: 4a,4b), presenta uno de los dos foliolos a modo de voluta, mientras que el otro de tamaño mayor toma un poco de inclinación hasta tocar otro homólogo que se sitúa en una palma opuesta, dejando entre ambos un hueco, en cuya base hay un vano en forma de gota de agua, originado al unirse dos pequeños brotes que han nacido del borde exterior de cada uno de los foliolos. Encontramos un único tipo de pimiento, con cáliz formado por dos foliolos y fruto que curva hacia uno de los lados (fig.6: 6a,6b).

### 2.3. TÉCNICA Y POLICROMÍA

Las dos piezas que analizamos han sido realizadas mediante piezas independientes que se unen. Por un lado están los elementos que forman el arco:

columnas y albanegas. En un nivel inferior de fondo, se rellena con un paño tallado cegando el arco.

Por lo que respecta al paño se han utilizado lasetas de yeso realizadas a molde y unidas adaptándose a la superficie que tienen que cubrir. En la pieza R. 2062, son seis enteras y cuatro fragmentos. En R. 2061 seis enteras y un fragmento.

En primer lugar se usan moldes para la composición en rasgos muy generales y posteriormente se talla y se retocan aquellos detalles que requieren un mejor acabado. Este paño por las dimensiones reducidas de sus elementos y su abigarrada estructura presenta un minucioso trabajo de ejecución, si se mira con detenimiento veremos lo reiterativo que resulta el tema vegetal de palmas y pimientos.

El paño, en sus dos variantes, ha conservado muy pocos restos de policromía, entre los que destaca el color azul que aparecería como fondo, en un nivel inferior a la decoración vegetal. Las escasas muestras policromas rojas nos hacen pensar en el uso de este color como una capa de minio de preparación, así como los restos de estucado blanco que también nos remiten al mismo uso, preparar la superficie antes de recibir la policromía.

### 2.4. Conservación

Cuando los dos paños de yesería pasan a formar parte del Museo de la Alhambra, el 16 de julio de 1949, en los datos del Libro de Registro, ya se escribe en el apartado de conservación de la pieza, regular en ambos casos. La parte más dañada (figs. a y b) es la inferior, así como aquellos elementos con mayor relieve como es el caso de los capiteles, en la pieza R.2061 sólo uno está en mejor estado, el otro aparece muy dañado, mientras que en R. 2062 sólo se ha conservado uno que ha perdido todo el relieve. Encontramos muestras de erosión que dificultan la visión de algunos de sus elementos vegetales. El paño R.2061 en su mitad superior presenta un orificio, dañándolo así como la superficie que lo circunda.

### 3. ANTECEDENTES, INFLUENCIA EN PAÑOS ANTERIORES

En primer lugar haremos referencia al antecedente de este paño de yesería que se encuentra en

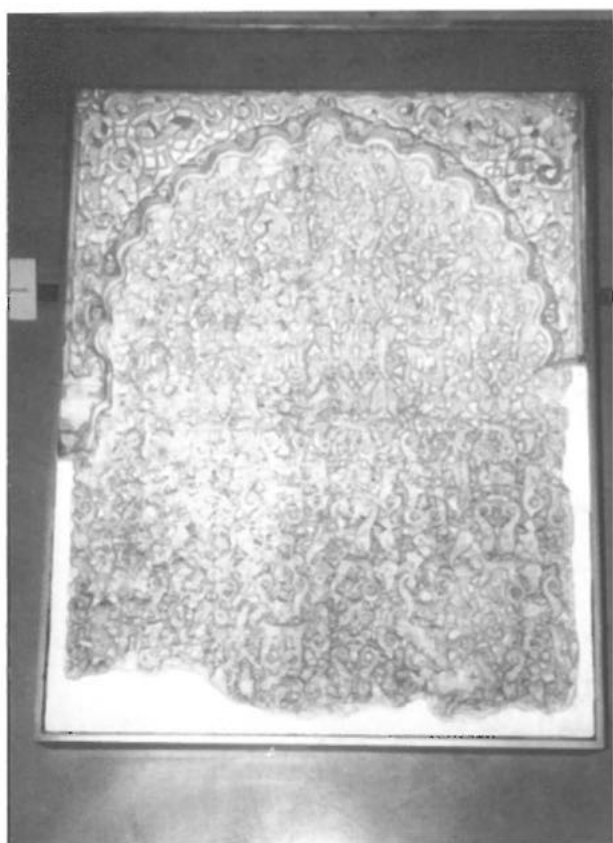
otro palacio nazarí, el Partal y concretamente en la Torre de las Damas, es el único testimonio encontrado cronológicamente anterior, se sitúa en las albanegas que compartimentan el espacio superior de la torre, tiene la misma idea de repetir parejas de tallos entrelazados curvos en vertical y colocados en paralelo hasta rellenar el paño. Lo que pone de manifiesto esta composición vegetal no era nueva ya que había sido usada en las albanegas de esta estancia.

Siguiendo un orden cronológico nos situamos en la reformas ornamentales que realiza Isma'íl I en el Generalife, ya que la composición que analizamos no sólo aparece en el Mirador oeste del Patio de la Acequia, en el lado sur del palacio y nuevamente en albanegas, nos encontramos la misma composición, con la particularidad de que en un lado aparece con dimensiones reducidas, mientras que en el otro adopta un módulo mayor. En el lado este son escasos los testimonios conservados por lo que no podemos rastrear la presencia de estos motivos, pero sí en el lado norte, que fue el más modificado arquitectónicamente por Isma'íl, en las albanegas de los cuatro arcos que miran hacia el

Darro, podemos verlo y con una función estructural y ornamental distinta, en el intrados del Mirador de este lado. Por medio de estos testimonios observamos como dicha reforma toca a todos los puntos del palacio y de un modo homogéneo por lo que respecta a la ornamentación.

En último lugar, haremos mención a un paño posterior que sin repetir con exactitud la composición, intenta parecerse a la ya mencionada variante del paño en el intradós, el concepto de los elementos, la abigarrada composición, ésto lo vemos en la Torre de la Cautiva, obra de Yusuf I, en el intradós de las ventanas que miran hacia la Torre de los Picos y la Torre de la Infanta respectivamente.

Tras este recorrido la conclusión es clara, sintetizándola en dos ideas básicas. En primer lugar, podemos rastrear una misma composición, con ligeras variantes a lo largo de un tiempo dilatado, medio siglo. En segundo lugar, una misma composición puede adaptarse a diferentes formas arquitectónicas y puede aparecer con dimensiones diferentes dependiendo de la función ornamental que desempeñe.

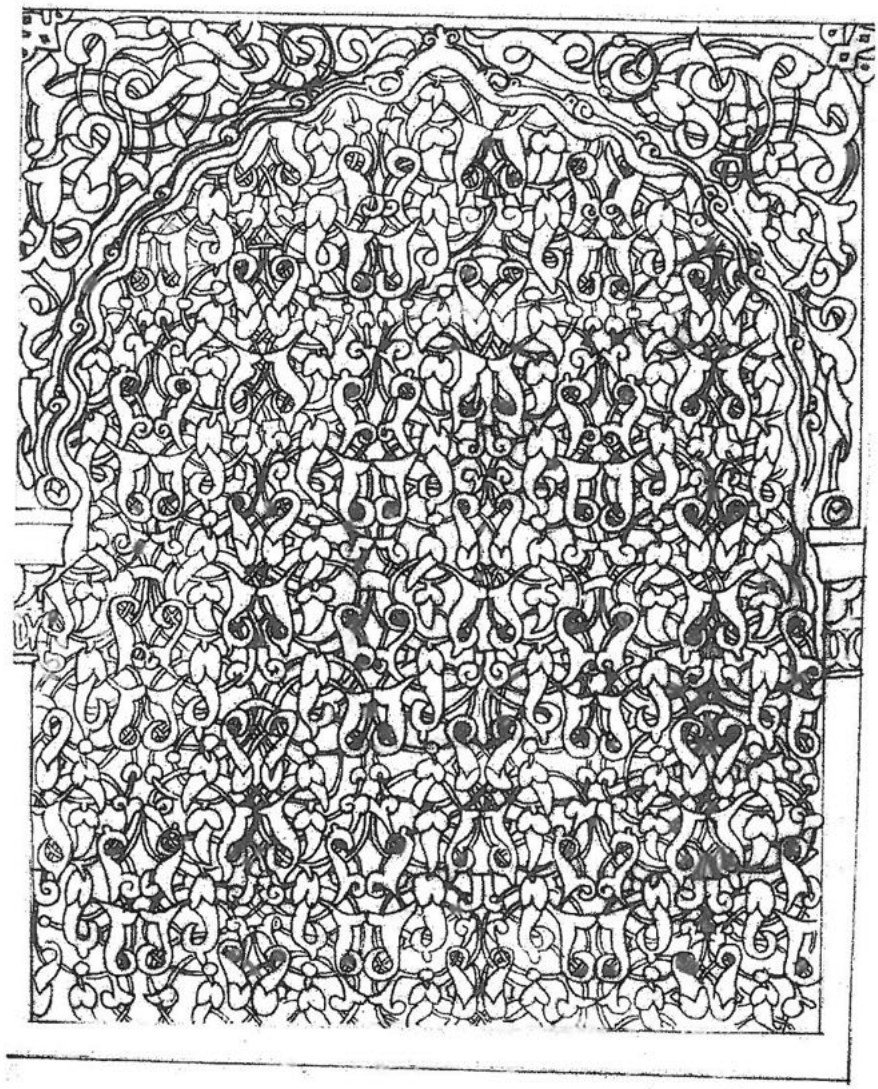


A



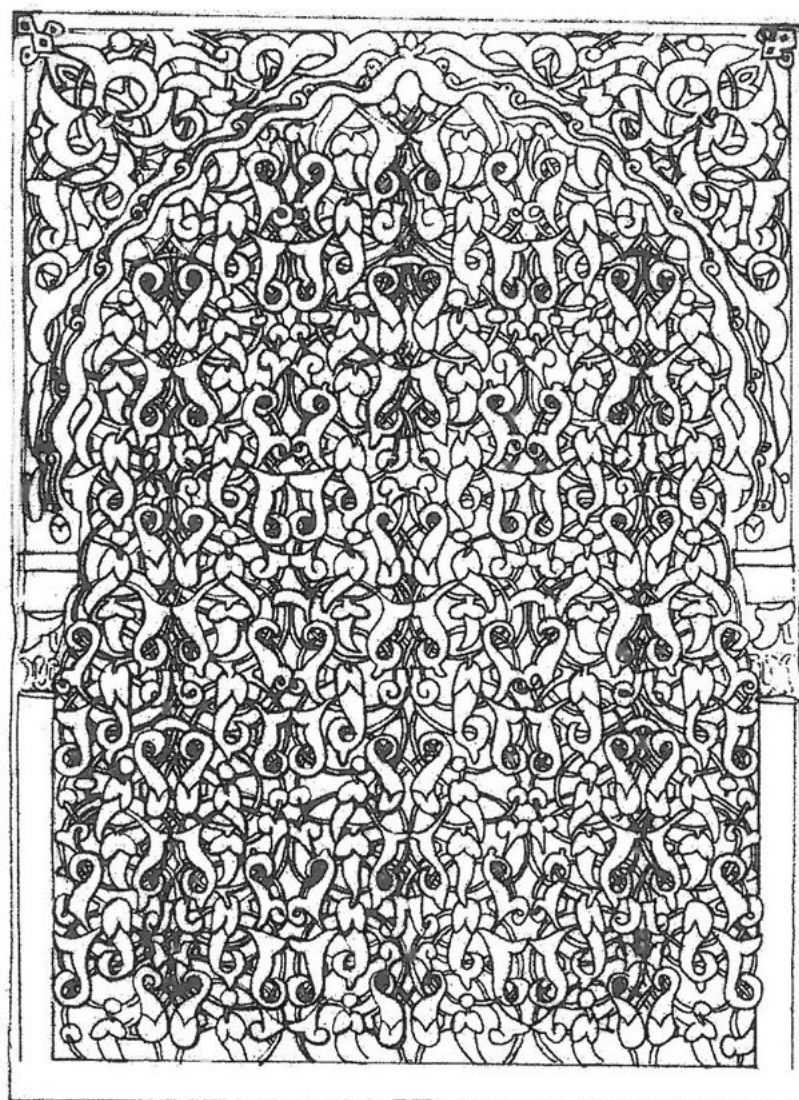
0.—R. 2062 (a) R. 2061 (b)

B



vqg

1.—R. 2062



VQG

2.—R.2061.



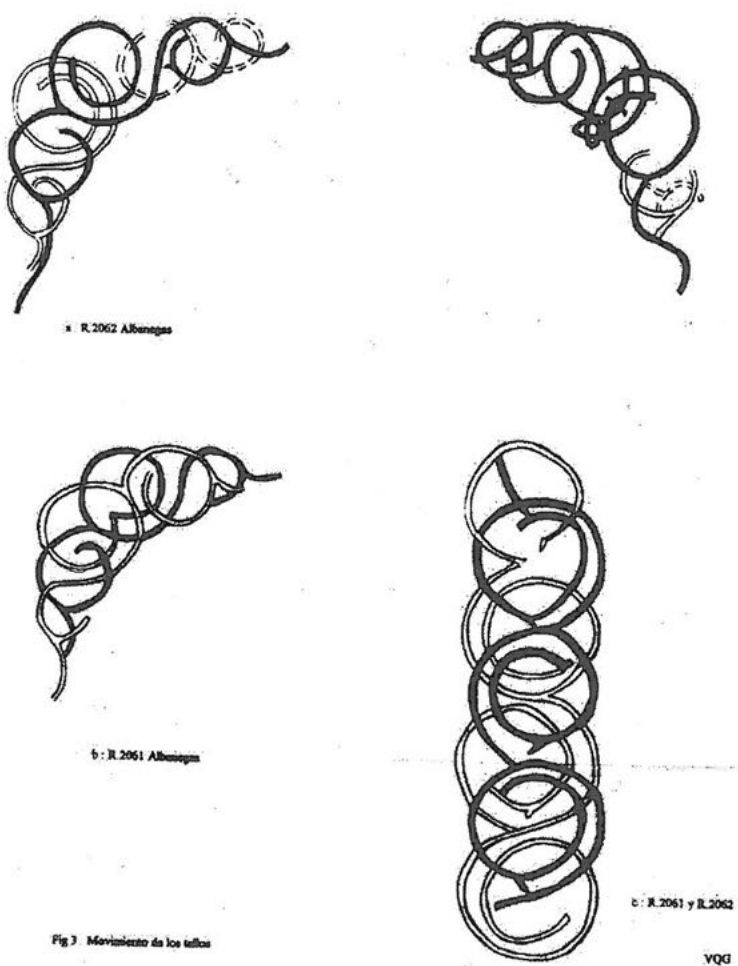
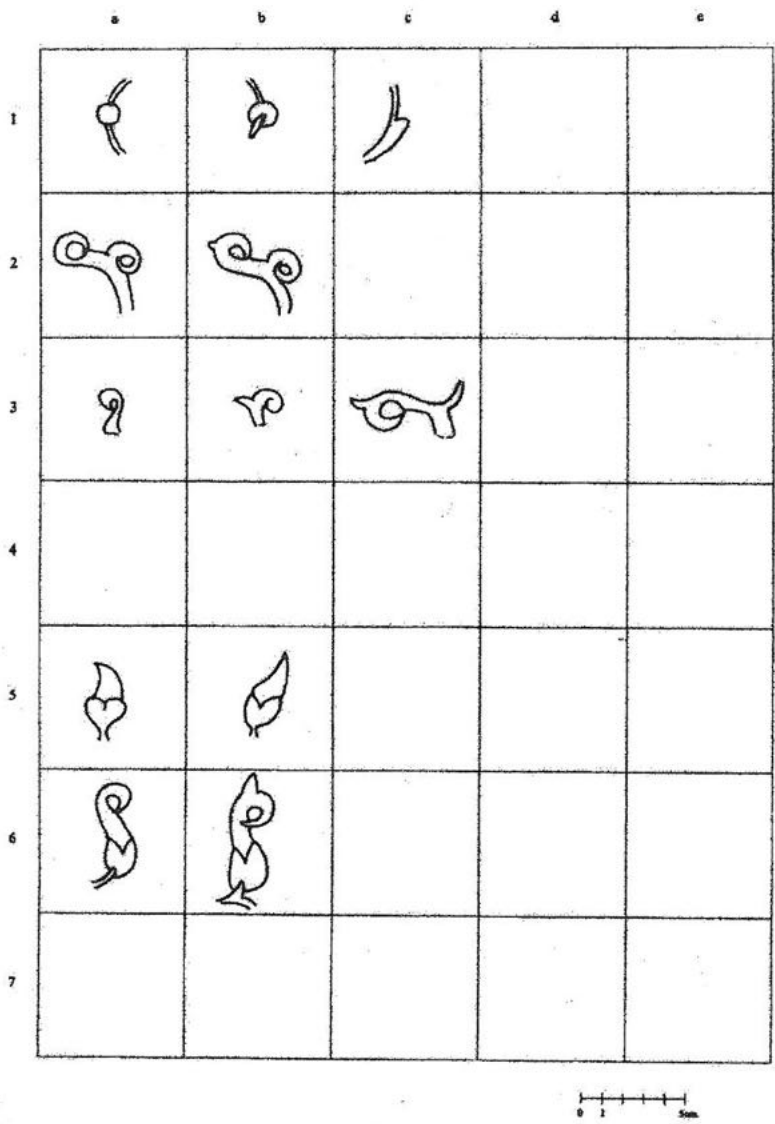
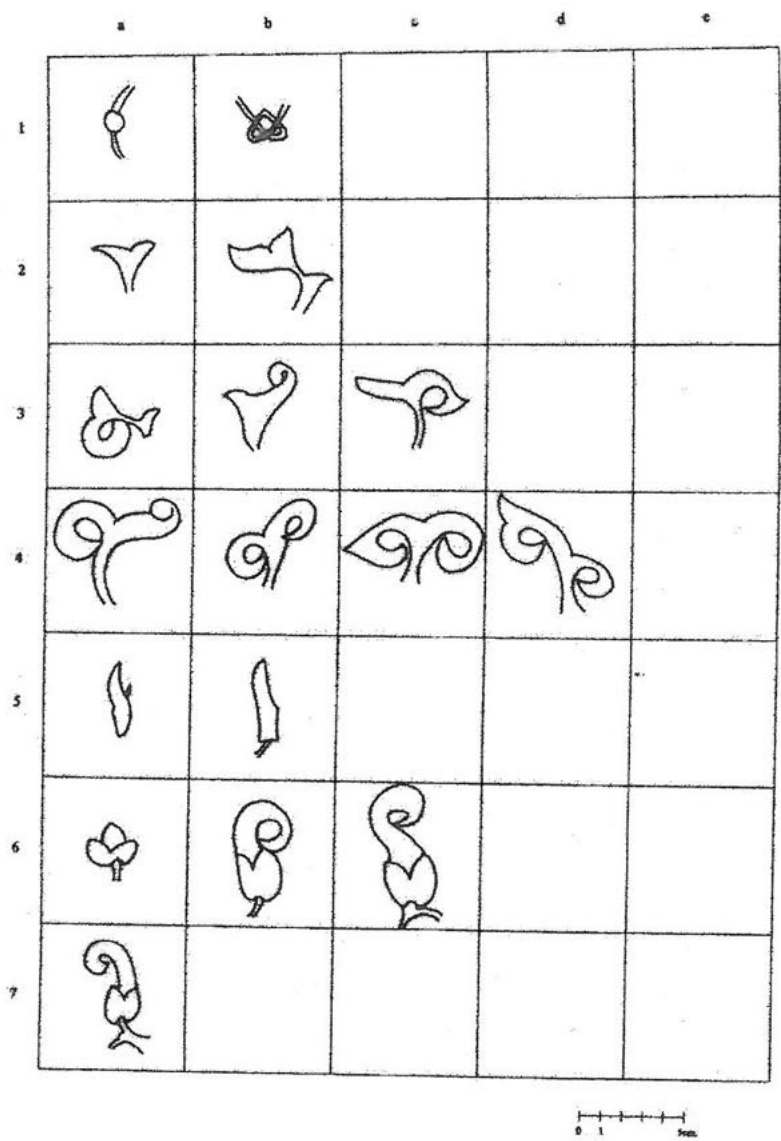


Fig 3 Movimiento de los tallos

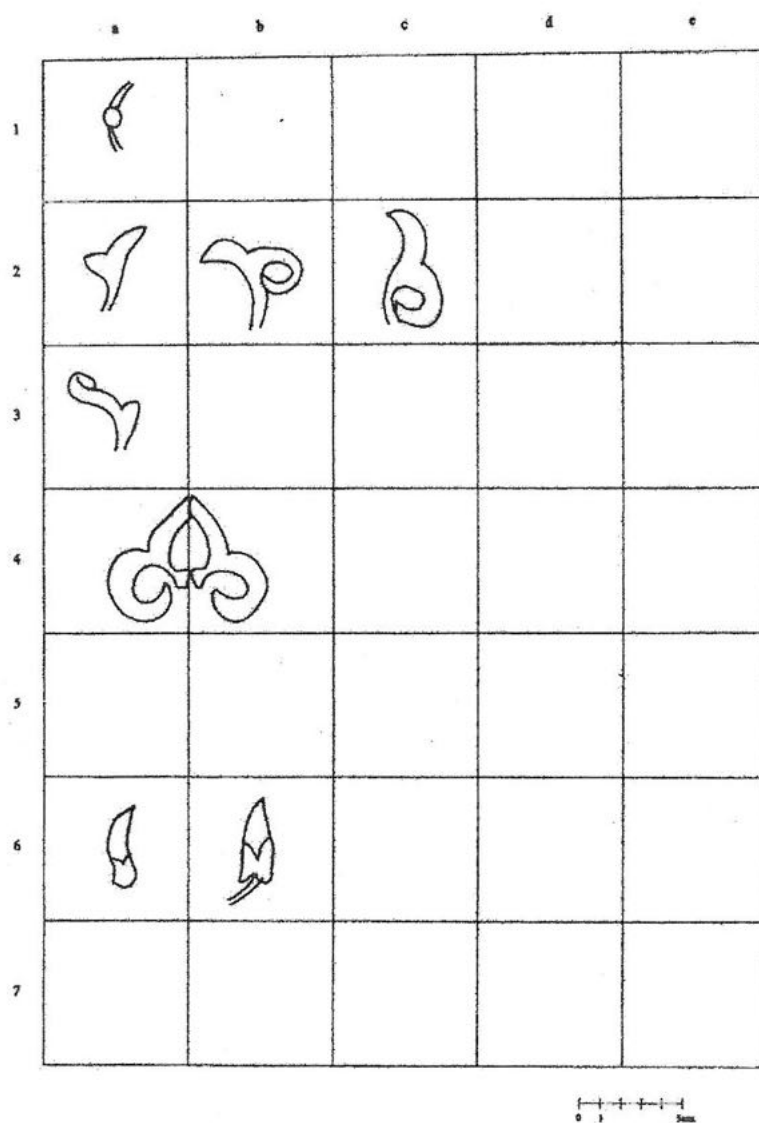
3.—Movimiento de los tallos.



4.—R.2062-R.2061. Palmas y pimientos.



5.—R.2062. Albanegas: Palmas y pimientos.



6.—R.2061. Albanegas: Palmas y pimientos.





---

## *El neoislámico y la arquitectura balnearia en Murcia. Los establecimientos termales de Archena y Fortuna-Leana*

MARÍA TERESA SÁNCHEZ ALBARRACÍN

Con el romanticismo cada país recaba en su historia, cobrando una importancia de primer orden el estudio del pasado nacional; de este modo, en el campo de la arquitectura se investiga sobre los estilos del pasado que mejor representen la esencia de cada nación. Se produce una revisión y, «ello hizo aparecer el curioso fenómeno en la historia de la arquitectura que se ha dado en llamar revivals (neogótico, neoárabe...)»<sup>1</sup>. Los revivals elegidos son diversos, siendo incluso interpretados de forma diferente dependiendo del contexto, la época o el lugar en que se desarrolla la recuperación.

La Mezquita de Córdoba, la Giralda de Sevilla, la Alhambra de Granada, es decir, los edificios más representativos de la dominación musulmana, que habían sido respetados como preciados trofeos de conquista, suponían también memoria histórica permanente de ese pasado de triunfo y victoria, y constituían además un mito cultural. La Alhambra, modelo válido de arquitectura palaciega, cuya estimación lleva a considerarla uno de los lugares mejor trabajados que hay en la tierra<sup>2</sup>, es emulada

por reyes cristianos; así el Alcázar de Sevilla fue construido por Pedro I con alarifes granadinos. «La Alhambra aparecía como una «construcción mágica» capaz de sugerir los mejores sentimientos y el mas elevado placer estético»<sup>3</sup>. Una de las fuentes de inspiración mas características del romanticismo europeo fue la Alhambra, que por encima de los monumentos árabes de Córdoba, Sevilla y Toledo, atrajo a escritores, viajeros y arqueólogos. El ejemplo mas acabado de ese romanticismo literario fueron los *Cuentos de la Alhambra*, escritos por Washington Irving en 1832.

La acción restauradora que durante el siglo XIX se lleva a cabo, no alcanzó solamente a los viejos edificios y monumentos cristianos, sino que se materializó también ampliamente sobre los islámicos. Dada la deplorable situación en que la Alhambra se encontraba, debido a la erosión y rapiña, y que resultó crítica con los bombardeos franceses; su restauración se inició tempranamente, comenzando en los años de Isabel II. El arquitecto Rafael Contreras estuvo vinculado a este palacio desde 1845 hasta 1890, y su labor fue continuada por otros arquitectos entre los cuales se encontraba su hijo Mariano Contreras; intervenciones estas presididas por un sentido absolutamente romántico, con un

<sup>1</sup> BUENO, M.<sup>a</sup> José, «Arquitectura y nacionalismos. La imagen de España a través de las exposiciones universales», *Fragmentos* núms. 15-16, Madrid 1989, págs. 58-70.

<sup>2</sup> NIETO ALCAIDE, Víctor, «El mito de la arquitectura árabe, lo imaginario y el sueño de la ciudad clásica», *Fragmentos*, núms. 8-9, 1986, págs. 132-147.

<sup>3</sup> ISAC, Ángel, *Eclecticism and architectural thought in Spain. Discourses, reviews, congresses 1846-1919*, Diputación Provincial de Granada 1987, pág. 60.

proceso casi mecánico y falto de rigor. Estas actuaciones y las series de dibujos realizadas por Murphy, Ford, Roberts, Taylor... fueron preparando el camino de la recuperación para la arquitectura civil de aquel rico y colorista lenguaje. El resultado fue bautizado con la denominación de «alhambrismo» por el musicólogo Adolfo Salazar al referirse al ámbito musical; y en este sentido, Pedro Navascués entiende que «tiene igual aplicación en otros campos como ahora es el de la arquitectura»<sup>4</sup>. El fenómeno no fue exclusivamente español, en Inglaterra, Francia, Alemania e Italia también se recrearon arquitecturas árabes, aunque de forma mas breve.

Esta arquitectura que comenzó siendo una tímida y caprichosa experiencia interior como fueron los llamados «salones árabes», llegó a considerarse el estilo nacional que nos representaría en certámenes internacionales. Entre los diversos quioscos y pabellones de estilo árabe que España incluyó en las Exposiciones Universales celebradas durante el siglo XIX, el más acertado fue el pabellón español proyectado por Agustín Ortíz de Villajos para la Exposición Universal de París de 1878. El lienzo del pintor Alejandro Ferrant recogió la Calle de las Naciones, en la que se ve la fachada del pabellón compuesta libremente, con un claro sentido ecléctico. Los países participantes habían sido invitados a levantar un pabellón cuyas formas hablasen de la nación a que pertenecían. Ortíz de Villajos, coincidiendo con un momento de gran auge del neoárabe, lo construyó en este estilo que cumplía perfectamente con un doble papel: simbolizar a España, y ser el estilo festivo y exótico que encajaba muy bien en este tipo de certámenes. La fachada pretendió ser un repertorio de la arquitectura árabe española. La referencia más clara es el Patio de los Leones de la Alhambra en la zona central, Granada y la Alhambra eran lo más conocido y lo que más atraía a los extranjeros, siendo así muy fácil reconocer su procedencia y cumplir con facilidad el objetivo de mostrar la nacionalidad del edificio; el resto estuvo inspirado en motivos del Alcázar sevillano, la Mezquita de Córdoba y algún monumento mudéjar toledano<sup>5</sup>.

La corriente de tradición hispano-musulmana, que en unos casos sigue modelos granadinos, cordobeses o sevillanos, se suele caracterizar con frecuencia por la mezcla y manejo libre de todos estos elementos en función del efecto e imagen que se desea conseguir. «Toda esta producción, salvo algún caso, tiene un carácter ecléctico pese a que en el detalle reproduzca fielmente el original, del que tantas veces se obtuvo un vaciado que llegó a suponer la industrialización de la mayor parte de los temas decorativos»<sup>6</sup>. Entre los edificios que mejor se prestaban para interpretarse o incluir zonas en clave oriental, se encontraron los casinos y sociedades de recreo fruto de la sociedad burguesa del XIX. Esta misma suerte ofrecieron muchos de los baños o balnearios que fueron remodelados en el citado siglo.

Aunque la mayoría de las estaciones termale en España tiene un origen romano o árabe, al ser consideradas posteriormente por los cristianos lugares de promiscuidad, permanecieron olvidadas durante la Edad Media. En los siglos XVI y XVII la medicina de la época las hará resurgir, llegando a vivir a partir del siglo XVIII y de modo especial durante el XIX una época dorada. De nuevo ven modificada su función, convirtiéndose en centros de reunión y diversión; a las instalaciones tradicionales se añaden ahora salas de conciertos, casinos de juego...<sup>7</sup> La toma de aguas, bebiéndolas o bañándose en ellas, se convierte desde el ochocientos en una prueba de distinción socio-económica, indicando un rango superior dentro del escalafón social. De este modo, los balnearios dan lugar al turismo, entendido como recreo, descanso, ocio y diversión. El turismo balneario o el veraneo termal ofrece paseos, bailes, juegos, excursiones; diversión continua y relajación de la rígida moral de invierno, favorecida por una localidad destinada al recreo y la libertad que concede la excusa de ir a tomar los baños.

El papel ejercido en el siglo XIX por el veraneo, se relaciona con la función social de prestigio del ocio, particularmente del ocio ostentoso. El balneario consigue trasladar el centro de poder a un pe-

<sup>4</sup> NAVASCUES PALACIO, Pedro y QUESADA MARTÍN, M.<sup>a</sup> José, *El siglo XIX. Bajo el signo del romanticismo*, Edit. Sílex, Madrid 1992, págs. 68-80.

<sup>5</sup> BUENO, M.<sup>a</sup> José, *op. cit.*

<sup>6</sup> NAVASCUES PALACIO, Pedro «Arquitectura española (1808-1914)», *Summa Artis*, Vol. XXXV, Madrid 1993, págs. 330-347.

<sup>7</sup> MIRANDA MONTERO, M.<sup>a</sup> Jesús, «Los balnearios valencianos: el declinar de una forma de ocio», *SAITABI*, XXXIV, 1984, págs. 249-266.

queño espacio privilegiado. El esquema predominante de los balnearios desde la época de auge o dorada, es básicamente el siguiente: fuente o manantial primario, edificio donde se toman los baños, instalaciones relacionadas con las técnicas de uso, alojamientos hoteleros, otras edificaciones (ermita, casino, lugares de esparcimiento...) y un entorno o paisaje natural. Los balnearios han sido escenarios de una forma de entender la vida. Los numerosos estudios existentes sobre los mismos se centran en análisis sociológicos y geográficos, estudios médico-hidrológicos..., pero casi nada se ha estudiado sobre su capacidad para generar arquitectura. Una gran similitud en las técnicas de uso y en el concepto de esparcimiento y reunión social es inherente a estos establecimientos; incluso la disposición arquitectónica de la galería de baños, suele consistir en una planta longitudinal más o menos acentuada que recoge en su interior pequeñas estancias para el servicio de las aguas medicinales. Lo que diferencia a estos edificios es el estilo artístico empleado. Una gran variedad configura nuestro patrimonio balneario, especialmente durante los siglos XVIII y XIX, en cuya construcción intervinieron prestigiosos arquitectos. Por citar tan solo algún ejemplo, en 1773 Ventura Rodríguez fue el autor de la traza del balneario de las Caldas de Oviedo, y Antonio López Aguado en 1817 lo fue del Real Sitio Balneario de la Isabela en Guadalupe.

La gran importancia económica conseguida por los balnearios explica el creciente interés que la aristocracia y la burguesía del siglo XIX tuvo en su construcción y explotación. Un manantial de calidad reconocida, la construcción de una buena galería de baños y hoteles bien equipados, junto a un buen clima aseguraban una clientela acomodada y un alto volumen de negocio<sup>8</sup>.

Una arquitectura que inicialmente tenía que dar respuesta a unos requerimientos de tipo religioso o terapéutico, pasó a solucionar la problemática inherente a los usos hoteleros, recreativo y lúdico. El agüista necesita alimentarse, divertirse..., y estas necesidades han provocado una gran diversidad de espacios y edificios enclavados frecuentemente en paradisíacos paisajes, configurando un impor-

ante patrimonio balneario. Cuando uno consulta una guía oficial donde se ofrece la diversidad de balnearios españoles entre los que poder elegir, impresiona que la oferta supere los noventa establecimientos. Parece una gran cantidad, pero lo sorprendente es descubrir que nuestro patrimonio balneario estaba formado por unos trescientos, y que, por diversas causas, éste se ha ido reduciendo hasta algo menos de la centena actual.

Durante la guerra civil, estos establecimientos se transformaron en hospitales o en cuarteles del ejército, sufriendo muchos de ellos importantes bombardeos. Las dificultades de su restauración, y el estado económico del país hizo que una gran parte permanezcan inactivos desde entonces. Durante la posguerra la dificultad para mantenerlos y la necesidad de grandes edificios, dan lugar a que un gran porcentaje de balnearios se transforme en centros para órdenes religiosas o en sanatorios para tuberculosos. Con posterioridad, el abandono o el derribo al que se han visto sometidos durante las pasadas décadas ha mermado considerablemente este importante patrimonio arquitectónico. Un magnífico ejemplo perdido para siempre fue la galería de baños del Balneario de Solares (Cantabria), construida en 1899 por Atilano Rodríguez y derribada a finales de los años setenta. El edificio destinado a tomar los baños, que como ya sabemos, comúnmente responde al tipo de edificación longitudinal, podía formar parte del resto de dependencias o aparecer individualizado o de forma aislada como en este caso. La galería de 57 metros y de una sola planta, respondía exterior e interiormente al estilo neoárabe. Una hilera de ventanas, cuyos vanos estaban enmarcados por amplios arcos de herradura, recorrían su fachada. En el interior una sucesión de pantallas, jugaban con la luz al provocar la alternancia de luz y sombra, y descansaban en pequeñas columnas, que eran sostenidas a su vez por otras de mayor longitud adosadas a los muros. Sus elementos, interpretados libremente, nos recuerdan los empleados en la Sala de los Reyes o gran construcción que cierra por el este el Patio de los Leones de la Alhambra granadina.

Frente a las numerosas pérdidas ya irrecuperables, la nueva fuerza que los tratamientos termale han experimentado en los últimos años, ha procurado la recuperación de muchos de estos centros y de sus entornos. Además, algunos de estos espacios han mantenido una continuada trayectoria habiendo sido

<sup>8</sup> SANCHEZ FERRE, José, *Guía de los establecimientos balnearios de España*, MOPT 1992.



cuidados y restaurados reiteradamente hasta nuestros días; entre estos casos podemos incluir los balnearios murcianos de Archena y Fortuna-Leana, que constituyen el motivo central de nuestro estudio.

#### BALNEARIO DE FORTUNA-LEANA

El conjunto, situado a tres kilómetros de la población de Fortuna, consta de una gama de edificaciones hoteleras y recreativas repartidas en torno a una calle principal. Es en 1860 cuando con la Ley de desamortización los baños pasan a propiedad particular, siendo adquiridos por D. Juan Cascales Font, que inmediatamente emprendió la construcción del balneario. En 1863 el Gran Hotel, obra del arquitecto D. José Ramón Mas y Font, ya estaba acabado. El edificio es de sobrio estilo neoclásico. La fachada rematada por frontón, ofrece numerosos balcones decorados con guardapolvos. Fue construido sobre las termas, con las que también están comunicados el Hotel Victoria y el Hotel España.

Rodeados de un pequeño parque, se encuentran el Casino, la pequeña ermita dedicada al Cristo de la Salud y la piscina termal al aire libre. El Casino, levantado en 1896, fue ampliado en 1906. El cuerpo central, en piedra, tiene tres puertas de acceso, y es continuado por dos alas laterales en ladrillo. Tan solo un ático de arquillos neoárabes hace que este estilo este presente, siendo rematado este ecléctico conjunto por una crestería de palmetas neoegecia<sup>9</sup>.

El balneario de Fortuna-Leana está enclavado en una de las zonas más áridas de la provincia de Murcia, pero a pesar de ello sus propietarios han sabido lograr un pequeño oasis con cierta vegetación. Esta situación privilegiada era disfrutada por sus dueños, en la casa u hotelito, que se hicieron construir en un terreno elevado, a cuya situación preferente y magnífica panorámica sobre los terrenos circundantes, se debió la denominación de «La Atalaya» por la que es conocida esta residencia. La villa, de planta cuadrada, se desarrolla en torno a un patio rectangular. Alrededor de él se sitúan diver-

sas estancias intercomunicadas entre sí, formando una corona en «U». El brazo que cierra la «U» constituye el local más noble del edificio, por desarrollarse en él un amplio salón neomusulmán, siendo precisamente éste el que ha centrado nuestra atención sobre el conjunto balneario. Como ya dijimos los llamados «salones árabes» se pusieron de moda en el reinado de Isabel II, al ser la propia reina la que encabezó la serie con el gabinete árabe o Salón de Fumar del Palacio de Aranjuez en 1848, realizado por el arquitecto Rafael Contreras.

Rápidamente la burguesía imitó aquellos interiores árabes. El salón árabe, de este modo, fue pieza frecuente en las casas y palacetes isabelinos, para admiración de los asiduos a las tertulias. Esta moda del interior morisco conoció más fuerza en el último tercio del siglo XIX. El patio o el salón árabe llegó a convertirse en una especie de escena obligada. La arquitectura interior de los salones y patios de la Alhambra fue lo que suscitó un más amplio deseo de emulación, siempre dentro de una interpretación libre y genérica. Versiones cada vez más libres se encuentran con relativa facilidad, convertidas en un capricho del cliente que el arquitecto accede a incluir en el proyecto, ya que la yuxtaposición de ambientes es una característica del siglo.

Muchos de estos salones, gabinetes o galerías han desaparecido, mientras que otros se han conservado. En la región de Murcia hay numerosos interiores y patios de estilo neomusulmán, dado el éxito que le aseguró el exotismo y el ambiente festivo que presidía en este tipo arquitectónico. La creación de un ambiente grato y exótico queda constatado en el gabinete oriental de la residencia Valarino Tagores de Cartagena, construido en 1873, y cuya policromía fue revestida de cerámica en 1886 por Octavio Rambault. También para Cartagena, Víctor Beltrí proyectó las decoraciones neomusulmanas del patio de la Casa Dorda en 1908 y la de un patio cubierto en el interior de la Casa Zapata en 1909<sup>10</sup>.

Dentro de la copiosa presencia que el neomusulmán tiene en Murcia, se engloba el salón que preside la residencia familiar de los dueños del Balneario de Fortuna-Leana. El autor de la decoración, hasta hace muy poco tiempo desconocido, fue el

<sup>9</sup> PEREZ ROJAS, Javier, *Casinos de la región murciana (1850-1920)*, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, 1980, págs. 47-48.

<sup>10</sup> *Historia de la Región Murciana*, Edic. Mediterráneo S.A., Tomo VIII, págs. 211-213.

tallista y decorador murciano Anastasio Martínez Hernández. Una conversación reciente con su nieta M.<sup>a</sup> Luisa Martínez León, y la consulta de la revista *Publications Internationales du XXeme siècle, section Iberique Les Industries Espagnoles*, editada en Barcelona por Joaquín Andreu Oller, y que obraba en su poder, hizo posible descubrir la paternidad de la obra <sup>11</sup>.

La revista, difundida en Madrid, Lisboa, Barcelona, Valencia, Sevilla, Bilbao, Oporto, Buenos Aires, Méjico, La Habana, Montevideo y Río de Janeiro, trataba de dar publicidad y facilitar conocimientos sobre las industrias, comercios, deportes y bellas artes de su tiempo. Entre sus páginas quedó incluido el siguiente anuncio:

INDUSTRIAS ARTISTICAS  
ANASTASIO MARTINEZ

TALLISTA DECORADOR EN MADERA, PIEDRA, YESO  
Y CARTÓN PIEDRA

MUEBLES DE LUJO Y ARTÍSTICOS  
TALLERES: CALLE ANGEL GUIRAO,  
(A ESPALDAS DEL TEATRO ROMEO)  
MURCIA

Tras la cuña publicitaria, en la misma revista a doble columna se recogía una semblanza sobre el artista y su trabajo: «Don Anastasio Martínez, alumno que fue de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y de la de Bellas Artes de Murcia, tuvo una buena idea al fundar en la ciudad del insigne Salzillo, hace seis años, un importantísimo taller del cual salen valiosos trabajos artísticos que revelan dentro y fuera de Murcia el mérito del joven artista y justifican el favor incondicional de una clientela numerosa y distinguida.

El señor Martínez ha llevado a efecto notables trabajos de ornamentación religiosa en la Catedral de Murcia, en el Círculo Católico de dicha ciudad, en Almería, en Novelda y en muchas poblaciones de Andalucía, Valencia y la región murciana, ha demostrado en la construcción de altares y capillas, un dominio absoluto de todos los estilos, avalorado en las restauraciones por un gran respeto a

la obra original; en retablos y bajo-relieves ha creado preciosos modelos en que la belleza de la composición se completa por una ejecución firme e irrepachable.

Pero si en trabajos de esta índole ha logrado mostrar una personalidad vigorosa, no fue tampoco esquiva, la fama para los de decoración de fachadas e interiores de edificios; que esta es una de las especialidades que cultiva con mayor éxito puede verse en el espléndido Salón árabe de los Baños de Fortuna (provincia de Murcia) que tanto llama la atención de los inteligentes...

Otra especialidad llamada a adquirir gran importancia en su casa es la construcción de muebles de lujo. Una ciudad tan importante como Murcia, tendría aún que recurrir al Extranjero o a las grandes casas de Madrid o Barcelona para comprar muebles de lujo. La plausible iniciativa del señor Martínez tiene, pues, un doble valor bajo el punto de vista de la economía y de la seguridad que, dadas las condiciones especiales que en dicho señor concurren, puede tener el cliente de ver satisfechas sus aspiraciones artísticas en materia de mobiliario sin pagar precios exagerados...

Con la lectura del texto precedente sabemos que fue D. Anastasio Martínez quien realizó la decoración del «espléndido Salón árabe de los Baños de Fortuna»; lo que no se cita es la fecha de ejecución, y tampoco en la revista queda consignada la fecha de edición. Ahora bien, entre las noticias aportadas por la publicación se hace constar que «hace seis años» había sido fundado el taller. Por los familiares del destacado tallista decorador conocemos la fecha exacta de fundación del mismo, siendo ésta el año 1896. Por tanto, la revista que consultamos tuvo que ser editada en 1902, y entre ambas fechas debió ser ejecutada la decoración del salón árabe que nos ocupa.

El salón es de planta casi cuadrada, 8,73 metros de anchura por 7,89 metros de longitud. A lo largo está dividido en dos partes por una gran arquería compuesta por cuatro pares de columnas geminadas situadas sobre un podium de 60 centímetros de altura, creando dos espacios que continúan comunicados entre sí al haber sido omitidas las columnas que darían soporte al arranque de los arcos centrales.

Si a nivel de planta esta omisión permite que la estancia siga teniendo la función de salón principal, en la techumbre la arquería descrita genera dos

<sup>11</sup> Agradecemos a M.<sup>a</sup> Luisa Martínez León su generosa ayuda y las facilidades brindadas para la consulta de la mencionada revista.



espacios independientes, cuya decoración tiene para cada uno de ellos su propio centro. Cada espacio está compuesto por una gran estrella central de cuatro puntas en la que queda inscrito un tondo del que partiría la lámpara que iluminaría la estancia. A ambos lados de la estrella se sitúan cuatro zonas rectangulares con decoración de lacería y epigráfica. Es de destacar la manera en que el artista hace encajar las paredes con la techumbre a través de una gran moldura con profusa decoración vegetal, que solo es interrumpida en las esquinas por la superposición de mocárabes que sirven de refuerzo.

La decoración de la estancia se configura además por otros dos elementos: por un lado, la gran arquería central compuesta por cuatro arcos de herradura, inscritos cada uno en su alfiz y separados entre ellos por un elemento vertical. Bajo los mismos, los capiteles, que siguiendo el esquema utilizado en el Patio de los Leones de la Alhambra, se forman con el empleo de nacela, cuerpo tronco-cónico corrido y con decoración vegetal, ancha decoración en forma de «S» y fuste con collarinos. Tanto las albanegas, como el intradós del arco aparecen ricamente decorados. Por otro lado los paramentos verticales de la estancia aparecen completamente forrados por paneles decorativos, que sirven de marco tanto a los vanos (puertas y ventanas) como a los espejos que en su época rodearon la estancia multiplicando así con sus reflejos el juego arquitectónico. Los años que la residencia dejó de habitarse, y el deterioro sufrido durante el tiempo en que fue empleada como discoteca, han hecho desaparecer algunas de estas piezas.

La carpintería del salón también reproduce elementos decorativos de inspiración árabe, tanto en los arcos de herradura ejecutados en madera que sobre las puertas enmarcan al cristal traslúcido y de color empleado, como en los zócalos, también de madera, de 90 centímetros de altura que rodean la estancia, y que junto al rico mobiliario que la vestía, debieron ser realizados también por D. Anastasio Martínez, ya que su taller adquirió gran importancia en la construcción de muebles de lujo, los cuales siguen siendo conservados por los dueños del balneario.

Como vemos la decoración emplea elementos de todo tipo, ya sean geométricos, naturalistas o epigráficos, demostrando una clara tendencia al horror vacui, que se ve acrecentada por la apabullante policromía. No hemos podido constatar

si el colorido que actualmente se ofrece es original o fue realizado con posterioridad.

Por último, hacer mención al loable esfuerzo técnico que en la actualidad se está llevando a cabo en la restauración de esta villa, en particular por las dificultades que ha supuesto la cimentación y compactación de los muros y la construcción de nuevos forjados sin desmontar el salón árabe. Convertido en un pequeño y lujoso hotel con tres suites que compartirán su propia estancia termal, estará pronto en situación de ser utilizado, y es una muestra del auge experimentado nuevamente por los balnearios en el final del pasado siglo, lo que nos permite hablar de una segunda época dorada<sup>12</sup>.

#### BALNEARIO DE ARCHENA

Situado a dos kilómetros de la localidad, el Balneario de Archena data de época romana, habiéndose encontrado allí importantes vestigios arqueológicos como: pavimentos, columnas, cerámica...; siendo lo más interesante la lápida fechable hacia el siglo I o II d. C., en la que se habla de una restauración de los baños. Su traducción es la siguiente:

CAIO CORNELIO CARITO Y LUCIO HEIO LABEO, DUNVIROS, EN VIRTUD DE UN DECRETO DE LOS DECURIONES DISPUSIERON QUE SE RESTAURARAN LOS BAÑOS. Y ASIMISMO ELLOS DIERON FE<sup>13</sup>.

Será después de 1850, al quedar libre de la orden de San Juan y pasar a manos privadas, cuando las termas vuelvan a vivir otra gran época de esplendor. Adquiridas por el Marqués de Corvera, fueron cedidas después a su hermano el Vizconde de Rías<sup>14</sup>.

El entorno, muy pintoresco, es uno de los más bellos parajes de la huerta murciana. En medio de un oasis inesperado se levanta la estación termal, cuya vía principal discurre paralela al río Segura, que a su paso refresca el ambiente y hace posible

<sup>12</sup> Agradecemos a los dueños del Balneario de Fortuna-Leana la ayuda facilitada.

<sup>13</sup> MORA, G.; «Termas romanas en Hispania», *Archivo Español de Arqueología*, 143-144, 1981, págs. 37-90.

<sup>14</sup> MEDINA TORNERO, M.E., *Historia de Archena*, Murcia 1990, págs. 549 y sigs.

este exuberante vergel. Este fue otro atractivo al que sus propietarios supieron sacar partido. En la margen izquierda del río, en 1869 se descepó un viñedo y se construyó un gran jardín, con una selección de árboles y frutales de especies autóctonas y gran número de plantas tropicales, que se abrió al público en 1876. Para acceder a este lado que fue denominado El Parque, era preciso cruzar el río en barca, pudiendo disfrutar allí del tiro de pistola y carabina, billar romano, juego de la rana y otras distracciones al aire libre. Estas visitas se efectuaban normalmente por la tarde tras reposar la comida. Siendo después de la cena, cuando los agüistas se dirigían al Casino emplazado en la calle principal junto a las instalaciones hoteleras<sup>15</sup>.

«El Casino, pese a la pobreza de sus materiales, es un ejemplo curioso dentro de los casinos murcianos. La planta es casi cuadrada y consta de dos pisos y terraza. De la fachada sobresale la puerta principal, flanqueada por un atlante y una cariátide que soportan el balcón central»<sup>16</sup>.

Aunque la arquitectura es sencilla reviste una gran elegancia. De los diversos establecimientos hoteleros, el más cuidado es el Hotel Termas. Fue levantado sobre los manantiales, aprovechando el desnivel de la ladera del río para la instalación de la galería de baños, sobre la que levanta dos plantas. Encima de éstas se ubica un piso ático en el centro y en las esquinas. Ventanas y balcones con antepecho volado y guardapolvos, recorren la fachada «recordando aún la seriedad monumental del neoclásico»<sup>17</sup> Es, en el interior de este hotel, sobre el que vamos a centrar nuestra atención. Dos espacios o zonas distintas del mismo, van a ser nuestro objeto de estudio, pues en ambas fue empleado el neoárabe; me estoy refiriendo a la galería de baños situada en semisótano, y al ala derecha de la zona de hospedaje.

Sobre la galería de baños hemos podido conseguir imágenes que muestran la decoración neonazarita empleada a fines del siglo XIX, y la nueva decoración que siguiendo el mismo estilo fue ejecutada a fines del siglo XX. Una reproducción

de la Fuente de los Leones de la Alhambra instalada en 1898 continúa presidiendo la entrada a la zona propiamente termal. Pieza que hace de distribuidor, al igual que la imitada obra granadina actuaba de elemento organizador de las alcobas de los soberanos nazaríes. La idea de joya oculta, inesperada, donde el factor sorpresa tiene un papel importante, es una característica habitual en este tipo de actuaciones<sup>18</sup>.

Además del valor higiénico y terapéutico del agua, significativo ha sido siempre su valor como elemento lúdico, de recreo o estético. Las diversas civilizaciones han destacado el uso del agua como elemento refrescante del ambiente y relajante del espíritu, manifestado en el empleo de estanques, surtidores y fuentes. La alta significación decorativa y simbólica que el agua tiene en la Alhambra, se pone de manifiesto también en Archena mediante la inclusión de uno de los elementos principales en este sentido del palacio granadino, como es la Fuente de los Leones.

Aunque en ambas fuentes el tratamiento dado a los animales es esquemático y falto de naturalismo, ya en el número empleado empezamos a notar diferencias. Frente a los doce tallados en Granada, la fuente de Archena reduce su número a ocho para adaptar el tamaño de la obra al vestíbulo en que se ubica. A pesar de que los leones de Archena son mas pequeños, el plato central de la fuente está situado más alto gracias a unas columnillas que soportan su peso sobre el lomo de los felinos. Estos detalles diferenciales vuelven a hacer hincapié en la libertad interpretativa que caracterizó a los revivals decimonónicos.

Ha sido frecuente que los balnearios se hayan prestado a interpretar algunos de sus espacios en clave oriental, siendo particularmente utilizada para decorar las instalaciones balnearias propiamente dichas. El empleo en Archena de la cerámica es también un recurso tomado del mundo musulmán y su predilección por la inclusión del color en la arquitectura; al revestir los edificios con azulejo vidriado, éstos adquieren un brillante colorido. En 1898 amplias franjas de azulejos con decoración geométrica fueron alternadas con zonas estucadas en yeso blanco. Debido a la erosión producida por

<sup>15</sup> MEDINA TORNERO, M.E., *op. cit.*, pág. 573.

<sup>16</sup> PÉREZ ROJAS, Javier, *op. cit.* págs. 90-92.

<sup>17</sup> RAMALLO ASENSIO, Germán, «Historia y realidad en los balnearios del sureste español», *Los balnearios españoles*, Cestona 1998, págs. 65-85.

<sup>18</sup> NAVASCUES PALACIO, Pedro «Arquitectura española (1808-1914)», *Summa Artis*, Vol. XXXV, Madrid 1993, págs. 330-347.

el agua, efecto potenciado al tratarse de agua termal que fluye a altas temperaturas y provoca una continua transpiración en la galería, han sido necesarias sucesivas restauraciones; la última de las cuales, que ha tenido lugar en fechas recientes, ha dado lugar a un cambio en los materiales empleados y en la estructura decorativa del vestíbulo. Frente al zócalo de azulejo, conservado en las galerías, y el estuco; los paramentos actualmente han sido cubiertos por paneles de resina sintética, mucho más resistente al efecto erosivo del agua y el calor. En este tipo de material se ha reproducido toda una serie de elementos decorativos de inspiración árabe. Una doble galería de ventanas está concebida como una sucesión de arcos que enmarcan cristales pintados simulando celosías. Los arcos de entrada a las galerías o pasillos han sido recompuestos con un despiece completo en resina.

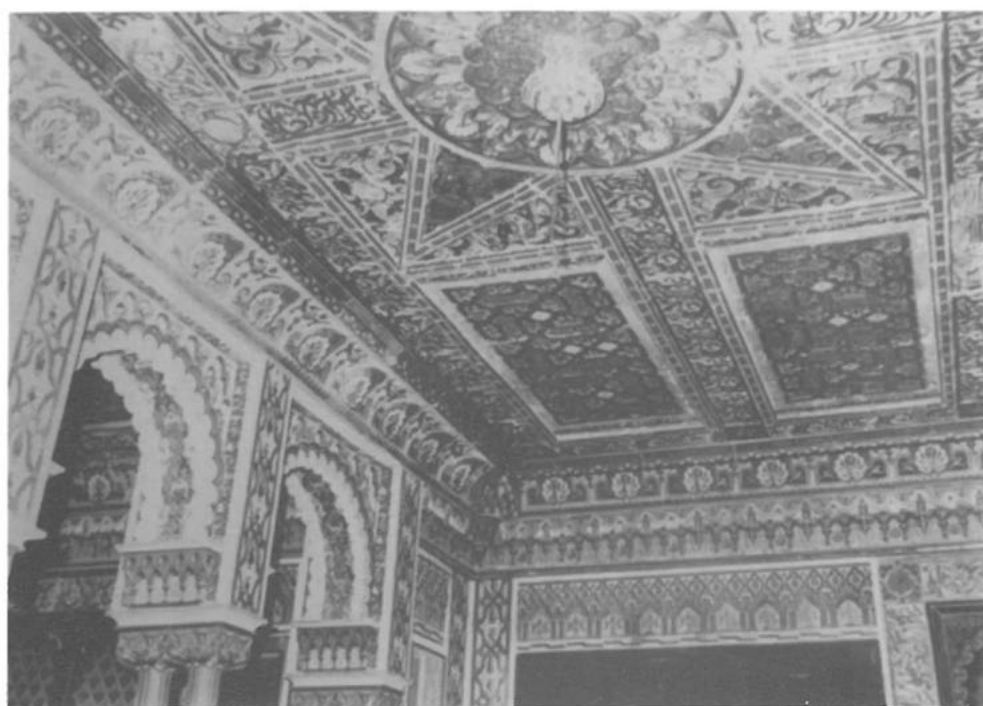
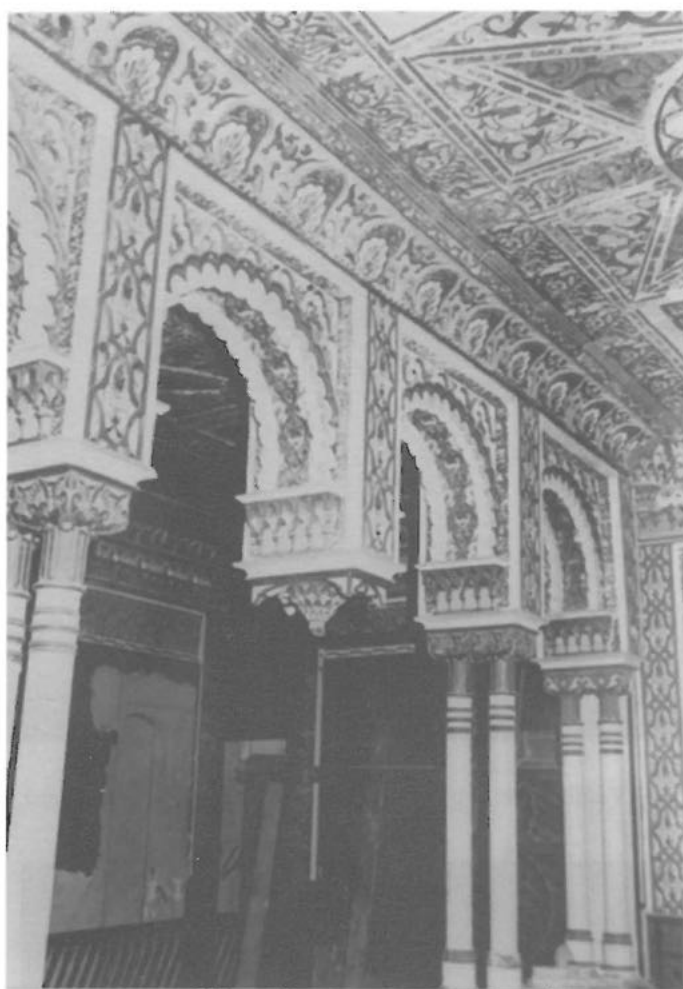
Junto a la galería de baños, el alojamiento constituye uno de los elementos esenciales para el funcionamiento de un balneario, ya que las curas requieren una estancia temporal. El hotel suele estar muy próximo o, como en este caso, situarse encima de las termas. Su esquema arquitectónico ajustado a las corrientes decimonónicas, en 1898 enriqueció la decoración interior con actuaciones neoárabes en las estancias, pasillos y dormitorios comprendidos en el ala derecha; siendo espectacular la cúpula estrellada de mocárabes del cierre de la caja de escaleras, realizada por Manuel Castaños, decorador madrileño que también llevó a cabo la bella decoración neonazarita del Casino de Murcia. El nombre del autor y la fecha de realización fueron grabadas en dos capiteles de los situados en la zona de escaleras.

Volvemos a encontrar aquí la columna y capitel típicamente granadinos (prisma cuadrado, nacela, cuerpo troncocónico y con decoración vege-

tal, ancha decoración en forma de «S» y fuste con collarinos).

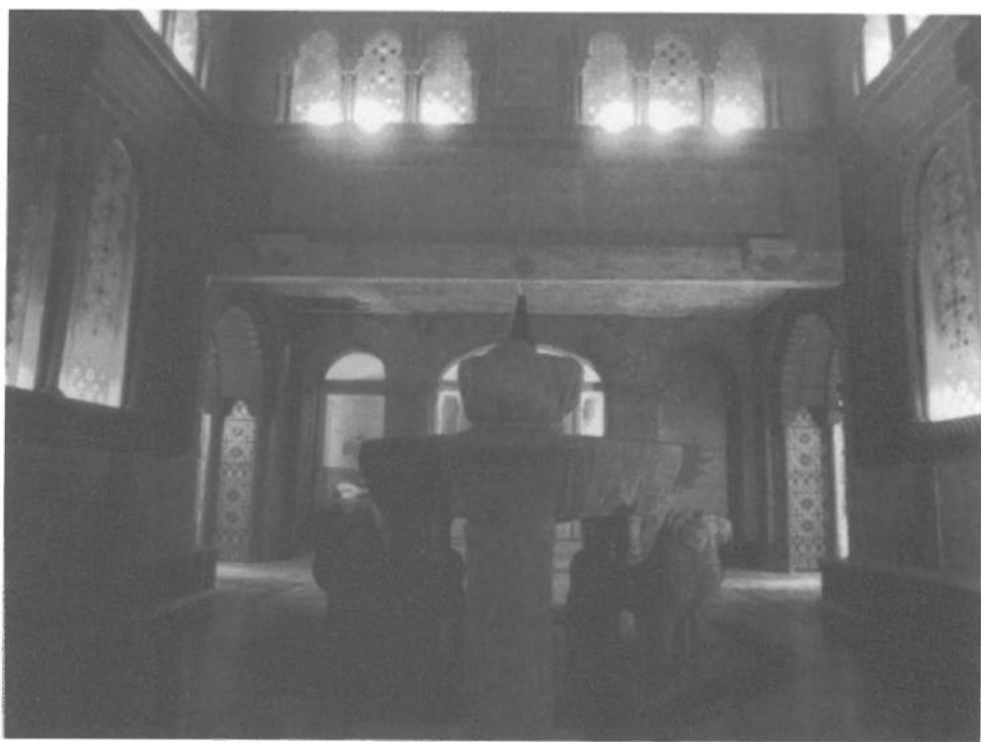
La caja de escalera es de sección cuadrada. Hay un primer tramo de peldaños que comunica el vestíbulo de la planta baja con un pequeño descansillo que se divide en dos tramos para acceder al piso superior; quedan por tanto, tres paramentos muy amplios que aparecen completamente recubiertos de paneles de escayola con decoración de arquerías polilobuladas en el centro y paneles rectangulares en las esquinas. Todos ellos están completamente tapizados de relieves. En el XIX, con la escayola blanca, se obtenían vaciados que llegaron a suponer la industrialización de la mayor parte de los temas decorativos. En los paneles laterales de subida, el centro de estas arquerías ha sido decorado con tracería sobre fondo azul. Conforme ascendemos, y ya en el acceso al piso superior, se abren tres arcos que rematan la subida de la escalera. Sobre ellos y en las cuatro esquinas, unas trompas en mocárabe efectúan la transición de la caja cuadrada al octógono de arranque del cimborrio que, sobre una galería ochavada de arcos y celosía, cierra la cúpula, y a su vez es coronada por una linterna sobre arcos y terminada en mocárabe. El mocárabe o *muqqarna*, como forma decorativa nacida en Oriente, se comenzó a usar en lo musulmán occidental con los almorávides. Toda la decoración de la cúpula ha sido policromada para darle mayor armonía interior, y para que el juego de la luz incida sobre zonas de color. La cúpula, que asoma al exterior mediante cimborrio, rompe la horizontalidad primitiva del edificio <sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Agradecemos a los propietarios y dirección del Balneario de Archena la colaboración prestada.



1 y 2.—Salón árabe, residencia La Atalaya, Balneario de Fortuna-Leana.





3.—Vestíbulo de la galería de baños del Balneario de Archena.



4.—Cúpula del Hotel Termas en el Balneario de Archena.



## La Alcazaba de Málaga: la arquitectura palacial. Verdades y mentiras\*

TERESA SAURET GUERRERO

El perfil y el diseño de la Alcazaba de Málaga que ha llegado hasta nosotros es responsabilidad de las intervenciones que en el siglo XI se hicieron sobre la antigua fortaleza que existía en la colina de la Alcazaba<sup>1</sup>. Su configuración se realizó a lo largo de dos periodos concretos de ese siglo, a saber: durante la etapa hammudí y posteriormente con la zirí, siendo el rey Badís de Granada el responsable directo de las más importantes intervenciones efec-

tuadas sobre la fortificación y el que la dotó de ese excepcional carácter defensivo que posee<sup>2</sup>.

Pese a ello y de haberse mantenido en su estructura original, las sucesivas intervenciones que durante las secuencias históricas siguientes: almorávide, almohade y especialmente nasrí, se efectuaron sobre la fábrica taifa hicieron que la impronta que se proyecta hacia la Edad Moderna sea la nasrí, que protagoniza la factura de la fortaleza mediante la personalidad de los paramentos, la mayoría encubridores de las fábricas originarias. Esta silueta hizo que cuando en el segundo tercio del siglo XX se inician las tareas de reconstrucción y recuperación del monumento, los arquitectos restauradores se mediaticen por el vocabulario nasrí, por otra parte una inercia que había llevado durante la Edad Moderna, a denominar a la zona áulica: de los *Cuartos de Granada*, y la Alcazaba de Málaga, en lo que respecta a su área palatina, quede como un producto subsidiario de la Alhambra.

Para la historiografía especializada, atendiendo a esta concepción, la lectura de la zona palacial de la alcazaba malagueña se ha entendido como una continuación del proceso evolutivo de la arquitec-

\* Esta Comunicación es consecuencia de las investigaciones realizadas a través de los Proyectos I+D PAT91/0469 y SEC94/0677: *Diagnóstico y tratamiento de los materiales constructivos: La Alcazaba de Málaga como propuesta metodológica. Análisis histórico (fase I) y patológico del monumento (fase II)*. El equipo de investigadores estuvo compuesto por: Manuel Acién, María Luisa Bellido, Federico Castro, Ignacio Henares, Rafael López Guzmán, José Miguel Morales, Javier Ordoñez, Manuel Pérez y Teresa Sauret (Investigadora Principal) (fase I). Manuel Acién, Rafael Gutiérrez, Pedro Espinosa, Enrique Salvo, Rosario Villegas, Teresa Sauret (Investigadora Principal) (fase II). Como miembros asesores contamos con la arqueóloga medieval Carmen Iñiguez y los arquitectos Rafael Martín e Isabel Cámara. La documentación de archivo que vertemos en este trabajo fue captada personalmente por M.<sup>a</sup> Luisa Bellido, que ha completado posteriormente la realizada durante el desarrollo de la primera fase del proyecto, con objeto de ampliar la información que se ha vertido en esta comunicación y en las diferentes publicaciones que se han realizado como exposición de los resultados del proyecto.

<sup>1</sup> SAURET GUERRERO, T., «La Alcazaba» en SAURET GUERRERO, T. (Dir.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su Provincia: Patrimonio Natural. Patrimonio Histórico artístico. De la Prehistoria a la Edad Media*, Vol. I, Málaga, Diputación, 1999, págs. 288-299.

<sup>2</sup> GARCÍA GÓMEZ, E., y LEVI-PROVENÇAL, E., *El siglo XI en primera persona. Las Memorias de 'Abd Allah, último rey zirí de Granada, destronado por los almorávides (1090)*, Madrid, Alianza, 1980.

tura palacial andalusí que culmina en la Alhambra, centrando el interés de la construcción en el carácter castrense, potenciándose la lectura del área defensiva. También es cierto que la fortaleza malaqueña constituye el ejemplo de fortificación andalusí con más elementos de fortificación de la Península Ibérica, y desde la misma Edad Media, ese concepto de inexpugnabilidad ha sido el que se ha transmitido, resaltándose desde las mismas fuentes árabes a las cristianas<sup>3</sup>.

Otra de las circunstancias que ha contribuido al desinterés del área palacial del monumento ha radicado a la falta de información «física» que ha proporcionado las intervenciones que sobre ella se han realizado desde 1933 hasta prácticamente nuestros días.

Cuando Torres Balbás se hace cargo del «rescate» de los restos, ocultos en su mayoría por un amasijo informe de viviendas parasitarias que conformaban un barrio marginal incrustado entre los lienzos de murallas, torres y espacios interiores (fig. 1), determina, con el descubrimiento de los primeros hallazgos, que están ante un palacio del siglo XI precisando, incluso, que se trata de...«decoraciones del siglo XI, inmediatamente posteriores a las de Almanzor en la mezquita cordobesa, y muy próximas a las de la Aljafería de Zaragoza, levantadas verosimilmente en los últimos años de la dinastía hammudita, que terminó en 1057, o bajo la posterior dominación de los ziritas granadinos, y anteriores, sin duda alguna, a las evoluciones artísticas de almorávides y almohades. Constituyen estos restos de la Alcazaba de Málaga, un jalón que nos faltaba entre el arte andaluz del califato y el posterior almorávide y almohade, y por ello su valor arqueológico es extraordinario»<sup>4</sup>.

Pese a la preclara visión de Torres Balbás los restos de este periodo consistieron en los encontrados en el denominado posteriormente *Patio de Surtidores*: 99'50 m<sup>2</sup> de yeserías, repartidas entre la

denominada *Torre de la Mezquita* y el *salón de arcos entrecruzados*<sup>5</sup>, una arquería de tres arcos de tradición califal, una columna con su capitel, nasrí, del pórtico sur de dicho palacio/patio, una armadura del siglo XVI ubicada en la citada *Torre de la Mezquita* y escasos restos, nasries, de la llamada *Torre de Maldonado*, todo ello en un espacio en donde se pudo rescatar una planimetría consistente en una sala rectangular con un pórtico orientado al norte y otro posterior al sur. En el costado oeste de la sala se abre una estancia abierta al exterior con arcos entrecruzados y al suroeste, lindando con la muralla y camino de ronda, se descubrieron dos torres que pudieron ejercer de elementos de protección de esta zona noble (Fig. 2). Este conjunto reproduce un diseño, en lo que a las estancias habitacionales se refiere, de espacios de carácter representativo semejantes a los del palacio de Madinat al-Zahra, los que nos llevó a determinar<sup>6</sup> esta área como un espacio de representación con funciones similares al denominado *mexuar* de la Alhambra o *Salón Rico* de Madinat al-Zahra, salvando las distancias en este último caso.

En las sucesivas campañas que se efectúan sobre el monumento<sup>7</sup>, empezando por el mismo Torres Balbás y posteriormente por sus continuadores: Fernando Guerrero-Strachan Rosado y Francisco Prieto-Moreno, que trabajan en el lugar desde 1937 (G-Strachan) hasta 1968 (Prieto), no se toma conciencia de la envergadura de la zona palacial. Torres Balbás, en la memoria firmada el 3 de septiembre de 1935, deja clara cuenta de su criterio cuando dice... «Con su realización (obras emprendidas en los «Cuartos de Granada»/Palacio de Surtidores) quedará completamente reparado el núcleo princi-

<sup>3</sup> *Ibid.* Presupuestos. Cap. 1: Mediciones, Art. 5.º.

<sup>6</sup> SAURET GUERRERO, T., «Zona áulica: Palacios de los Cuartos de Granada» en SAURET GUERRERO, T. (Dir.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su Provincia: Patrimonio Natural. Patrimonio Histórico artístico. De la Prehistoria a la Edad Media*, Vol. I, Málaga, Diputación, 1999, págs. 300-317 (págs. 305-308).

<sup>7</sup> Declaración que se produce por Decreto del 3 de junio de 1931. Los antecedentes se encuentran en las gestiones realizadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, mediante las iniciativas de los académicos Murillo Arreras y Moreno Carbonero, en 1924 para que se declare Monumento Histórico-Artístico los llamados por entonces *Torreones de la Alcazaba*. A.A.S.T. (Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga), Libro de Actas núm. 2, de 1916 a 1942, Junta Ordinaria, sesión del 12 de enero de 1924, fol. 21 v.º.

<sup>3</sup> Nuzha al-mustaq, ed. parcial de UBIETO ARTETA, A., *Geografía de España*, Valencia, 1974, pág. 195. «Mufajarat Malaqa wa-Salá» en *Musahadat Lisan al-Din*, trad. GARCÍA GÓMEZ, E., *Andalucía contra berbería*, Barcelona, 1976, págs. 143-164. PULGAR, H. del, *Crónica de los señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel*, B.A.E., T.70, Madrid, 1923, pág. 455.

<sup>4</sup> TORRES BALBÁS, L., *Proyecto de reparación de los Cuartos de Granada en la Alcazaba de Málaga*, 1934. A.G.A. (Archivo General de la Administración), Sección Educación, caja 4860, carp. 13304-13, pág. 2.

pal que se conserva de los "Cuartos de Granada"»<sup>8</sup>. Idea en la que insiste en el artículo publicado en *Al-Ándalus* un año antes cuando afirma que aparte de estos restos localizados no quedan más que los de un aljibe subterráneo<sup>9</sup> hacia la zona noreste.

Hay que tener en cuenta que toda esta zona alta del recinto estaba ocupado por un barrio de casas semiderruidas, sin infraestructuras y construidas con material aprovechado de la fortaleza las más de las veces. Concretamente, el espacio que hoy ocupa toda la zona central hasta la *Torre del Homenaje*, en donde se encuentran los patios o palacios de los *Naranjos* y el de la *Alberca*, la *casa del Aljibe*, el baño y el barrio castrense, se encontraba en esos momentos ocupado por la calle de los Cuartos de Granada (Fig. 3), cuyas casas se adosaban a la muralla del recinto alto dejando en el centro una zona diáfana que constituía la vía, según consta en el plano levantado por Torres Balbás en 1935. En las labores de derribo y desescombrecimiento de esa zona, no se constatan restos de estructuras definidas, de hecho González Edo, que intervino ocasionalmente en la reconstrucción le comunica angustiado a Torres Balbás que... «las excavaciones cada vez es mayor el lío, a unos cinco metros de profundidad se sigue encontrando cerámica árabe y un lío de muros que no hay quien los descifre»<sup>10</sup>. Debía referirse el arquitecto a los restos murarios que componían las crujías sur y oeste del *Palacio de los Naranjos* y que en 1944 registra en plano Prieto-Moreno al iniciarse la campaña de restauración que continúa las primeras efectuadas en el recinto por Torres Balbás. En la Memoria de 1942, Prieto informa que en las labores de escombrecimiento que se estaban realizando en el sector NE, por encima del *Palacio de Surtidores*, ya se habían encontrado «restos de muros correspondientes a edificaciones árabes»<sup>11</sup>. Se estaba refiriendo no sólo al barrio de casas del sector norte que ya se descubrieron en 1934

en las primeras campañas llevadas a cabo por Torres Balbás<sup>12</sup> y que fueron trabajadas durante la campaña de Guerrero-Strachan en 1937, cuando se procede al derribo de las casas que ocupaban ese sector<sup>13</sup>, sino a los denominados posteriormente *Patio de los Naranjos* y *Patio de la Alberca*. Será en la campaña de 1944, en la Memoria redactada por Prieto-Moreno, cuando se perciba la verdadera entidad y envergadura de los restos. El arquitecto dirá: «Los últimos trabajos, unidos a las expropiaciones de las casas que restaban, han llegado a permitir hacer la excavación total de lo que se llamó por los historiadores de Málaga, Guillén Robles y otros, los "Cuartos de Granada"».

Ha resultado claramente del estudio de las demoliciones y excavaciones realizadas, la traza de una serie de departamentos de bastante importancia por su amplitud, disposición de patios, etc., que hace suponer sea el complemento de lo ya descubierto al principio y que parece formar parte del Palacio o edificio de más importancia de esta fortaleza.

Al respecto de estos restos, y para el desarrollo de nuestra hipótesis, resulta de sumo interés la descripción de los: «Criterios para las obras a efectuar:

Levantado un detenidísimo plano de la planta de lo existente (Fig. 4), cuyas alturas aprovechables varían entre los cincuenta centímetros y el metro y medio, cabía llevar a la práctica uno de los dos criterios siguientes»:

1.º—Volver a cubrir todo ello, conservando el documento y los hallazgos decorativos, yesos, cerámica, etc., y mármoles trabajados de valor artístico, en capiteles, basas, cimacios, etc.

Este criterio en sí, no tenía objeto perciso.

Y...2.º—que es el seguido, de reconstruir sobre planta que se conoce con precisa exactitud, llegando hasta las alturas que nos da la parte colindante, dentro de la mayor sobriedad y sencillez, para obtener un conjunto que quede, si no exactamente idéntico a lo que fue, al menos sí en su forma y proporciones (Fig. 4 bis)»<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> TORRES BALBÁS, L., *Proyecto de obras de la Alcazaba de Málaga*, 1935, A.G.A. (Archivo General de la Administración), Sección Educación, caja 4860, carp. 13304-12, págs. 3-4.

<sup>9</sup> TORRES BALBÁS, L., «Hallazgos en la Alcazaba de Málaga», *Al-Ándalus*, (Madrid), 2, (1934), págs. 344-357 (p. 356).

<sup>10</sup> A.A. (Archivo Alhambra), Correspondencia entre González Edo y Torres Balbás, Leg. 403, carp. Alcazaba de Málaga.

<sup>11</sup> PRIETO-MORENO PARDO, F., *Proyecto de obras de excavación y consolidación en la Alcazaba de Málaga*, Granada, 31 de agosto de 1942, págs. 3-4, A.G.A., Sección Cultura. Conservación de los Monumentos Nacionales de la 7.ª zona, caja 286, págs. 3-4.

<sup>12</sup> A.A., Leg. 403, carp. Alcazaba de Málaga, 15-I-1934.

<sup>13</sup> GUERRERO-STRACHAN ROSADO, F., A.G.A., Sección Cultura, caja 286, cl 71.084, *Proyecto de obras generales en la Alcazaba de Málaga*, Málaga, 9 de septiembre de 1937.

<sup>14</sup> PRIETO-MORENO PARDO, F., *Alcazaba de Málaga. Proyecto de obras para reconstrucción del Patio Central del Palacio árabe*, 15 de agosto de 1944, A.G.A., Sección Cultura, caja 286, págs. 1-2. Compárese los dos planos y las modificaciones efectuadas en el resultado final, así como la recreación del alzado.



Las intervenciones sobre este sector no continuarán hasta 1963 pero centradas en torno a la Torre del Homenaje y el barrio castrense<sup>15</sup>, dejando por concluida, y definitiva, la zona palacial tal y como la interpretó Prieto-Moreno, de hecho, en 1951 Gómez-Moreno publica el plano de esta zona<sup>16</sup> siguiendo el, seguramente, facilitado por Prieto-Moreno en el que se recoge la planimetría «recreada» siguiendo la concepción espacial y decorativa alhambrina, es más, Gómez-Moreno denomina como Cuartos de Granada exclusivamente al *Partio de Surtidores*, siguiendo la hipótesis de Torres Balbás y haciendo la interesante valoración de considerarlo como precedente de la Aljafería de Zaragoza, y Palacios Nazarís a los de los *Naranjo* y *Alberca* mediatizado por los resultados de la intervención de Prieto-Moreno, sin embargo apostilla que la reconstrucción «a capricho no puede aceptarse, y más cuando amenaza con servir de modelo para sucesivos desmanes»<sup>17</sup>.

Va a ser Rafael Manzano quien a partir de 1970 y haciéndose cargo de la intervención del barrio castrense haga una lectura más ajustada del área palacial. Precisa en la Memoria correspondiente que el barrio de casas responde a una acción unitaria efectuada en el siglo XI integrada en el proyecto global del área doméstica<sup>18</sup>, silenciando conclusiones sobre los palacios anteriores. El resto de los arquitectos que han intervenido en la Alcaza-

ba<sup>19</sup> han respetado los criterios definidos por Prieto Moreno y la definición nasri de estos palacios.

A partir de 1991, durante el desarrollo de los Proyectos I+D: PAT91/0469 y SEC94/0677: *Diagnóstico y tratamiento de los materiales constructivos: La Alcazaba de Málaga como propuesta metodológica. Análisis histórico (fase I) y patológico del monumento (fase II)*, hemos iniciado un proceso de investigación, fundamentado especialmente en los análisis de mortero y ladrillo<sup>20</sup> con el objetivo de caracterizar y tratar de fijar cronologías mediante la composición de los mismos. Éstos, puestos en relación con las investigaciones arqueológicas<sup>21</sup> con las que hemos tratado de ponernos en coordinación, nos han permitido sacar las conclusiones que a continuación exponemos:

En principio, puntualizar que los resultados analíticos de las muestras de mortero y ladrillo no han presentado analogías que nos permitieran sacar

<sup>15</sup> PRIETO-MORENO PARDO, F., *Proyecto de obras de restauración en la Alcazaba de Málaga*, Granada, mayo de 1963, págs. 1-4. A.G.A., Sección Cultura, caja 376. Durante la campaña de 1949 se trabajó sobre la muralla del sector S.E., en la del 53 en la zona colindante al teatro romano (muralla N.O.) y en las del 58 y 59 sobre el Arco del Cristo. A.G.A., Sección Cultura, caja 286, caja 158 y caja 343.

<sup>16</sup> GÓMEZ MORENO, M., *El arte árabe español hasta los almohades. Arte Mozárabe*, Historia Universal del Arte Hispánico, Col. ARS HIPANIAE, Madrid, Plus Ultra, 1951, págs. 243-250, fig. 301. Manuel Gómez Moreno visita la Alcazaba de Málaga en 1939, a raíz de su nombramiento como Comisario General de Excavaciones, en ella es acompañado por Simeón Giménez Reyna, tanto él como Pedro Muguruza, ensalzan las labores de restauración llevadas a cabo, en esos momentos está a cargo de las obras Fernando Guerrero-Strachan. A.A.S.T., Libro de Actas núm. 2, de 1916 a 1942, Junta Ordinaria, sesión del 27 de octubre de 1939, fol. 127 v.<sup>a</sup>.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 250. Estas conclusiones las sacaré tras la reconversión en palacio nasrí del de la *Alberca*.

<sup>18</sup> MANZANO MARTOS, R., *Memoria: Obras de consolidación y reconstrucción en la Alcazaba de Málaga*, Sevilla, junio de 1970, A.G.A., Sección Cultura, caja 175, págs. 1 y 3.

<sup>19</sup> César OLANO desde 1979-1984, Rafael Martín Delgado e Isabel Cámara posteriormente hasta la fecha de hoy en la que se sigue interviniendo en campañas de consolidación y rehabilitación del área áulica como museo. Por iniciativa de estos últimos citados arquitectos-restauradores se han realizados puntuales estudios arqueológicos, a medida que se han ido descarnado áreas que posteriormente han sido reconvertidas en espacios museables, que han permitido hacer una aproximación al verdadero diseño espacial de esta zona, aunque hay que lamentar que no en todos los lugares las prospecciones arqueológicas hayan llegado al nivel base de la cimentación por lo que en ningún momento se podrá llegar a conclusiones definitivas sobre la planimetría original, a parte de que ha habido zonas, como por ejemplo la crujía noroeste del *Palacio de la Alberca* (la más conflictiva al estar arrasada prácticamente entera, recuérdese que Torres Balbás afirma que en esa zona no hay restos) en la que no se ha podido investigar al estar la zona clausurada por haberla convertido en almacén del material del antiguo Museo de la Alcazaba.

<sup>20</sup> Los análisis se han realizado bajo el patrocinio del I.A.P.H., y el Convenio núm. 8.07/101.393 suscrito entre este organismo y la UMA, la realización ha corrido a cargo de Rosario Villegas, Pedro Espinosa y Rafael Gutiérrez, miembros de dicho Instituto y del Proyecto.

<sup>21</sup> Quiero en este sentido agradecer a la arqueóloga Carmen Íñiguez Sánchez y a Mercedes García Cañada, conservadora del Museo de la Alcazaba, la colaboración que han prestado al Proyecto en todo este proceso, aclarando dudas y ampliando la información de nuestras propias lecturas sobre los restos arqueológicos exhumados y poniendo a nuestra disposición el material fotográfico que puntualmente iba levantando acta de las excavaciones. Este material gráfico se ha coordinado y completado con el propiedad del Proyecto, permitiéndonos llegar a las conclusiones que más adelante expondremos.

<sup>22</sup> GUERRERO-STRACHAN ROSADO, F., A.G.A., Sección Cultura, caja 286, c/ 71.084, *Proyecto de obras generales en la Alcazaba de Málaga*, Málaga, 9 de septiembre de 1937.

equivalencias cronológicas. Esta cuestión confirma lo que ya se plasma en las memorias de restauración de Torres Balbás y Guerrero-Strachan especialmente, en las que se da puntual cuenta del trasvase de material efectuado. En primer lugar por las adiciones y reconversiones efectuadas a lo largo de la Edad Moderna y más especialmente por las de los siglos XIX y XX pero, sobre todo, por las obras de reconstrucción llevadas a cabo a partir de 1933 en donde el criterio de respetar el resto se interpretó desde el punto de vista de conservarlo, aunque no necesariamente en su lugar de origen, así el arco del acceso a los espacios noroeste del *Palacio de Surtidores*, de pura tradición califal, en sillares, de herradura enjarjado, se especifica en la memoria de Torres Balbás que ha sido trasladado a ese lugar sin especificar su lugar de procedencia. El material de arcilla (ladrillo, tejas...), madera, yesería y cerámica rescatado de las casas derribadas fue reutilizado, siguiendo el criterio del «ahorro»<sup>22</sup> y del resultado verosímil de la reconstrucción, empleándolo en las zonas reconstruidas, cuando no se integraba como base de piezas y obra nueva<sup>23</sup> llevadas a cabo por un equipo de artesanos restauradores forjados en los talleres de la Alhambra<sup>24</sup>, por lo que la fiabilidad de la pureza constitutiva de los materiales es escasa. Sin embargo, el análisis petrográfico sí ha permitido establecer denominadores comunes en los materiales pétreos que configuran el área palacial y que se corresponde con los de conformación de torres y lienzos de muralla datados en el siglo XI<sup>25</sup>, por lo que es posible establecer hipótesis en el desarrollo constructivo de esta zona.

La lectura espacial de la zona áulica de la Alcazaba de Málaga hay que hacerla en base a la cimentación original conservada, percibida a través de la planimetría que registraron los arquitectos restauradores (Torres Balbás, Guerrero-Strachan y Prieto-Moreno) y de las investigaciones realizadas *in situ* durante el desarrollo de los Proyectos I+D citados, todo ello nos ha permitido sacar las siguientes conclusiones:

El núcleo originario, datable en la primera mitad del siglo XI, corresponde a los llamados *Patio de los Surtidores* y *Patio de los Naranjos*, con esa posible adición en época zirí que constituye el pabellón de los arcos entrecruzados y siguiendo las tesis epigráficas<sup>26</sup> que así parece confirmarlos. El primero cubriría las funciones de representación y el segundo las domésticas. En su momento analizamos<sup>27</sup> el *Patio de los Naranjos* y atendiendo a la distribución de su cimentación, esbozado y con modificaciones sobre lo exhumado actualmente en el plano citado de Prieto, interpretamos que estábamos ante un espacio dependiente de los modelos domésticos de Madinat al-Zahra y anteriores a la planificación espacial que para zonas residenciales semejantes se proyectan en la Aljafería de Zaragoza. Habría que añadir ahora que la división encontrada en la crujía sur no tiene correspondencia en cimentación en su lado opuesto de esa misma sala ni en la crujía noroeste (fig. 5), como se puede apreciar ya en el plano de Prieto-Moreno y que el habitáculo que actualmente ocupa el ascensor constituía una sala, o alhanía, integrada en este primer palacio de uso doméstico ya que su base cimentaria se corresponde con la de toda esa área.

La mayor dificultad de lectura la presenta el *Patio de la Alberca*, del que tantas veces se ha expresado la falta de restos que pudiera confirmar su estructura y del que poco más se sabe de su configuración perimétrica, de la existencia de una torre en su extremo noroeste, hoy «post-modernizada» en altura, y de la sugerida por la escalera situada en la zona superior de su crujía norte. En él hemos podido comprobar que la crujía sur, que se superpone a la norte del *Patio de los Naranjos*, presenta zonas de cimentación en sillares. Si los ponemos

<sup>23</sup> «El muchacho que pegaba los cacharros le dedico en parte a clasificar y pegar trozos de yeserías que andaban antes amontonados en un rincón, se dá bastante maña en esa labor», A.A., Leg. 403, carp. Alcazaba de Málaga, carta fechada 19-X-1934.

<sup>24</sup> CASAMAR PÉREZ, M., «Sobre los jardines de la Alcazaba de Málaga. Divagaciones acerca de la restauración de ésta», *Cuadernos de la Alhambra* 29-30, (1993-94), págs. 191-193 (p. 192).

<sup>25</sup> Hemos eludido intencionadamente hacer referencia al circuito de torres y lienzos de murallas pero conviene precisar aquí que la base muraria y defensiva corresponde igualmente a un plan establecido en el siglo XI, especialmente en época zirí, en la que se aprovecha estructuras del siglo X y principios del XI, que posteriormente fueron restauradas y recubiertas por un sistema de paramento que ocultaba el sillar de calacarinita empleado para la construcción taifa. Este material, dispuesto en sillares es el mismo que conforma la cimentación y arranque de muros del área palacial.

<sup>26</sup> ACIÉN ALMALSA, M., MARTÍNEZ NÚÑEZ, M.<sup>a</sup> A., *Catálogo de las inscripciones árabes del Museo de Málaga*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pág. 10.

<sup>27</sup> Vid. nota 6.



en relación con el resto de paramento conservado en la esquina sureste del mismo patio, que alcanza una altura de aproximadamente metro y medio y con el constitutivo del extremo opuesto, donde se encuentra un arco y un arranque de escalera (fig. 6), parece confirmar que la obra inicial de este patio se hizo posteriormente al de los *Naranjos* pero manteniendo el mismo sistema constructivo y materiales, iguales a los empleados, por otra parte, en la zona posterior donde se ubica el barrio castrense, por lo que se podría determinar que esta ampliación del recinto palacial se efectuó en la segunda mitad del siglo XI, cuando bajo la gestión zirí de Badís se amplió y enriqueció la Alcazaba.

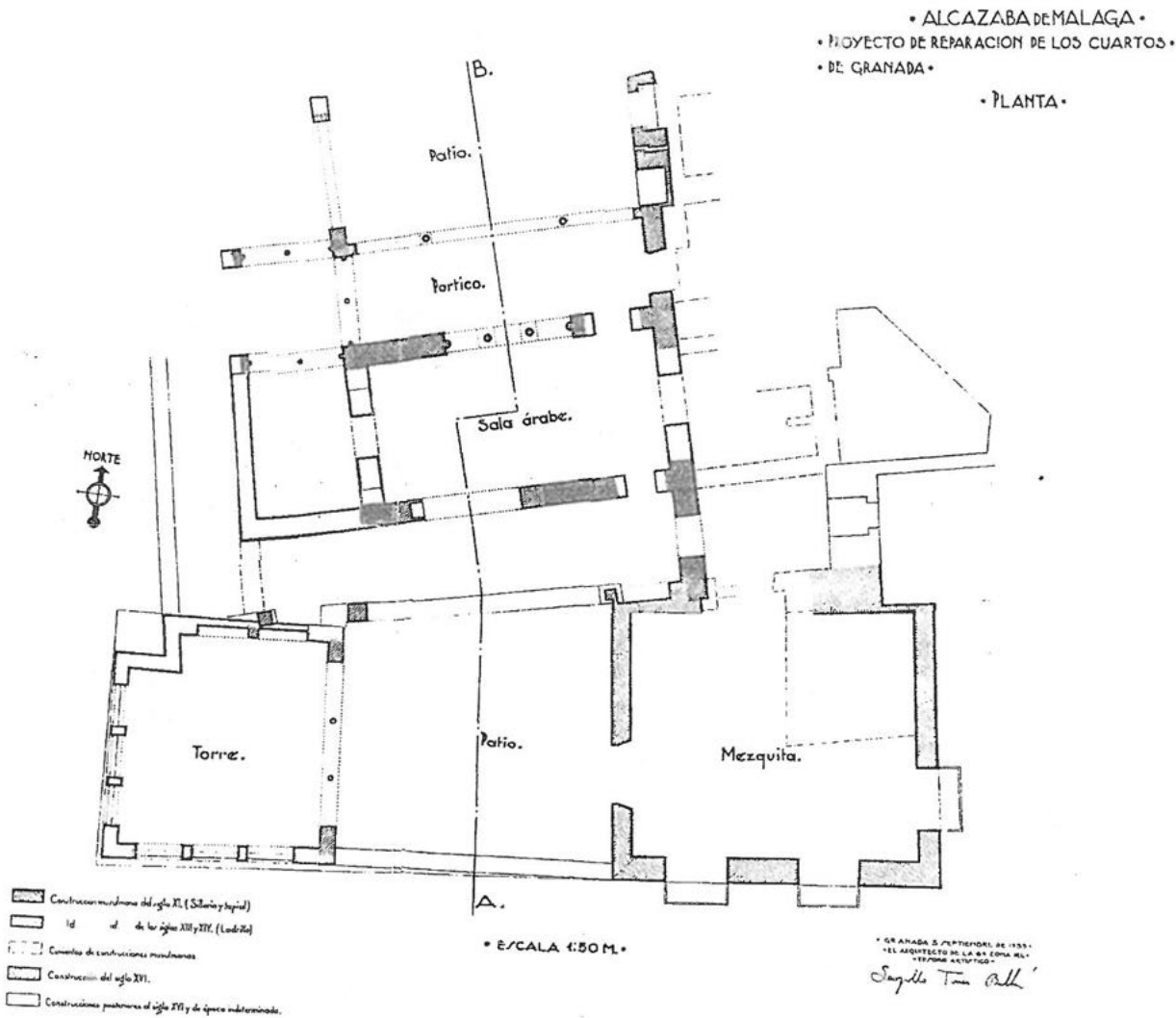
Que durante periodo almohade se enriqueciera decorativamente el barrio castrense y los palacios en periodo nasrí, creo que es una pura anécdota, porque lo que interesa interpretar es que la zona palacial del la Alcazaba de Málaga constituye dos pasos en la evolución del palacio islámico en al-

Ándalus, uno primero directamente responsable del modelo califal y otro segundo incardinado con las propuestas más simplificadoras de los espacios domésticos aúlicos del periodo taifa.

Desgraciadamente, ese mal actual entendimiento del concepto de «puesta en valor» y sociabilización del Patrimonio Cultural ha sacrificado la *autenticidad* por la *verosimilitud*. Por hacerlo «museable», desde Torres Balbás en adelante, se han modificado los accesos originarios imposibilitando una lectura integra de los espacios, se han eliminados secuencias espaciales y, lo que es peor, han hecho desaparecer restos murarios testigos de su configuración original. La Alcazaba de Málaga volverá a ser un museo puesto al servicio de la cultura y de la sociedad pero, de nuevo, su identidad como eslabón evolutivo del palacio islámico en al-Ándalus, ha quedado sepultado (y un poco más perdido), a la espera de nuevos criterios y nuevas políticas patrimoniales.



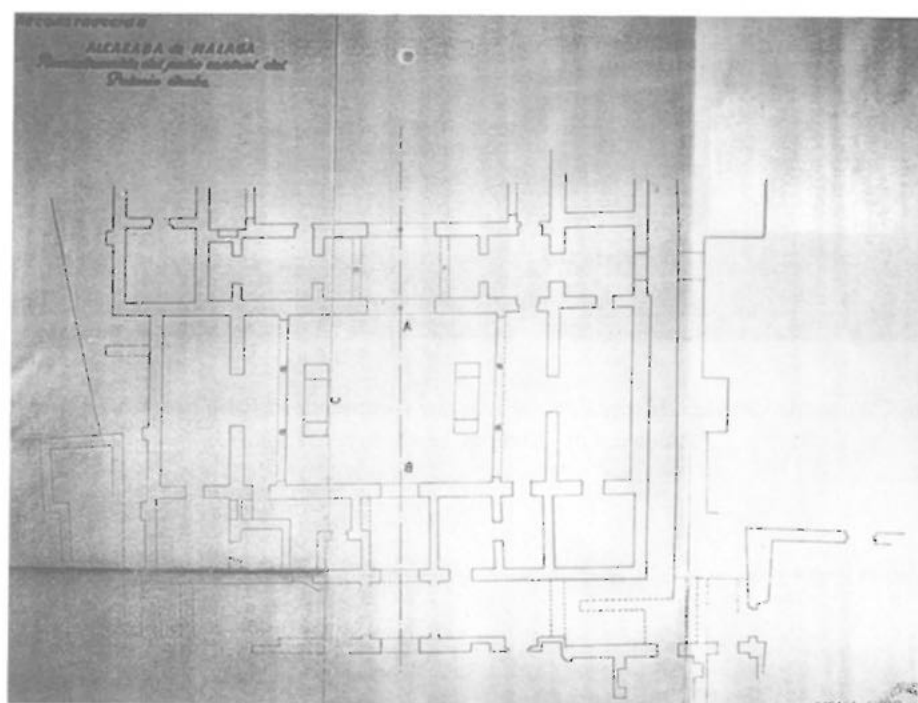
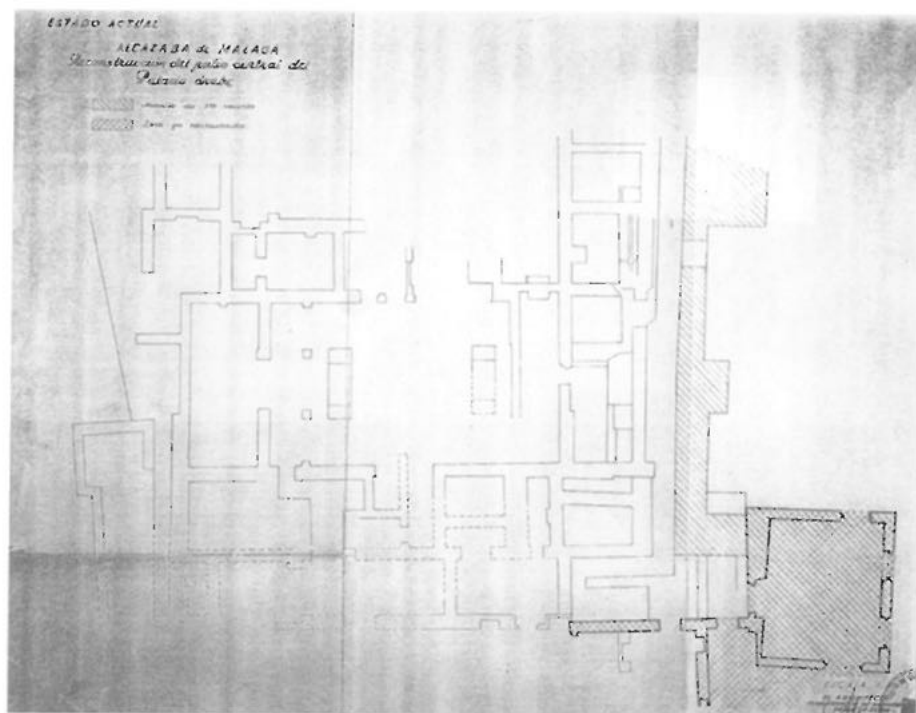
1.—Restos visibles de la Alcazaba en el primer tercio del siglo XX, antes de iniciarse el proceso de restauración. Foto: Archivo Temboury, Málaga.



2.—Plano del Palacio de Surtidores. TORRES BALBÁS, L., Proyecto de reparación de los Cuartos de Granada en la Alcazaba de Málaga, 1934. A.G.A., Sección Educación, caja 4860, carp. 13304-13.

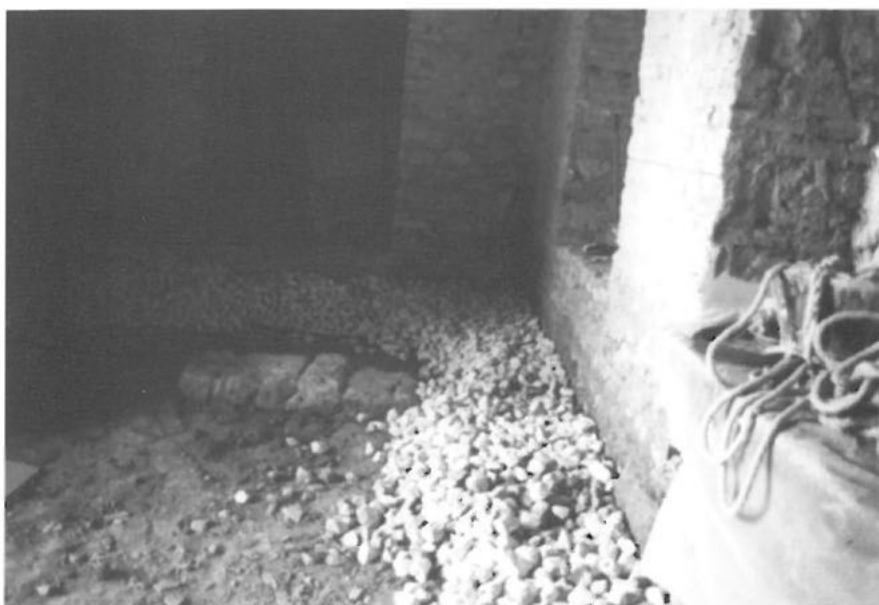


3.—Calle de los Cuartos de Granada. Ocupaba el espacio que comprende *el Patio de los Naranjos* y *el Patio de la Alberca*. Foto Archivo Temboury, Málaga.



4 y 4 bis.—PRIETO-MORENO PARDO, F., *Alcazaba de Málaga. Proyecto de obras para reconstrucción del Patio Central del Palacio árabe*, 15 de agosto de 1944, A.G.A., Sección Cultura, caja 286.





5.—*Patio de los Naranjos*, crujía sureste. Restos visibles de cimentación en sillares. Foto: Archivo Proyectos I+D PAT91/0469 y SEC94/0677.



6.—*Patio de la Alberca*, crujía noreste. Arranque de escalera. Foto: Archivo Proyectos I+D PAT91/0469 y SEC94/0677



---

SECCIÓN II  
*EL MUSEO A DEBATE*



---

## *El Museo a debate*

ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ

Los Museos están de moda. Nunca se les ha dedicado tanta atención, tantas páginas en los medios de comunicación, tanta importancia en lo que suele llamarse «vida cultural».

Se ha llegado a decir que los Museos ocupan en la actualidad el papel de las catedrales en el pasado. Se erigen en imagen y símbolo de la ciudad y su perfil —piénsese en la Pirámide del Louvre, o en el Guggenheim de Bilbao—, se yergue desafiando los más significativos monumentos del pasado.

Pero eso se refiere a unos pocos Museos «emblemas». La realidad es que muchísimos Museos, o al menos instituciones así llamadas, languidecen, semio olvidados, sin recursos, sin visitantes, sin presencia alguna en la sociedad de la que, quíerose o no, forman parte.

Y es evidente, que en el resplandor mediático de determinados museos, se halla bien presente la utilización política coyuntural, que hace de ciertos Museos o de ciertas actividades vinculadas a un determinado Museo, una ocasión de brillo, de fotografía y de reportaje televisivo, que tiene vida efímera pero sirve a los intereses publicitarios o electorales del político de turno.

No le será difícil a nuestros compañeros de cualquier rincón del mapa recordar situaciones grotescas, de Museos inaugurados a bombo y platillo, que se cierran al día siguiente por «falta de personal» o simplemente porque las obras no estaban concluidas el día de la «foto».

Y no faltan tampoco soberbios edificios, contruidos a gran coste, que una vez inaugurados, quedaron de inmediato pequeños para albergar las co-

lecciones a ellos destinadas, o que por el contrario, resultan contenedores desmesurados para colecciones inexistentes.

En los últimos tiempos, y ante el umbral del «nuevo milenio» que ha dado nombre incluso a una llamativa «sociedad estatal», se multiplican los debates y los interrogantes ante el papel que el Museo ha de jugar en el nuevo siglo o milenio, sin advertir, quizás, que los problemas no se plantean a fecha fija y que el siglo que se inicia va a vivir —magnificados, eso sí— los problemas que estamos viviendo en estos años finales en los que nos desbordan las «nuevas tecnologías» y las nuevas actitudes ante la realidad, creída inamovible, del Museo tradicional, consolidado por la definición de la UNESCO: «Institución permanente que conserva y expone objetos de carácter cultural para fines de estudio, educación y deleite».

Es cierto que esa definición muestra al Museo con un cierto sentido pasivo, en un mundo en que se exige «interactividad». Y en el caso de los museos que nos tocan más de cerca, los de Arte, es quizás imprescindible plantearse una serie de cuestiones relativas a su vigencia, a su virtualidad, y a sus modos de subsistencia.

Ante todo, creo que habría que ser conscientes del especial contenido de los Museos de Arte, lo que obliga a plantear el nunca resuelto problema de la definición misma de Arte, algo de difícilísima concreción que engloba hoy desde los trazos rupestres de los abrigos del Levante español o del Sahara, hasta las manifestaciones del *action art*, el *land art* o las instalaciones, pasando, claro está, por



los grandes maestros de la pintura o la escultura del pasado histórico.

Apresar todo esto, encerrarlo en un espacio arquitectónico, hacerlo visible y accesible y lograr que transmita su «mensaje» a una comunidad lo más amplia posible, es la función del Museo y de quienes le sirven: los «museólogos».

Y es preciso tener en cuenta que la obra de arte, como fruto de la expresión humana, está cargada en sí misma de contenido «comunicable», y aunque admita y a veces reclame un comentario y una explicación que la sitúe en su contexto, debe, por principio, valerse por sí misma; su fuerza expresiva, su belleza, pero también en ocasiones su *terribilidad* la hace autosuficiente.

Habría pues, que distinguir entre Museos de Arte, con piezas excepcionales, válidas por sí mismas, inevitablemente envueltas en un aura de casi mágica o religiosa valoración, y Museos de Historia, en los que las piezas han de ser vistas como consecuencia o ilustración de un tiempo, de unos hombres, de una especial ordenación política o religiosa que se refleja de algún modo en obras que hoy llamamos «artísticas» pero que en su tiempo no fueron consideradas tales, sino objetos dotados de funciones muy concretas.

Ni que decir tiene que los Museos de la primera clase son los singulares, los grandes, los significativos y casi legendarios. En cada país se alza alguno con esa fuerza casi mítica, y hay en ellos (Prado, Louvre, Ermitage, Uffizi), una serie de piezas que son las que de un modo mítico, polarizan la atención del visitante. Piénsese en la *Gioconda* o las *Meninas*. Pero esos mismos Museos, poseen otras colecciones de menor atractivo simbólico pero de enorme significado cultural que son con frecuencia ignoradas o minusvaloradas por el público. En un mismo Museo hay salas saturadas de visitantes y salas a las que apenas acuden algunos «especialistas» o curiosos sobrados de tiempo.

Y ese es el problema de tantos y tantos Museos de provincias, de localidades menores, o los de las grandes ciudades, desprovistos del «aura» que sobre ellos proyectan una o varias *obras de arte* únicas así reconocidas por el común de la crítica.

Se habla a diario de la necesidad del Museo vivo, y se define como vida del Museo la presencia en él de actividades que rompan la pasividad del simple contemplar. Conferencias, conciertos, visitas guiadas, restaurantes que permitan descansar y tomar

fuerzas, tiendas de libros, guías, discos y «souvenirs» han convertido a algunos Museos en algo parecido a un supermercado cultural. Y no puede negarse que todo esto ha servido para que sean más visitados y para que proyecten mejor su presencia en la vida colectiva.

Pero quizás se va «pervirtiendo» la razón misma del Museo que ha dejado de ser el depósito de la memoria para convertirse en la sede de un espectáculo constantemente renovado.

Tanto los Museos grandes y emblemáticos como otros de porte más modesto, confían en las exposiciones temporales como elemento «vitalizador» de la institución. La demanda de exposiciones, la casi necesidad de cambiar con periodicidad frecuente lo que se muestra, han relegado a un segundo término las instalaciones permanentes, que con frecuencia se sacrifican a la novedad... que a veces no lo es tanto.

Por supuesto que las exposiciones temporales tienen su sentido y suponen en muchas ocasiones la posibilidad de un verdadero enriquecimiento en lo científico, al reconstruir la obra de un artista, al descubrir aspectos desconocidos de una época o simplemente al confrontar actitudes o imágenes conocidas que al yuxtaponerse ofrecen perspectivas críticas desconocidas.

Pero el Museo ha de ser, también, permanente y reconocible. Ha de permitir volver a él una y otra vez y ofrecer la posibilidad del reencuentro y la relectura. Ha de poseer también la cualidad de la biblioteca donde encontremos siempre lo que buscamos, y donde sabemos donde hallar el texto que leímos un día y queremos volver a saborear.

La idea del «Museo interactivo», del Museo en el que el objeto se sustituye —o se complementa— por una pantalla en la que pueden analizarse los contenidos de modo casi exhaustivo y en los que puede obtenerse información de otros objetos análogos en otros museos o instituciones, es en principio atractiva. Pero quizás, ofrezca también limitaciones que van desde la dificultad de proveer de una pantalla a cada uno de los visitantes —que en los Museos importantes son miles diarios— con las exigencias de espacio que ello conlleva, hasta la evidente sustitución de la emoción directa del *conocimiento* por la ingenua autocomplacencia de la *información*.

La idea de introducir *vida* en los Museos es un tanto equívoca. La verdadera vida de un Museo de

Arte está en lo que en él se exhibe, y es grave que se pretenda «animar» la realidad, en principio serena, reposada y cargada de tensión interior del Museo, con superficiales y espectaculares formas de presentación que más parecen, en ocasiones «stands» de Ferias comerciales o presentaciones de Parques Temáticos.

Y es lamentable que, en aras de un didactismo mal entendido, las salas de ciertos museos se inunden con gráficos, cuadros sinópticos, y textos pretendidamente informativos, que tantas veces resultan, al espectador medio, tan arcanos como los objetos mismos y desprovistos, por supuesto, del plus de belleza y sugestión de las obras de arte, a las que, a veces, ahogan con su chillona evidencia.

El Museo ha de ser didáctico, evidentemente. El Museo debe enseñar pero no se puede pretender que sustituya a la escuela, al instituto o a la Universidad. Lo que el Museo enseñe ha de imbricarse en los conocimientos previos de quien lo visita. A quien, como es tan frecuente hoy, ignora la cronología, difícilmente se podrá hacerle entender la sucesión de los estilos y su vinculación a situaciones históricas, económicas y sociales concretas, bien definidas en la historia.

Y nada le dirá un panel con las fechas de los lienzos de la sala y los nombres de los pintores que los pintaron y de los maestros que les influyeron, si, previamente, no han tenido una preparación adecuada, una *cultura* que dote de un cierto significado general a lo que se visita, potenciando así su goce, que es algo distinto del mero ver, o incluso de la diversión que a veces va sustituyendo al placer más hondo del sentir.

La creación de departamentos didácticos en los Museos, es algo que ha proliferado ampliamente en los últimos años, y que ha de verse como una realidad positiva, pero hay que ver en ellos también, un riesgo de autocomplacencia. No basta con su creación, y con la publicación de unos textos presuntamente «didácticos» o con la preparación de un material para niños con el grato aspecto de un juego.

La verdadera importancia del gabinete didáctico del Museo estriba en su capacidad de educar educadores. Con demasiada frecuencia se hace cargo del «gabinete» el conservador no especializado, el que no tiene otra cosa que hacer. Y lo necesario es, por el contrario, que sea un verdadero especialista que conozca bien las colecciones y su sentido

y que sea capaz de transmitir y proyectar en otros medios.

Quizás lo más positivo y útil de los gabinetes sea la organización de cursos de educadores para transmitir, a quienes por su condición pedagógica sabrán hacerlo mejor, lo que deben enseñar, lo que el Museo posee y lo que significa. El lenguaje lo han de poner los educadores; no hay por qué pretender hallarlo en el Museo mismo.

Sobre todo porque en el Museo se ignora el grado de preparación y de conocimiento de los que llegan a él, y el educador sí conoce perfectamente lo que sus alumnos son capaces de asimilar.

Pero sí es necesario que el Museo procure ser, en la medida en que lo permitan sus estructuras económicas y administrativas, un lugar de investigación, centrado, como es lógico, en sus propios fondos pero capaz de hacerles dar a la comunidad, cuanto puedan encerrar de significativo. Es penosa la situación de tantos museos españoles que desconocen sus propios fondos y que no son capaces de ofrecer una información rigurosamente actualizada de muchas de sus piezas que, a veces, han sido objeto de estudios puntuales que se ignoran, o que reclaman un tratamiento de conservación o de análisis urgente que no se sabe diagnosticar.

Por supuesto que no es posible dotar a cada Museo de un laboratorio y de una biblioteca científica especializada pero sí es necesaria una selección muy rigurosa del personal de conservadores —a los que sería exigible una formación no sólo teórica— y establecer una red de intercambios y colaboraciones entre instituciones museísticas, para lograr una estructura científica coherente que quizás la organización autonómica podría favorecer. Además podría llegarse a la constitución de un organismo no político sino científico y profesional dotado de medios suficientes y con capacidad y prestigio que tutelase de algún modo la actividad investigadora de los Museos españoles, y estableciese prioridades a la hora de restauraciones de trascendencia o de traslados a exposiciones arriesgadas.

La necesidad de ese rigor científico y de una cierta voluntad investigadora, se manifiesta de modo imperativo en tantos y tantos pequeños museos que han proliferado en los últimos años al calor del renacido interés por lo local y lo «autonómico» y no siempre se han dotado del adecuado personal y han estado muchas veces a merced del vaivén político.

Vaivén del que no han estado exentos, desgra-

ciadamente, los grandes Museos con calificativo de nacionales, ni, por descontado, los más significativos de las grandes autonomías, y ello lleva a una consideración obligada; que es la del Museo como instrumento político como a diario puede comprobarse. Como es lógico, son los grandes Museos los que con más frecuencia sufren presiones e imposiciones de ese carácter, pero también muchos museos pequeños, de carácter monográfico o local, son instrumentalizados en sus inauguraciones para luego olvidarse y condenarse a una vida vegetativa, desprovistos de la atención necesaria.

Creo que, como profesionales del arte y su historia, nos corresponde defender, en lo que sea posible, la autonomía al menos moral, de nuestro quehacer.

Los Patronatos y las Asociaciones de Amigos pueden ser un instrumento útil, pero con frecuencia es evidente que también los primeros se ciñen a las presiones políticas, cuando no son directamente instrumento suyo, y los segundos personalizan en exceso actitudes y actividades que no debieran nunca estar al margen de lo que la Dirección —profesional, rigurosa e independiente— les solicite.

Y aún queda por aludir una de las cuestiones más difíciles a propósito de la vida de los Museos: su financiación.

Quizás no sea esta la ocasión más adecuada para plantear la cuestión, pero su importancia y su repercusión en lo que directamente nos atañe, que es la conservación adecuada del patrimonio recibido y su transmisión a las generaciones futuras en las mejores condiciones, obliga a aludir al menos a ella.

Está creciendo en el sentir público y muy especialmente en el de ciertos políticos, la idea de que los Museos deben recibir un tratamiento económico de signo empresarial, con vistas a su autofinanciación y a la consideración de los posibles beneficios.

Los ojos se han puesto en el modelo de los Museos norteamericanos, olvidando —intencionadamente quizás— que aquellos son privados, y los españoles —y los europeos en general—, instituciones del Estado y por lo tanto sometidos a unas regulaciones y a un carácter bien distinto de aquellos.

Y no debe olvidarse que —como instrumentos de educación, tal como debieran ser considerados, y parece afirmarse al multiplicar sus gabinetes didácticos— deben gozar de instrumentos de finan-

ciación análogos a los de los centros educativos del Estado, e incluso debieran —así se hizo algún tiempo— ser gratuitos, ya que se financian mayoritariamente con el dinero público de los contribuyentes.

La consideración de la cultura como un lujo o una diversión, es lo que lleva a pretender que se pague por ello como se paga —así se ha dicho por algún destacado político— por ir al fútbol, al cine o a los conciertos de rock. Creo que la comparación es inaceptable, pero aún si se quisiese buscar algo aprovechable en el símil, habría quizás que plantearse que en vez de un día de gratuidad, tal como ahora se establece, hubiese un día de pago para quienes quisieran gozar de una mayor comodidad, sin molestias masivas e incómodas.

La idea del autofinanciamiento es absolutamente ilusoria incluso en los Museos privados norteamericanos que han visto seriamente amenazada su actividad en cuanto la administración federal retiró buena parte de las subvenciones que venían recibiendo, obligándolos a reducir personal, e incluso a vender parte de sus colecciones, cosa esta inconcebible en un museo estatal europeo donde, por principio, los fondos son inalienables.

Los Museos viven hoy en España un momento de euforia superficial que derivará muy pronto hacia una crisis seria de la que ya hay síntomas alarmantes.

En los grandes Museos madrileños —Prado y Thyssen, por ejemplo— se ha producido un descenso de visitantes notable en los dos últimos años.

Los Museos de arte contemporáneo, que han proliferado extraordinariamente en los últimos lustros y han absorbido cantidades enormes de dinero en las construcciones, se han convertido en salas de exposiciones de carácter espectacular, y han sacrificado, de modo absoluto, sus colecciones permanentes, que sólo se exhiben, a veces, fragmentariamente, impidiendo conocer, de modo estable y accesible, la evolución de las últimas décadas, con un absoluto desdén por la memoria histórica. Y es obligado recordar que muchas de las exposiciones contemporáneas de más audaz y «moderno» planteamiento conocen un escasísimo número de visitantes.

Y como hemos recordado también al comienzo, algunos Museos contemporáneos —tal el Guggenheim bilbaíno— conocen un extraordinario éxito exterior, por su novedad y su cualidad sin-

gular, independiente tantas veces de su propio contenido. Y en otros casos, Museos que gozan de un prestigio «oficial» y son señalados como modelos —tal el de Arte Romano de Mérida— son en realidad notables obras de arquitectura, concebidas al margen de su contenido y parcialmente inútiles para lo que debiera ser su finalidad primera: la adecuada exhibición de sus fondos, que se ven forza-

dos a mostrarse de modo arbitrario y antihistórico.

Son muchos los problemas del Museo de Arte en estos tiempos de cambios y transformaciones estéticas, sociales y económicas. Quizás las comunicaciones y ponencias de esta sección ayuden a clarificar algunas y a mostrar, al menos, la inquietud y las iniciativas de nuestros colegas volcados al, a pesar de todo, fascinante mundo de los Museos





---

## «Es Molinar, Ecomuseo de Montuïri», un proyecto para la preservación y difusión del patrimonio etnológico en Mallorca

JAUME ANDREU GALMÉS

«Es Molinar, Ecomuseo de Montuïri» es un proyecto que persigue la recuperación, conservación y difusión del patrimonio etnológico (edificios, utensilios, maquinaria e ingeniería tradicional, etc.) relativo a la producción cerealística y, especialmente, a la elaboración de harina en un pueblo del interior de Mallorca, Montuïri. La experiencia se inició en 1998 cuando la administración municipal empezó a promover la restauración y rehabilitación de los antiguos molinos de viento harineros situados en Es Molinar y en algunos otros puntos de la periferia urbana; se prevé que esté en pleno funcionamiento el 2002.

El Ecomuseo, ubicado en uno de los molinares más representativos de la isla, pretende integrar un bagaje patrimonial que va desde utillaje prehistórico y de época romana hasta la harinera industrial que a principios del siglo XX se instaló en el municipio. Se trata de unos elementos en su mayoría propiedad de particulares, que serán gestionados por la administración local. Al tiempo que se consigue la conservación y difusión, se trabaja para optimizar el rendimiento del patrimonio, rendimiento que, según los organizadores, garantiza el interés por la preservación. Se trata de una experiencia innovadora en el ámbito insular.

En la presente comunicación, inicialmente, se hace una mención a algunos precedentes en las tareas de restauración, conservación y difusión del patrimonio etnológico en Mallorca y al fenómeno de los molinos de viento harineros en la isla. Se analiza el porqué se opta por el concepto *ecomuseo*. Además, se tratan los objetivos del proyecto, el pa-

trimonio disponible, los procedimientos y recursos didácticos, los diversos puntos y ejes temáticos que vertebran el recorrido, el público al cual va dirigido, etc. También se presenta la forma de gestión y las fases que integran el proyecto, detallando los aspectos ya llevados a cabo en la actualidad.

En las últimas décadas se ha producido en Mallorca un gran cambio socio-económico, debido especialmente al turismo, que está provocando la desaparición de muchos de los valores de la sociedad preturística, incluido su patrimonio histórico-artístico y etnológico. Por otra parte, últimamente asistimos a una revalorización económica, acompañada de una gran especulación, de parte del patrimonio etnológico: la arquitectura tradicional y el mobiliario relacionado con la vida cotidiana y con las actividades agrícolas y artesanales. El fenómeno obedece mayoritariamente a la moda por lo vernáculo, lo antiguo y lo rústico en general. En pocas ocasiones la recuperación o conservación de estos elementos ha supuesto una intervención o una supervisión de la administración pública u otro tipo de instituciones que asegurasen estas tareas con criterios científicos, si bien existe desde hace años una ayuda económica de la administración autonómica para la restauración de los molinos. Cabe destacar la labor en pro de la conservación de éstos realizada desde hace más de una década por la Asociación de Amigos de los Molinos de Mallorca, tanto en las tareas de inventariado como en la restauración de algunos edificios, así como en la difusión de este patrimonio. La rehabilitación de inmuebles tradicionales normalmente va ligada a un cambio

de uso. El interés por el mobiliario vernáculo responde normalmente a criterios estéticos de anticuario o coleccionista, sin una preocupación por difundir las funciones que este legado tuvo en su momento.

Respecto al mobiliario y utillaje tradicional de la isla, en los años sesenta se crea la sección etnológica del Museo de Mallorca instalada en el Museo de Muro. Por iniciativa de instituciones privadas surgen algunas colecciones como la del Museo de la Porciúncula o la de Lluc. Con marcados objetivos turísticos, por iniciativa privada, se han acondicionado para la visita algunas construcciones tradicionales con el correspondiente mobiliario<sup>1</sup>, como ocurre con algunas *cases de possessió*: fue primero el caso de La Granja de Esporles y después Els Calderers de Sant Joan. En la labor por difundir entre los escolares el patrimonio etnológico, relacionado con algunas tareas tradicionales, últimamente están jugando un importante papel las Granjas Escuelas, entre las que podemos destacar Son Roig. Con una marcada proyección turística internacional el pasado año se inauguró en Valldemossa el complejo Costa nord, donde con la ayuda de tecnología audiovisual se exponen algunos aspectos del patrimonio etnológico de la isla y su entorno paisajístico. Tampoco podemos olvidar el Museo instalado en el Parque Nacional de Cabrera, el cual cuenta con una sección dedicada a los aparejos de la pesca tradicional.

En relación a los molinos de viento, cuando se ha producido una restauración del inmueble, salvo alguna excepción, ha ido acompañada de un cambio de uso, sin respetar la maquinaria. En los casos en que se ha reconstruido algún elemento del antiguo mecanismo (como es el sistema de cubierta, las aspas...) y se ha restaurado el edificio ha sido puramente por criterios estéticos de la imagen exterior. En muchos de estos casos no se contempla la posibilidad de visitar el interior del edificio ni el uso didáctico para explicar el sistema de funcionamiento original. Recientemente, algunos se han convertido en restaurantes, salas de exposiciones o se han vinculado a actividades relacionadas con el turismo. Aquí el utillaje relacionado con el molino u otras actividades tradicionales se ha recupe-

rado como ornamentación, sin ningún afán didáctico o cultural.

A continuación nos referiremos de forma general al contexto de los molinos de viento harineros en Mallorca<sup>2</sup>. Desde la época prehistórica se han encontrado en la isla restos de artilugios manuales para la elaboración de harina; se trata de pequeños molinos de piedra. Es en el periodo de dominación musulmana, a tenor de los restos arqueológicos, cuando ya existen en nuestro territorio construcciones realizadas expresamente para albergar el mecanismo de un molino harinero movido por una fuerza que no es humana ni animal, la hidráulica. En la documentación de la época de la conquista catalano-aragonesa se citan numerosos molinos harineros de agua, los cuales serán cada vez más abundantes, especialmente en la zona de la Serra de Tramuntana y de Artà. Los molinos de agua funcionarán hasta entrado el siglo XX.

Otro tipo de molinos ya documentados en Mallorca durante la Edad Media y utilizados hasta el siglo XX son los de sangre, accionados por fuerza animal o humana.

En cuanto a los de viento para elaborar harina<sup>3</sup>, ya a finales de la Edad Media existen documentos que demuestran su existencia en la isla. Es en la Edad Moderna cuando proliferan estas construcciones y en el siglo XIX se continúan construyendo muchísimos e incluso a principios del siglo XX se levantan algunos. Estas obras de ingeniería tradicional dejarán de funcionar en las primeras décadas del siglo XX, cuando se difunden las harineras mecánicas a vapor y, principalmente, las eléctricas. Unos fueron abandonados y otros utilizados como viviendas o para actividades agropecuarias.

Respecto a la distribución geográfica, se instalaron tanto en la periferia urbana de Palma y de muchos pueblos, como en el entorno rural. Se encuentran repartidos por toda la isla, aunque son muy escasos en la zona de montaña. En el campo

<sup>1</sup> Parte de las colecciones de objetos que se muestran en estos edificios proceden de muy diversos lugares de la isla.

<sup>2</sup> El tema de los molinos de viento harineros y de los molinos en general, en Mallorca, es uno de los que más publicaciones sobre arquitectura tradicional ha suscitado. Cabe destacar trabajos como el de Josep Sacristà y Lluís Roca en 1955 o el de Neus García y Guillem Oliver en 1989, entre otros.

<sup>3</sup> Remarcamos la función de estos molinos de viento para evitar la confusión con otro tipo de molinos de viento tradicionales en Mallorca; los molinos para la extracción de agua instalados durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

se encuentran aislados o formando parte del conjunto de construcciones cercanas a unas *cases de possessió* o a *cases de pagès*. En la periferia de los núcleos urbanos es donde se halla la mayor parte de molinos de viento. Hay que señalar que raras veces un molino se construía dentro del casco urbano; se ubicaban en las afueras, donde los edificios no impedían la acción del viento. Los molinos podían edificarse dispuestos libremente en los alrededores del núcleo urbano. Pero frecuentemente aparecen agrupaciones alineadas aprovechando las zonas elevadas y de buen viento cercanas a la población; es entonces cuando se forman los molinares, como ocurre en el caso de Montuïri. En muchas poblaciones el hecho de situarse el molinar en la periferia del casco antiguo ha motivado que el entorno e incluso los propios edificios se hayan visto alterados por los ensanches urbanos modernos.

En cuanto a las características arquitectónicas, todo molino consta de una parte indispensable, la torre. Ésta es cilíndrica o ligeramente troncocónica y se divide en diversas plantas, entre tres y cinco, número que depende de la altura de la torre y del hecho de que el molino tenga en su parte inferior adosada o no la casa del molinero. Los muros son normalmente de mampostería de piedra y mortero, con los mínimos vanos posibles; éstos se reducen a un portal en la parte inferior de la torre y a pequeñas ventanas cuadradas. Suele haber una ventana en cada planta, aunque no es preciso, y dos en la planta superior, donde está la maquinaria. Desde la planta inferior del edificio se accede a las superiores mediante una escalera de caracol con los peldaños incrustados en la pared. La cubierta que separa las diversas plantas es plana; la superior consiste en una estructura cónica (*capell*) realizada con fibras vegetales sobre el *congreny* de madera, que a la vez aguanta el *arbre* o eje que sujeta las aspas. Desde el interior del edificio el *arbre* se orienta según la dirección del viento.

Existen dos tipologías básicas de molino: el de torre exenta y el de torre con casa adosada. En los primeros, normalmente, la torre es de menor altura, ya que el envelado de las aspas se realiza desde el suelo o a lo sumo desde encima de un *cintell*, a modo de bancal, que rodea la torre. En los casos de torres con casa a su alrededor, éstas son de mayor altura, pues las aspas han de quedar por encima de la cubierta de la casa. Exteriormente, esta

cubierta, de terraza, funciona como *envelador* para las aspas. Se puede acceder allí desde la torre a través de un portal, aunque también puede existir una escalera exterior adosada a la casa. La casa del molino puede tener una o dos plantas; normalmente consiste en un edificio de planta cuadrada con la torre en el centro. Consta de tres crujías. En otras ocasiones la planta es irregular con cuerpos que pueden haber sido adosados en sucesivas etapas. Los muros portantes son de mampostería de piedra y mortero. La cubierta superior es de bóveda de cañón o de arista, realizada con sillares de piedra arenisca. Cuando hay dos plantas, el techo que las separa puede ser adintelado (con vigas de madera) o de bóveda.

Respecto a los vanos, constan, en la fachada principal, de un portal central de arco de medio punto rebajado o adintelado con ventanas pequeñas y bastante elevadas a ambos lados. En uno de los lados de la casa suele abrirse un gran portal de arco de medio punto rebajado o carpanel que sirve de acceso a las cocheras.

La casa del molino suele albergar las dependencias propias de la vivienda del molinero: cocina, despensa y dormitorios. También, los espacios destinados a la actividad productiva del molino. Además, han de tener cabida las cuadras, el pajar y la cochera.

En cuanto a los molinos de viento harineros de Montuïri, existen 21: 8 se encuentran en el llamado *carrer dels Molins*, integrado parcialmente en el casco urbano; 4 más se encuentran en otros puntos de la periferia urbana y el resto esparcidos en el entorno rural. El proyecto del Ecomuseo se centra en los 8 molinos del *carrer dels Molins*, que constituyen uno de los molinares más significativos de la isla. Es significativo por su emplazamiento: alineados en la parte más elevada del pueblo, describiendo un perfil único, visible desde la lejanía. La panorámica privilegiada del molinar que se ofrece desde la carretera general Palma-Manacor, que pasa al sur del municipio, es precisamente la mejor carta de presentación del proyecto; además la carretera posibilita el fácil acceso desde cualquier punto de la isla. Significativo también por las características arquitectónicas del conjunto. En este grupo de edificios se encuentran representadas las diversas tipologías: desde los molinos de torre simple (*Molí d'en Ferrando*, *d'en Perons*, *de Ca ets Andreus* y *d'en Tavet*) a los de torre y casa (*Molí*



*d'en Vermell, d'en Nofre, d'en Serra y d'en Rigo*). Su cronología abarca desde el siglo XVII al XIX. Existen documentos que demuestran la existencia en el pasado de dos molinos más que actualmente han desaparecido.

El Proyecto también incluye el *Molí d'en Ballester*, situado en el entorno rural próximo al pueblo. Precisamente este molino se encuentra en una explotación agrícola cuyos edificios y terreno serán aprovechados para ubicar una parte importante del ecomuseo; aquí se desarrollará el eje temático de *El llarg camí del blat* (El largo camino del trigo) con los diversos aspectos del ciclo de la producción cerealícola: desde el cultivo a la transformación del trigo en harina (De momento, este molino es el único al que se ha restaurado toda la maquinaria interior y está en disposición de moler) y a la elaboración de los alimentos básicos, especialmente el pan. La casa de *ca'n Ballester* contará con cocina, horno y otras dependencias donde tendrá lugar la elaboración con los sistemas tradicionales de estos productos. Como ya hemos indicado inicialmente, aunque el proyecto se centre en los molinos, se pretende extender a otros ámbitos del patrimonio histórico y etnológico, vinculados con la producción cerealícola y su transformación. De esta manera se incluye también el poblado prehistórico de Son Fornés y el utillaje que ha resultado de las excavaciones, expuesto precisamente en uno de los molinos ya rehabilitados, el *d'en Fraret*, situado en la periferia urbana, pero también separado del conjunto del *Carrer des Molins*. Otro inmueble que formará parte del ecomuseo es la harinera industrial que se instaló en el municipio a principios de siglo y que actualmente aún sigue funcionando.

Vemos, por tanto, que se dispone de un patrimonio que abarca unos tres mil años de actividad humana, de producción cerealícola y su transformación en harina y de elaboración de alimentos; incluye desde los métodos manuales a la maquinaria industrial; si bien el núcleo lo constituyen los molinos de viento. Se trata de un patrimonio inmobiliario y mobiliario, con elementos de gran valor histórico, arqueológico, arquitectónico y etnológico, sin olvidar la importancia desde el punto de vista paisajístico.

El proyecto del ecomuseo pasará por diversas fases. Actualmente se está trabajando en la preservación del patrimonio con su correspondiente catalogación y protección (tanto de bienes muebles

como inmuebles). La protección de visuales del Molinar obliga incluso a la modificación de las Normas Subsidiarias de Planeamiento Urbano del municipio. Respecto a la restauración y/o rehabilitación de los edificios, se han terminado las obras en tres molinos y se está trabajando en otros dos, obras que se prevé estén acabadas en el 2001. Se calcula que «Es Molinar, Ecomuseu de Montuïri» esté en funcionamiento al año siguiente.

Hemos de referirnos a la forma como se podrá disponer de este patrimonio y a cómo se va a gestionar. Los molinos son propiedad privada. El Ayuntamiento como gestor del proyecto coordina la restauración, el Consell Insular de Mallorca subvenciona la mano de obra para la restauración de las torres de los molinos y las aspas y el propietario corre con el gasto del material. Depende de la voluntad del propietario que el inmueble pueda ser visitado o no en el interior. Los propietarios de los molinos afectados por el Ecomuseo pueden optar por la cesión al Ayuntamiento del uso del edificio por un mínimo de doce años a cambio de unos incentivos económicos. En estos casos la administración se hace cargo de su gestión. Esta situación ya se ha acordado actualmente en cuatro edificios: *Molí d'en Vermell, Molí d'en Nofre, Molí d'en Ballester* y la Harinera industrial<sup>4</sup>. Inicialmente estos cuatro serán los que articulen el recorrido museográfico. En su interior se ubicarán las oficinas administrativas, el centro de acogida e información, salas de exposiciones y de actividades, locales comerciales, etc. Como ya hemos indicado, se integrará en el recorrido el poblado de Son Fornés y el *Molí d'en Fraret*, gestionados éstos por la fundación encargada de las excavaciones.

Veamos a continuación por qué se ha optado por el concepto de *Ecomuseo*. Según nos comenta Gabriel Roig<sup>5</sup>, técnico encargado de gestionar el Proyecto, y tal como se recoge en el *Pla per al desenvolupament integrat dels atractius turístics de Montuïri*<sup>6</sup>, se ha rechazado utilizar el concepto de

<sup>4</sup> La Harinera tenía previsto cerrar este año debido a la jubilación del propietario; se ha llegado a un acuerdo para que pase a ser gestionada por el Ayuntamiento.

<sup>5</sup> Hemos de agradecer a Gabriel Roig la atención e información que nos proporcionó, sin la cual no se hubiese podido realizar la presente comunicación.

<sup>6</sup> El *Pla per al desenvolupament integrat dels atractius turístics de Montuïri* ha sido realizado por la empresa STOA, *propostes culturals i turístiques*.

*territorio museo* ya que éste pretende vertebrar el territorio entendiéndolo como una especie de museo sin paredes, donde vive la gente y por tanto se va modificando día a día. Se ha desestimado el concepto porque se le relaciona con territorios intensamente desestructurados, mientras que en Montuïri se trata de un pequeño territorio que pretende aprovechar unos recursos muy concretos. Había que dar forma a una oferta, desde la perspectiva de la sostenibilidad, con el objetivo de promocionar la villa como destino turístico cultural y no de estructurar un territorio. También se valoró la posibilidad de proponer un *parque temático* en torno al tema cerealístico, pero este concepto igualmente fue rechazado ya que en los últimos años aparece muy ligado al de los parques temáticos de atracciones.

Finalmente, se llegó al concepto *ecomuseo*<sup>7</sup>, ya que éste nace con la voluntad de alcanzar los objetivos de interpretar al hombre en relación con su ámbito natural e interpretar la naturaleza como elemento transformado por la sociedad tradicional e industrial. De esta forma el prefijo *eco-* designa tanto el medio natural como el social. Como se indica en el *Pla*, uno de los aspectos fundamentales de esta fórmula museológica es el hecho de la participación de la comunidad en la gestión y la investigación sobre el patrimonio cultural, así como la importancia de la difusión del mismo. El *ecomuseo* sería una especie de gran museo abierto y habitado, en continuo movimiento y transformación. Se trata de que el visitante acceda al territorio y disfrute de él, escogiendo unos «fragmentos» de patrimonio que antes se mostraban de forma desarticulada. Según los encargados de elaborar el proyecto, se ha escogido el nombre de «Es Molinar, Ecomuseu de Montuïri» porque define el producto que se quiere ofrecer y al mismo tiempo refleja su especificidad. Aunque el tema central sea tan general y universal como el cultivo del cereal y su transformación, en Montuïri el visitante encontrará un conjunto único de molinos de viento harineros.

Entre los objetivos del *ecomuseo* de Montuïri, a parte de la preservación de patrimonio, se señalan cuatro preceptos claros: que el visitante perci-

ba el territorio como un conjunto, que la propuesta se base en la presentación de conceptos (especialmente, en la autenticidad), que el visitante disfrute de una experiencia de calidad y que la propuesta tenga capacidad de crecimiento y de adaptación. La propuesta de presentación se basará en criterios museográficos interpretativos.

Los encargados del Proyecto consideran la interpretación como un instrumento clave para la ordenación, presentación y explotación del patrimonio; con la interpretación se pretende promover la asimilación del contenido ofrecido y su utilización con finalidades culturales, educativas, sociales y turísticas. La interpretación pretende poner al alcance del visitante los conocimientos y conceptos que contiene el patrimonio cultural. Pero el bagaje cultural que la historia ha dejado en Montuïri aparece de forma desordenada y desestructurada, cabe entonces ordenarlo y descifrarlo para que el que lo visite pueda acceder a él. Se pretende que mediante la interpretación se pueda convertir un territorio en un producto patrimonial que resulte un foco de atracción para visitantes. Para conseguirlo será preciso contar con unos temas y unos elementos patrimoniales propios que contribuirán en el proceso de creación de una identidad local así como de una imagen que dé a conocer y sitúe al territorio de cara al exterior.

Una vez analizados los recursos patrimoniales y los valores a transmitir se ha establecido el llamado *Criterio clave de interpretación* que sintetiza y ayuda a comunicar estos recursos y valores. El criterio elegido es *Es Molinar, els enginys del vent* (Es Molinar, los ingenios del viento). En torno a este criterio se vertebran siete ejes temáticos: el cereal y la vida, el viento de la historia, el ingenio al descubierto, domesticar el viento, el largo camino del trigo, el viento fabricado y la memoria del molinero. Un objetivo primordial es la comunicación de estos ejes temáticos.

Otro aspecto importante a tener en cuenta es el público al cual va dirigido el *Ecomuseo*, ya que este factor condicionará bastante el planteamiento museológico. Por una parte, habrá una oferta de tipo pedagógico para escolares, con un material didáctico y un tipo de actividades específicas. Por otro lado estará la oferta al público en general, con una importante atención a la de tipo turístico. A parte de poder ser visitado, a nivel de exteriores,

<sup>7</sup> Los encargados del proyecto han tenido presente a la hora de elegir este concepto las teorías nacidas en los años setenta en Francia de manos de Georges-Henri Rivière.



las 24 horas del día<sup>8</sup>, el complejo contará con un horario de visitas diurno. Habrá personal para atender al visitante en general y también personal específico para grupos organizados.

Respecto a procedimientos y recursos didácticos, además de poder contemplar los edificios y su maquinaria, se expondrán utensilios que eran utilizados en las diversas labores de la explotación cerealícola: la siembra, la siega, la trilla, etc. y los propios de la producción de la harina y de los alimentos básicos elaborados con este producto. Después de la correspondiente catalogación se prevé que algunos puedan ser restaurados. Se instalarán paneles con la explicación de las características y función de cada utensilio o herramienta. También está prevista la realización de talleres en los que los escolares puedan participar en las diversas labores, por lo que se contará con réplicas modernas de los aparejos tradicionales que los visitantes podrán utilizar en los talleres.

Igualmente se han de instalar paneles audiovisuales donde se explique el origen, evolución y funcionamiento de los molinos harineros y de la producción de cereales en Montuïri, en la comarca y a nivel general. Se dispondrá de maquetas de molinos de otros puntos de Mallorca y de otras geografías donde también son muy característicos. Los encargados del proyecto, con el afán de comunicar el máximo posible los ejes temáticos estableci-

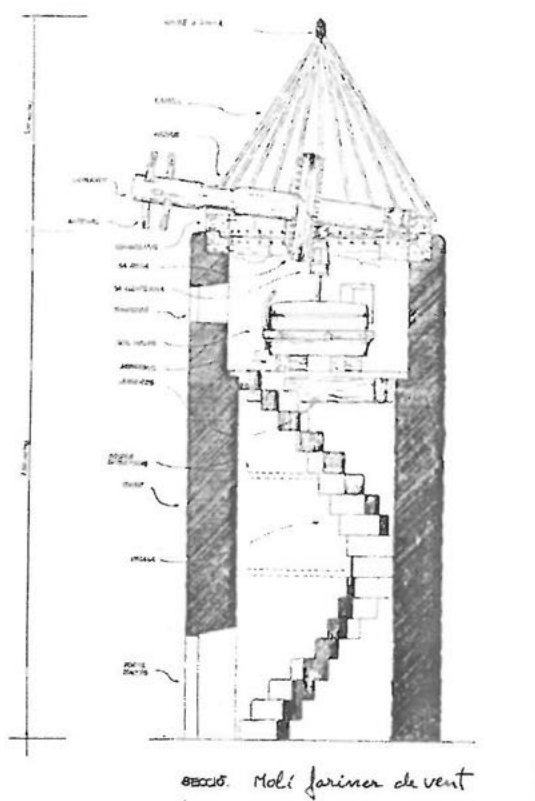
dos, no dudan en aprovechar las últimas tecnologías; se instalará un simulador virtual que permita al visitante convertirse en un molinero que intente superar todas las dificultades que el oficio ancestral entrañaba. Se ha calculado que en cada molino y su respectiva casa pueda haber la mitad del espacio dedicado a exposición y actividades y la otra mitad a locales comerciales.

Ya para finalizar podemos señalar que «Es Molinar, Ecomuseu de Montuïri» puede considerarse en el ámbito insular como un proyecto piloto; apuesta por el desarrollo sostenible en un municipio de 2500 habitantes de la comarca del Pla, donde la base económica hasta hace pocas décadas, la agricultura, se encuentra en una profunda crisis. Los resultados del proyecto pueden motivar iniciativas similares en otros pueblos de la isla, en especial en los que hasta ahora se han visto al margen del fenómeno del turismo de masas, que ha alterado drásticamente el sistema de vida y el territorio en las zonas del litoral.

#### BIBLIOGRAFÍA

- GARCIA, Neus y OLIVER, Guillem: *Cases de Molf (Aproximacions a les construccions molineres de Mallorca)*. Institut d'Estudis Balearics, Palma, 1989.
- MOLL, Francesc de Borja: *Vocabulari Tècnic dels Molins de Vent de les Balears*. Bolletí de Dialectologia Catalana XXII, 1934.
- ROSSELLÓ VERGER, Vicenç Maria: *Mallorca, el Sur y el Sureste*. Cámara de Comercio, Palma, 1964.
- SAGRISTÀ, Josep y ROCA, Lluís: *Els Molins de Vent a Mallorca*. Barcino, Barcelona, 1955.
- SEGURA SALGADO, Josep: *Els Molins de Manacor*. Arts al Setmanari, Manacor, 1986.

<sup>8</sup> Actualmente todas las torres de los molinos ya están iluminadas por las noches.



1.—Sección de un molino de viento harinero. Los nombres de las diversas partes del edificio y la maquinaria están en catalán, ya que en algunos casos la traducción resultaría difícil



2.—Vista panorámica del Molinar de Montuïri



3.—Molí d'en Ferrando



4.—Molí d'en Fraret



5.—Molí d'en Ballester



6.—Fontomontaje que reproduce lo que se pretende que sea el resultado final de la restauración de los molinos del Molinar





---

## Un nuevo museo arqueológico en Alicante

JUANA MARÍA BALSALOBRE GARCÍA

*Cuenta... la inminencia del cambio de siglo que, aun no siendo más que una convención, adquiere una virtud estimulante sobre nuestra sensibilidad, nos predispone a sentir la corriente del tiempo, el paso de generaciones y el peso de un pasado que gravita sobre el presente y se encamina con nosotros hacia los años que han de venir; y en los museos encontramos las huellas del hombre materializadas en los productos por él creados.* LOZANO MARCO, M. A. 2000, Introducción a «Los Museos de Alicante» en *Canelobre*, pág. 5.

Este Museo va a ocupar uno de los conjuntos arquitectónicos más importantes de la ciudad de Alicante, el formado por el antiguo Hospital Provincial. Edificio que fue proyectado por Juan Vidal Ramos en el año 1926, inaugurado en 1931 y como tal centro sanitario funcionó hasta 1990. Esta arquitectura hija de unos deseos y de unas circunstancias político-sociales, se va a convertir en el seno del nuevo MARQ. Aquí se une la relevancia monumental, sus grandes dimensiones y su historia como espacio heredado. El interior de este contenedor está destinado a conservar, exponer y mostrar los testimonios materiales y demás piezas arqueológicas de su antecesor. A su vez está proyectado y pensado como lugar de conocimiento al crear, por medio de las últimas técnicas, unos espacios virtuales que se relacionan con nuevos enfoques didácticos museísticos.

Al interés de la Diputación Provincial alicantina por dar a conocer el patrimonio arqueológico y cultural —que, en Alicante, estaba ubicado en unas pequeñas salas de su sede—, se une otro de visita, sobre el terreno, al Tossal de Manises y otros yacimientos, recuperados para tal fin. Esa conjugación de ideas tiene su centro en el Museo Arqueológico Provincial, que, además de las funciones específicas de museo, su equipo científico lo contempla como proyección a las nuevas concepciones sociales y educativas del siglo XXI. Según las últimas

informaciones será inaugurado en el mes de septiembre del 2000.

Su importancia, tanto desde el punto de vista arquitectónico como del específico de su función, es la que establece el tema de esta comunicación. Se trata de analizar sus diferentes características y sus relaciones dentro de una perspectiva abierta, que lo singulariza y lo define como valor cultural de conservación de nuestro pasado. Igualmente se pretende contemplar el contexto en el que afloran planteamientos actuales enfocados a la referencia de museo del futuro.

### ANTIGUO HOSPITAL PROVINCIAL

Este conjunto arquitectónico proyectado en 1926 por el arquitecto alicantino Juan Vidal<sup>1</sup> refleja, por un lado, la preocupación de la Diputación Provincial en cuanto a la necesidad de construir un gran

<sup>1</sup> ALONSO VERA, M. D. *Juan Vidal Ramos, arquitecto. Alicante 1888-1975*. Alicante, Colegio Oficial Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 1986. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, A. *La Arquitectura de Juan Vidal Ramos. Su obra individual en Alicante de 1917 a 1941*. Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Valencia, 1991. MARTÍNEZ MEDINA, A. *La Arquitectura de la ciudad de Alicante 1923-1943. La aventura de la Modernidad*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1998.

centro hospitalario, y por otro destaca su relación con la ciudad. Su monumentalidad, espejo del poder institucional fue tan importante como la social, en la política de la dictadura de Primo de Rivera. Aunque otras realidades, como la económica, explican que las obras no se acabaran hasta el año 1931.

Venía a sustituir al Hospital Nuevo de San Juan de Dios<sup>2</sup>, que también se hallaba fuera de la ciudad histórica, en el barrio de San Antón<sup>3</sup>. El lugar elegido para su nuevo emplazamiento, todavía sin urbanizar, fue el Plá del Bon Repos que, además de ser un sitio privilegiado por hallarse elevado —frente a la ladera con pinada del Monte Benacantil (Castillo de Santa Barbara)—, tenía una serie de ventajas. Como eran, la disponibilidad de un terreno de grandes dimensiones, cuya parcelación, como se reseña en los planos, formaba las líneas de unas calles en proyecto y la estudiada composición del edificio se basaba en las ideas higienistas y las específicas del hospital<sup>4</sup>. Exento y abierto en su fachada principal a una plaza, la del Doctor Gómez Ulla. Su planta se organiza a partir del eje de simetría, que lo define y jerarquiza. El arquitecto resuelve y traza dos líneas paralelas a ese eje que corresponden a sendos corredores, a manera de galerías, cuya función distribuidora y de comunicación, permiten el acceso a las dependencias centrales y también a los pabellones. Aislados entre ellos y siguiendo los postulados de la tipología hospitalaria, en el lado de la derecha los reservados para las mujeres —el primero para enfermas distinguidas—, en el opuesto se explican los destinados a los hombres, que son en la disposición simétricos a los de la otra ala. En el año 1945 fue añadido otro pabellón independiente para separar a los niños de los adultos, formado por el mismo

arquitecto y ubicado en la parte derecha de la esquina de cierre del recinto.

Juan Vidal mantiene en el proyecto la lectura decimonónica de los modelos ideados y pensados para ser construidos<sup>5</sup>, estructurados para cumplir su función sanitaria y de servicios, con un primer volumen central destinado a la administración, un segundo a servicios sanitarios y el tercero la capilla y las dependencias del personal de servicio. Es, pues, en su interior donde el arquitecto distribuye cada una de las dependencias del hospital y así organiza su funcionalidad. Hay que mencionar que este arquitecto ya había diseñado y dirigido obras muy importantes en Alicante<sup>6</sup>, entre éstas se incluyen también el palacio de la Diputación Provincial de esta ciudad.

Utilizó dentro del pluralismo lingüístico formal y ornamental del siglo XX el recurso al lenguaje del clasicismo monumental que es, una de las características de la arquitectura institucional de la época, símbolo de poder. Lógicamente en la tipología hospitalaria subyace la importancia de lo social, en el aspecto de la enfermedad, sobre todo para curar e impedir contagios. Por ello, edificio, cuerpo médico y humanitario, son los factores básicos; el primero como espacio construido y los segundos por la dedicación y cuidado de los enfermos, de los que se ocupaban religiosas. De ahí que, además de la capilla, resuelta siguiendo los postulados y la interpretación decimonónica del gótico, se trace el espacio reservado para aquéllas. Sin embargo, esa libertad del arquitecto a incluir su particular lectura, muestra una arquitectura hospitalaria alicantina, puesto que Juan Vidal es el artífice de la recreación y la cita visual de elementos ornamentales barroco-clasicistas presentes en el lla-

<sup>2</sup> GALLEGO Y BURÍN, A: *Granada. Guía Artística e Histórica de la Ciudad*. Granada, ed. Comares, actualizada por Francisco Javier Gallego Roca, 1996. El primer hospital de esta orden, fundada por Juan Ciudad Duarte (Monte Mayor 1495-Granada 1550), fue una casa alquilada en la calle Lucena de Granada, donde instaló 46 camas, pág. 294 y 327.

<sup>3</sup> CALDUCH CERVERA, J. L. *Ciudad Nueva. La construcción de la ciudad de Alacant en la primera mitad del siglo XIX*, Alicante, ed. Patronato V centenario de la ciudad, 1990. BEVIA I GARCÍA, M. VARELA BOTELLA, S. *Alicante: Ciudad y Arquitectura*, Alicante, ed. Fundación Cultural CAM, 1994.

<sup>4</sup> FIGUERAS PACHECO, F. *Hospital Provincial de Alicante: pasado, presente y futuro de su obra benéfico social*. Alicante, 1951. MARTÍNEZ SANPEDRO, R. *Historia de los Hospitales en Alicante*, Alicante, ed. Instituto de Estudios Alicantinos, 1974.

<sup>5</sup> SANTAMARIA ALMOLDA, R. *La tipología hospitalaria española en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1814-1875)*. Tesis doctoral, dirigida por el Dr. José Enrique García Melero y leída en la UNED el 27 de junio del 2000.

<sup>6</sup> Juan Vidal ha sido uno de los arquitectos alicantinos estudiados con mayor profundidad, véase bibliografía nota 1. Fue, especialmente desde 1918 a 1936, el arquitecto de moda, realizó tanto proyectos para las instituciones como para la burguesía alicantina, y además tuvo la suerte de poder formar proyectos y dirigir las obras de edificios, que habían sido pensados, con otros diseños menos monumentales, por otros arquitectos, como ejemplo se puede mencionar el firmado en 1913 por Francisco Fajardo, para Casa de Socorro, que no se realizó, debido entre otros factores a problemas económicos. Sin embargo, en 1925 firmó el diseño Juan Vidal y dos años después fue inaugurada.

mado casticismo alicantino. Se caracteriza por esa contraposición al lenguaje internacional, desornamentado, que sí se aplica en el interior, porque tras la epidermis está el cuerpo funcional del inmueble y especialmente el de los pabellones.

El edificio en su fachada principal presenta un ritmo compositivo establecido por el eje central, que define la simetría del conjunto. En esos lienzos exteriores destacan, no solo las dimensiones, la monumentalidad y el revestimiento ornamental, sino la solución equilibrada de la traza a partir de una sencilla organización definida por los órdenes de vanos, tanto en la dilatada planta baja y principal —volumen central de la fachada— como en los correspondientes a las torres del edificio. Estas construcciones son referentes claros de la semántica plástica de la época, en su vertiente academicista. Destaca una dilatada horizontalidad y un buscado equilibrio clasicista —pilastras y pseudo pilastras—, relacionado con la verticalización de esos determinados cuerpos arquitectónicos que, en sus líneas de remate, recrea así un cornisamiento con balaustradas y elementos geométricos de gran efecto ornamental. Unas características formas puras resaltan como apéndices casi circulares de cierre de los pabellones, que sustentan amplios balcones también con balaustradas.

Tales ideas se pueden relacionar con la búsqueda de una cierta atemporalidad en la sintaxis compositiva y ornamental de signos clasicistas. Así como en una traza, más conceptual que singular, donde la tipología hospitalaria adquiere su dimensión más real. El arquitecto, además de resolver la forma y la función específicas, se centra en una recreación de conceptos inmersos en la historia de la arquitectura. Levanta ese referente arquitectónico que, siendo un hito social en su época, actualmente no sólo lo conserva, sino que con la nueva función se recupera una relevante obra del patrimonio arquitectónico alicantino, con características propias en origen y también singulares en la actualidad, que lo definen como contenedor de las más antiguas identidades locales.

#### MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL DE ALICANTE

Sus antecedentes se hallan en el interés de personalidades locales, estudiosos, eruditos e inves-

tigadores que, en Alicante, desde la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos —creada por Real Orden el 13 de junio de 1843—, intentaron que dicha Comisión cumpliera su función de localizar e inventariar el patrimonio histórico-artístico alicantino para reunirlos en un museo provincial. La cuestión no era tan sencilla porque para llevar a cabo su labor también necesitaba el apoyo económico de las instituciones, pero ese fue uno de los escollos que dificultó el funcionamiento de sucesivas juntas. Sin embargo, desde el principio destacan por su labor una serie de personas, que se ocuparon de reunir objetos artísticos procedentes de conventos suprimidos. Como ejemplo se puede citar a Andrés Rabagliato porque organizó, con tales fondos, un primer Museo de pinturas y también una biblioteca en Orihuela<sup>7</sup>.

Precisamente una cuestión es la contemplada en la legislación y otra la de contar con los medios para que sea efectiva. Uno de los graves problemas que tuvo la Comisión Provincial de Monumentos en sus comienzos fue la falta de una institución, que sustentara el interés de sus componentes por llevarla a cabo. Posteriormente, la suma de personalidades que se sucedieron intentaron hacerla efectiva pero además, hay que valorar la labor de individualidades como la mencionada en Orihuela, Roque Chabas en Denia, Aureliano Ibarra en Elche y otros muchos que impulsaron o crearon unas colecciones, que en su mayoría han pasado a formar parte del patrimonio alicantino. Aquella junta en su largo recorrido fue sufriendo los avatares de cada momento histórico. Sin embargo cuando el interés se despertaba, se convertía en el cauce establecido para conseguir uno de sus objetivos, el Museo provincial.

Dentro de esos planteamientos se halla el papel desempeñado por personalidades como Miguel de Elizaicin España, quien desde principios de siglo se propuso fomentar la idea y la dio a conocer públicamente<sup>8</sup>. Igualmente creó una revista llamada

<sup>7</sup> BALSALOBRE GARCIA, J.M. *Comisión de Monumentos, Alicante 1835-1869: Catálogo-estudio documental*, trabajo inédito, Alicante, 2000.

<sup>8</sup> SOLER DÍAZ, J. A. «El Museo provincial de Alicante como proyecto centenario». En la revista *Canelobre* del Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert de la Diputación Provincial», número 41-42, invierno-primavera 1999-2000, «siendo



*Museo-Exposición* y la sostuvo durante diez años, con la pretensión de continuar «la tarea de propaganda» que consiguiese crear el tan esperado Museo. Fue en la década de los veinte<sup>9</sup> cuando también se consiguió el apoyo de la Diputación Provincial con la promesa de ceder, en su nuevo edificio un espacio para el Museo, que sería inaugurado por el Presidente de la República<sup>10</sup>. La Exposición ocupó la parte izquierda de la planta baja, un área que posteriormente sufrió algunas remodelaciones en el montaje de dicho espacio. La última (1986) dirigida por el Director Adjunto, Rafael Azuar, buscó un planteamiento amplio que conjugase los «materiales imprescindibles» con otros más didácticos, como fotografías, textos y dibujos explicativos. Además se reservó el espacio de la rotonda para Exposiciones temporales. Solamente se reformó el espacio destinado a la Prehistoria (1993), pero dicha distribución, lógicamente, no pudo resolver el problema del reducido espacio museístico, ni el destinado a conservación. Éste fue resuelto, en 1994, con la utilización de unas dependencias de depósito en la calle Fortuny, don-

de, tras inventario y registro de los fondos fueron guardados en cajas que pasarán al nuevo Museo Arqueológico Provincial.

Desde el punto de vista de su función y objetivos, el decano<sup>11</sup> de los museos alicantinos cumple lo contemplado en la última «Ley de Patrimonio Cultural Valenciano (4/1998, de 11 de junio) un Museo es aquella institución sin finalidad de lucro, cuyo objeto es la adquisición, conservación, restauración, estudio, exposición y divulgación de bienes de naturaleza cultural, con fines de investigación, disfrute y promoción científica y cultural... esa definición, basada en los criterios del ICOM, comienza a desarrollarse en todo su contenido, una vez que, a mediados de los sesenta. Enrique Llobregat, asumió la responsabilidad de su dirección. En la actualidad, el Museo es una institución compleja que, con vocación de investigar y difundir, conserva un enorme Patrimonio, cuyo contenido cubre desde la Prehistoria hasta el siglo XX<sup>12</sup>.

Sin embargo, ese importantísimo patrimonio, —que continua incrementándose gracias a las diversas excavaciones—, cuenta con tal vertiente positiva pero, a su vez, tiene la referida al problema del espacio. En ese contexto se incluyen los últimos proyectos para crear ese gran Museo Provincial, encargado por la Diputación Provincial al equipo técnico del Museo<sup>13</sup>, tanto el pensado

Comandante de Caballería iniciaba en solitario la más dilatada de sus campañas cuando el 7 de enero de 1900 convocaba en su domicilio a los representantes de la prensa local para explicar un proyecto que contemplaba la creación de un Museo de recuerdos históricos y artísticos que debía quedar acompañado de una exposición permanente de los productos de la provincia en la que se estuvieran representadas al modo de una feria de muestras la industria, las artes, el comercio y la agricultura» pág. 35.

<sup>9</sup> Miguel de Elizaicin, en 1922 fue nombrado presidente de la Comisión Provincial de Monumentos y un año después Alcalde de Alicante, «dejó en 1926 la Presidencia de la Comisión en manos de José Guardiola Ortiz, enviando parte de sus materiales arqueológicos para su exhibición en vitrina al Instituto Jorge Juan. De ese centro era Catedrático de Historia, José Lafuente Vidal, uno de los personajes claves en el devenir del Museo Provincial, que se había integrado en la Comisión en 1924 y que tras la dimisión de Elizaicin ocupó su Vicepresidencia, preocupándose en 1926 por conseguir que el Instituto cediera un local que acogiera de manera digna la totalidad de los fondos que hasta entonces se había obtenido y los que con su actividad arqueológica y la de nuevos miembros como José Senent Ibáñez y Francisco Figueras Pacheco pronto se iban a acopiar». *Ibidem*, pág. 36.

<sup>10</sup> La Comisión Provincial de Monumentos se reunió «el 24 de diciembre de 1931 en el Instituto Jorge Juan, asistiendo Lafuente, Ibarra, Figueras y Senent, quienes acordaron todo lo necesario para que el Museo se inaugurara coincidiendo con la visita del Presidente de la República... el Museo debía disponer de una sección de Arqueología y de otra de Bellas Artes quedando ésta bien defendida por la presencia en la Comisión del pintor Heliodoro Guillén Pedemonti y nutrida principalmente por los fondos que aportaba la misma Diputación». *Ibidem*, págs. 37-38.

<sup>11</sup> AZUAR RUIZ, R. «Museos alicantinos ante el año 2000. El museo Arqueológico y la Galería Provincial de Bellas Artes». Alicante, en la revista *Canelobre* del Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert» de la Diputación Provincial, número 41-42, invierno-primavera 1999-2000, «al que le seguirán los Municipales de Elche originando en el año 1939, y posteriormente, en el año 1944, el Museo Municipal de Alcoy. Paralelamente, la colección de arte que fue atesorando la Diputación Provincial a lo largo del siglo XIX quedó integrada dentro del Museo Arqueológico cuando en el año 1949 se acogió a la normativa de Museos Arqueológicos Provinciales y de Bellas Artes. Unos años antes, en 1944, la Iglesia había fundado su Museo Diocesano de Arte Sacro en Orihuela par exhibir parte de su riqueza artística», pág. 20.

<sup>12</sup> AZUAR RUIZ, R. / OLCINA RODRÍGUEZ, M. H. / SOLER DÍAZ, J. A. «Los proyectos museológicos de la Diputación de Alicante. Los Museos provinciales de Arqueología y Bellas Artes» Alicante, en la revista *Canelobre*, op. cit., pág. 147.

<sup>13</sup> Tema que ya habían estudiado para otro proyecto de Museo Provincial, pero de nueva planta, que se pensaba levantar dentro del llamado Proyecto de Campoamor. Importante porque se trataba de edificar un Gran Museo que albergaría tanto el Museo Arqueológico como el de Bellas Artes, reuniendo en un único edificio ese importantísimo patrimonio de la Diputación Provincial.

para ubicarlo en un edificio de nueva planta, como el que concierne a la rehabilitación del Hospital Provincial. Equipo formado por Enrique A. Llobregat Conesa, director, Rafael Azuar Ruiz, director adjunto y conservador-cataloguista, Manuel H. Olcina Domenech, conservador de Arqueología y Jorge A. Soler Díaz<sup>14</sup>, conservador de Prehistoria.

Estos dos últimos, además de aportar sus trabajos, han coordinado la obra *Scripta in Honorem Enrique A. Llobregat Conesa*, de la que aquí se transcribe el primer párrafo de la dedicatoria: «Cuando salga este libro, habrá comenzado el nuevo milenio y tu estarás próximo a cumplir sesenta años de vida, de los cuales treinta y cinco los has dedicado al Museo Arqueológico y a vaciarte explicándonos los misterios y todavía ignotos orígenes de Alicante, convencido de que, al ser las últimas tierras conquistadas, somos los valencianos más islamizados y, por tanto, nuestro latente paganismo nos acerca a las raíces de aquel pueblo, escasamente romanizado, que guarda celosamente el secreto de los iberos»<sup>15</sup>. Es una pincelada de lo expresado por Rafael Azuar en ese homenaje, donde se refiere al trabajo realizado por Enrique Llobregat e igualmente a su pensamiento y su palabra<sup>16</sup>. Ade-

más su deseo<sup>17</sup> de que el Museo Arqueológico Provincial tuviese su espacio se ha cumplido.

#### EL MARQ: UNA GRAN CAJA DE LA MEMORIA

Conservar<sup>18</sup> el edificio antiguo Hospital Provincial es hoy, más que una reflexión, una realidad que incluye la secuencia temporal, inmersa en pasado, presente y futuro. Todos los elementos forman una relación única que definen los planteamientos y soluciones buscados para el nuevo museo. El anunciado MARQ está próximo a inaugurarse, en septiembre del 2000. Dentro de un inmueble emblemático, propiedad de la Diputación Provincial alicantina, con excelente ubicación, disposición y grandes dimensiones, al que el nuevo uso le va añadir un relevante valor cultural. Su rehabilitación ha sido realizada entre 1997-1999, dirigida por el arquitecto Jefe del Servicio de Arquitectura de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, Generalitat Valenciana, Julián Esteban Chaparría<sup>19</sup> y pensada para trasladar ahí el Museo Arqueológico.

En su explicación sobre la rehabilitación del antiguo Hospital de San Juan de Dios de Alicante para sede del Museo<sup>20</sup> expone que el edificio es adecuado a la nueva función, tanto por sus características arquitectónicas como urbanísticas. Su monumentalidad, dimensiones y contenedor arquitectónico, le confieren un sello especial, a lo que se une la «flexibilidad de la planta», e igualmente menciona como importante la ubicación exenta del conjunto. La primera parte la dedica al tema rela-

<sup>14</sup> Éste junto a Rosa M.<sup>a</sup> Castells González han coordinado recientemente un interesante monográfico dedicado a «Los Museos de Alicante» en la revista *Canelobre*, op. cit.

<sup>15</sup> VV. AA. *Scripta in Honorem Enrique A. Llobregat Conesa*, Alicante, Consell Valencià de Cultura, Diputació Provincial de Alicante, Universitat de Alicante, Institut Alicantí de Cultura «Juan Gil-Albert», Museo Arqueológico Provincial de Alicante, II Volúmenes, 2000. Rafael Azuar, en el último párrafo se refiere al hecho de «no rendirnos ante el silencio y el olvido, al que te arrastra ese injusto azar de la vida que es el mal de Alzheimer...».

<sup>16</sup> Me quiero sumar a las voces, que no han formado parte de su vida pero, que sí tienen algo que agradecerle, porque tuvo la suerte de conocerle. Fue en la década de los ochenta, yo impartía clases de francés en el Centro Socio-Cultural San Fernando de la Consellería de Educación y Ciencia de Alicante y en el aula de al lado Aurelia Masanet, enseñaba la técnica y el arte de la trama de los tapices. Ahí fue donde conocí a Enrique, su risa peculiar y sus historias, seguían, cuando acababan las clases, y en uno de esos momentos, le dije que me hubiera gustado estudiar historia... no puedo recordar sus palabras, pero sí su mirada, la terminé en el curso 1989/1990. Asistí al Seminario (16-19 julio 1990) que organizó Antonio Poveda Navarro— UNED de Elche y entre los doctores que lo impartieron estaba Enrique Llobregat, se lo dije, pero al curso siguiente inicie el doctorado en historia del arte.

<sup>17</sup> LLOBREGAT CONESA, E. A. *Museo de la Diputación*, Alicante, 1995.

<sup>18</sup> Entre 1992-1995 el arquitecto Marius Bevià realizó una obra de rehabilitación de una parte del edificio para destinarla a Centro de Salud.

<sup>19</sup> Otro de sus trabajos llevado a cabo en 1998 sería la reforma de la Sala de Exposiciones, ubicada en la Lonja del Pescaño. Edificio proyectado para esa función en 1917 por el ingeniero Próspero Lafarga, cuyas obras finalizaron en 1921. Posteriormente fue rehabilitada (1987) por el ingeniero José Ramón Navarro y el arquitecto Luis Guillén para destinarla a sala de exposiciones.

<sup>20</sup> ESTEBAN CHAPARRÍA, J. «La rehabilitación del antiguo Hospital de San Juan de Dios de Alicante para sede del Museo Arqueológico Provincial» en *Scripta in honorem*. Enrique A. Llobregat, op. cit., págs. 369-385.



cionado con el Hospital y la segunda a las ideas, explicaciones y planos de su proyecto, cuyas obras, como se ha comentado anteriormente, ya han finalizado. Una copia de tales diseños y de los pensados como base de estudio museográfico de directores y conservadores<sup>21</sup> del Museo Arqueológico Provincial ilustran la última parte de esta comunicación.

A ese clarificador estudio se une el de la intervención particularmente profesional, que aquí no se va a tratar, con la utilización de medios y técnicas para adecuarlo conforme a realidades específicas de la tipología museística. Además de contener un amplio espacio se contempla la disposición de instalaciones modernas, adaptadas a criterios de utilidad, singularidad y servicio. Tanto las específicas del servicio, dirección y actividades del museo como las destinadas desde ese centro al público. Aquí se trata de esbozar unas líneas a cerca de esos planteamientos y funciones propias del MARQ. Una de las cuestiones, que el mencionado equipo técnico se planteó, fue determinar la división del espacio expositivo y el restringido. Punto en el que siguieron las pautas —ya utilizadas en el museo— iniciadas en los setenta en el Arqueológico Nacional para exponer menor número de piezas, pero explicadas dentro de su contexto. Con lo que se atrae la atención y la curiosidad del público.

Dentro del apartado abierto a las visitas se establecen los espacios destinados a exposición. De forma que contando con el estudio de los medios técnicos, materiales y didácticos se trata de convertir cada una de las áreas en imágenes significantes y visuales dentro de las nuevas connotaciones museísticas. En este tema se plantea la recreación de las características de una época, un ambiente o un aspecto de nuestra historia. Tal reconstrucción al utilizar y aplicar aquellos medios permite crear la ambientación o características, conocidas por los especialistas en la materia que están dirigidas a facilitar esos conocimientos a los visitantes.

Se contempla igualmente la idea globalizadora de que el Museo es un importante centro cultural y se subraya la necesidad de realizar «muestras tem-

porales de producción propia o elaboradas por otras instituciones museísticas, como eventos, en principio menos costosos de realizar»<sup>22</sup>, dirigidos a despertar la curiosidad del visitante que conozca las exposiciones permanentes. En ese contexto y fomentando su fidelidad se plantean dar ciclos de conferencias y otras actividades. Destacan igualmente el hecho de facilitar y mostrar al visitante, desde el vestíbulo los paneles informativos así como otros servicios. Pensando en los niños se plantea como necesario el realizar una labor pedagógica, explicativa del museo y también actividades creativas como modelar barro. Por otra parte el área de conservación debería ser mayor que la dedicada a exposición, porque, además del espacio para preparación nuevas exposiciones, son necesarios los lugares de trabajo, taller de arqueología, clasificación, inventario y catalogación. Dependiente y relacionada con esa área se plantea el estudio del lugar destinado a restauración. Una de las características de esa tarea es la de utilizar productos químicos, algunos tóxicos, por lo que ha sido necesario disponer de medios para su perfecta extracción y evacuación. Como lugar de estudio el Museo trata de poner los elementos para facilitar la tarea a estudiosos e investigadores. Dentro del área de conservación con mesas de trabajo y con el asesoramiento de un técnico. Asimismo se plantea la Biblioteca, espacio donde pueden consultarse con comodidad los fondos. También contemplan la ubicación de un archivo y laboratorios para el estudio de disciplinas relacionadas con los estudios arqueológicos. De igual modo se trata de disponer de un personal conocedor de la informática, que clasifique y organice en ese soporte todo lo relativo a los fondos, materias, catálogos y demás actividades del museo. Como es obvio el área de gestión y administración se destina a las dependencias reservadas a la Dirección, cuerpo de técnicos superiores y equipo de gestión administrativa.

Cada uno de los aspectos funcionales, que explican la planificación del museo en el conjunto del Hospital de San Juan de Dios, tiene unas claras disponibilidades de distribución y disposición trazadas en el proyecto de Julián Esteban Chapaprí. En esta planificación rompe, claramente con la es-

<sup>21</sup> AZUAR RUIZ, R./OLCINA RODRÍGUEZ, M. H./SOLER DÍAZ, J. A. *op. cit.*

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 148.

estructura longitudinal del centro del antiguo edificio, que la resuelve racionalizando ese espacio con lienzos separadores, más útiles a su nueva función. Tras la remodelación interior, la planta del semisótano, «que tenía una misión constructiva de ventilación y de espacio para instalaciones»<sup>23</sup> se destina principalmente a almacenes o depósito como se señala, en los planos con las letras A, E, F, —materiales arqueológicos—, los de mayor formato se ubican en la nave G. El estudiado ingreso está dispuesto entre esa nave y la H concebida para entrada de materiales, depósito y control, ubicado en la calle Hermanos Osaba. En los pabellones opuestos, hay que destacar el B por su función relacionada con la concepción de depósitos —con peines para lienzos del Museo de Bellas Artes, el C pensado para laboratorio de restauración tanto en el sótano —Arqueología como en la planta baja para Bellas Artes y, el D, almacén visitable, dónde «se dispondrán aquellos objetos arqueológicos selectos que no encuentren su acomodo en las salas de exposición». Los dos pabellones menores de la parte posterior del edificio se destinan a laboratorios y a depósitos de libros.

La planta baja presenta tres edificios, el principal del Museo y dos de servicios. El que ocupa el ángulo derecho desde la entrada al recinto, se concibe para tienda, billetería y también una pequeña área anexa explicada como residencia de investigadores. A la izquierda del mencionado acceso se traza el área de la cafetería. El gran edificio central, que destaca por sus dimensiones, tiene tras la escalinata de ingreso al museo un amplio vestíbulo (J), a cada lado del mismo se ubican dos áreas, la de la izquierda destinada a gabinete didáctico (L) y la opuesta a salón de actos. En los pabellones A y B se dispondrán las exposiciones temporales. Tanto el área central (I), que compartimenta cuatro áreas pensadas para «montajes multimedia», como los pabellones E, F, G, H, se destinan a exposición permanente, «donde se pretende mostrar el pasado de las tierras de Alicante, desde la Prehistoria hasta la Edad Moderna»<sup>24</sup>. Sin embargo, los explicados con la letra C y D son espacios cerrados al público: el primero reservado a laboratorio de

restauración de Bellas Artes y el segundo a despachos de los conservadores, becarios y gabinete numismático. La cabeza del edificio, donde se ubicaba la capilla, se ha rehabilitado como biblioteca. Ésta tiene, en la calle Doctor Sapena, una entrada independiente para facilitar el acceso directo a los usuarios. En la planta primera, y sobre el vestíbulo de la fachada principal se hallan las áreas reservadas a la dirección y administración del Museo, la construida en el área posterior pertenece a la biblioteca, archivos y laboratorios.

De gran interés es la conjugación de la disposición dentro del recinto exterior, tanto por el aislamiento de los volúmenes construidos —donde se configuran determinados accesos al Museo—, como las necesarias áreas de circulación, en las que se mantienen los árboles y se arreglan las zonas ajardinadas. Con la rehabilitación, también se ha multiplicado el anterior espacio, el MARQ tiene unos 3000 metros cuadrados de almacenes, otros 1000 metros para talleres de restauración y laboratorios, 2500 para áreas de exposición, e igualmente más de 1000 metros cuadrados para centro de documentación de los archivos, entre otros.

En síntesis la ciudad de Alicante disfrutará en breve de dos relevantes museos provinciales: el Arqueológico, que se inaugurará en el mes de septiembre próximo y el nuevo Museo de Bellas Artes, éste cuando finalicen las obras, que se están llevando a cabo en el palacio Gravina<sup>25</sup>. Tanto uno como el otro van a ocupar unos inmuebles representativos de la historia de la arquitectura alicantina. El primero a contado con la ventaja de reutilizar una tipología arquitectónica como la del hospital, caracterizada por una equilibrada traza, organizada por pabellones o patios, con espacios amplios y abiertos. Por último hay que referirse a una característica y ésta es la particular proyección de los nuevos lenguajes visuales y explicativos establecidos para convertir al MARQ en un museo del siglo XXI.

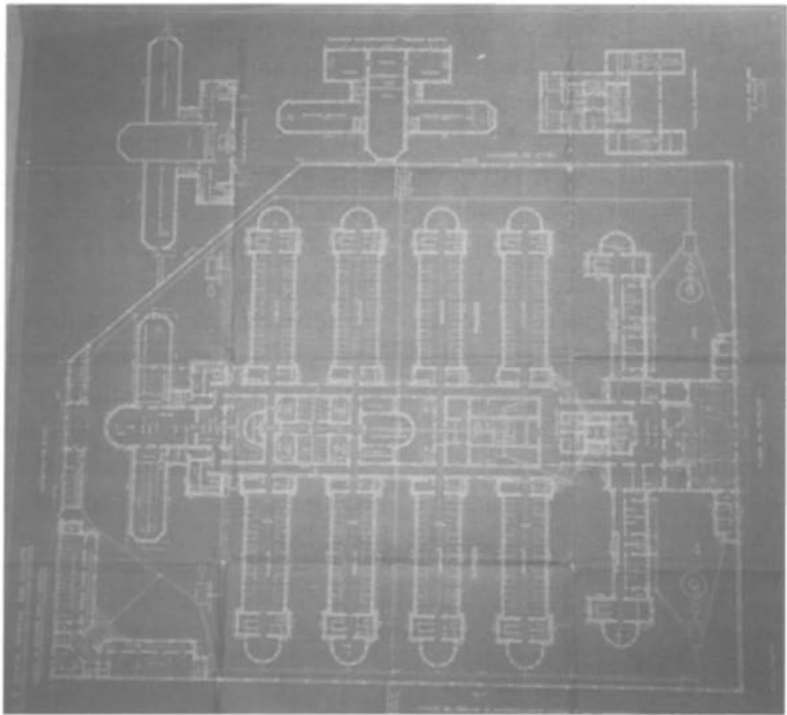
<sup>23</sup> ESTEBAN CHAPAPRÍA, *op. cit.*, pág. 376.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, nota 21, pág. 153.

<sup>25</sup> PÉREZ JIMÉNEZ, R; ALBAJAR MOLERA, F; MASERES BROTONS, J. «El Museo Provincial de Bellas Artes» en *Festa*. Revista oficial de las Hogueras de San Juan, Alicante, ed. Ayuntamiento de Alicante, 1998, págs. 45-48.



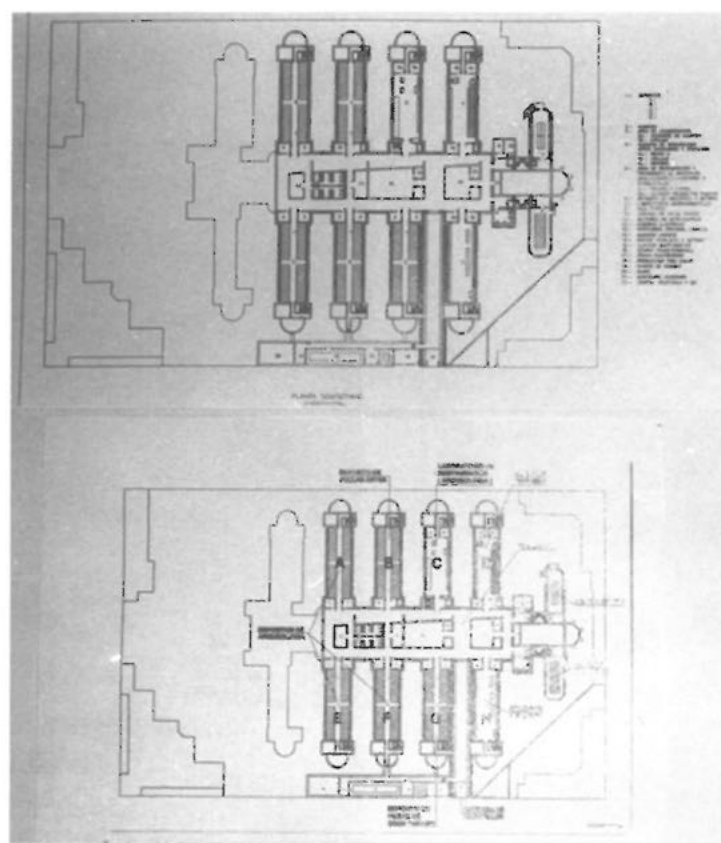
1.—Proyecto Hospital Provincial de Alicante, alzado fachada principal. 1926. Juan Vidal Ramos. Archivo Histórico Municipal de Alicante. Plano 677



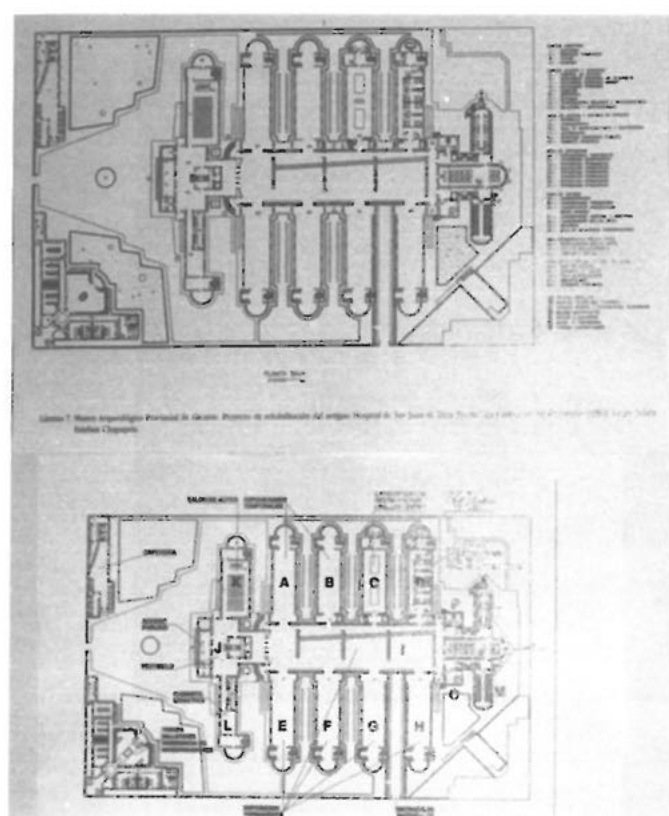
2.—Proyecto Hospital Provincial de Alicante, planta baja. 1926. Juan Vidal Ramos



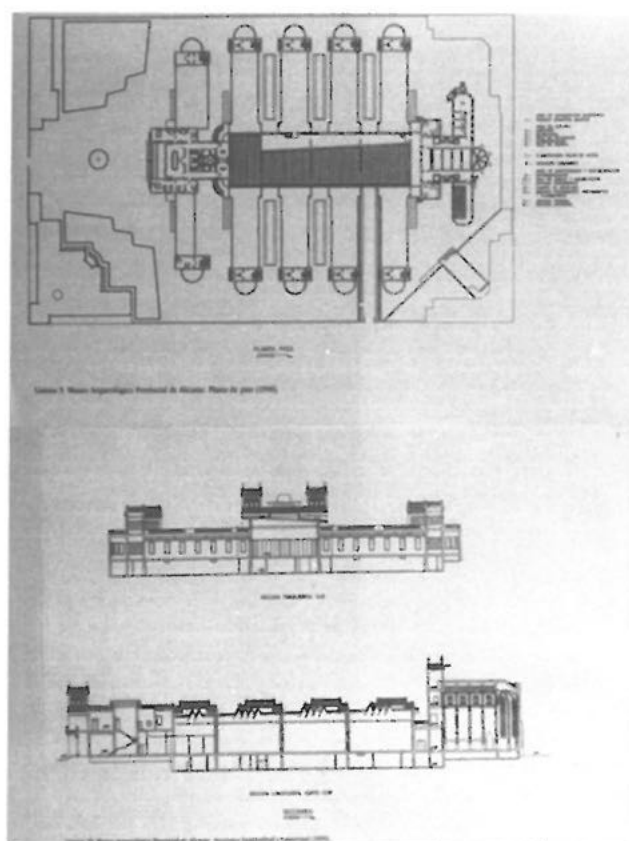
3.—Vista del Hospital Provincial. 1932. Archivo Histórico Municipal de Alicante



4.—Museo Arqueológico, planta semisótano, superior, Julián Esteban Chaparría, 1997, inferior, Museo



5.—Museo Arqueológico, planta baja, superior, Julián Esteban Chaparría, 1997, inferior Museo



6.—Museo Arqueológico, planta piso y sección, Julián Esteban Chaparría, 1997



---

## *El Museo Provincial de Bellas Artes de Granada: nuevos criterios de exposición*

CARMEN M.<sup>a</sup> BELTRÁN ARREBOLA

### HISTORIA DEL MUSEO DESDE SU ORIGEN HASTA SU INSTALACIÓN EN EL PALACIO DE CARLOS V: 1839-1958

El Museo Provincial de Bellas Artes de Granada tuvo su origen —como ocurrió en otros Museos de España—, como consecuencia de la Ley de Desamortización de los bienes de la Iglesia en 1835. Fue creado a petición de la Real Sociedad Económica en 1836, con las obras de arte que en Granada fueron recogidas por la llamada Junta de Intervención de Objetos aplicables a Ciencias y Artes. Esta labor la va a desarrollar en 1837 la Comisión Científica, y a partir de 1844 la Comisión Provincial de Monumentos de Granada.

Desde un primer momento, la principal preocupación fue la de decidir el lugar de ubicación de las obras, y finalmente en marzo de 1839 será elegido el Convento de Santa Cruz la Real de la Orden de Santo Domingo como el espacio más adecuado para establecer el Museo y reunir las obras incautadas del proceso desamortizador.

La inauguración tuvo lugar el 11 de agosto de este mismo año y constituyó una verdadera fiesta para la sociedad granadina. El Museo se va a confiar al cuidado de la Academia de Bellas Artes y se va a realizar el primer inventario general que data de 1840 y que fue manejado por Emilio Orozco Díaz al elaborar la Guía del Museo en 1966.

En realidad lo que se creó fue un Museo-depósito porque lo que verdaderamente interesaba fue el almacenar las obras y frenar así el deterioro de la colección. Esta etapa de la vida del Museo fue

agraciada si la comparamos con el período que se va a iniciar después, cuando en 1889 las administraciones locales consiguen el desalojo del Museo para destinar el edificio a cuartel, con lo cual los fondos se trasladaron a unas dependencias del Ayuntamiento donde los cuadros quedaron amontonados. A partir de este momento los miembros de la Academia realizaron una serie de gestiones para ubicar la colección que se traducirán en un acta en la que el gobierno municipal arrendaba una vivienda de la calle de los Aranda como nueva sede del Museo, en 1896.

Siete años más tarde se crea el Patronato del Museo para un mayor control de los fondos y debido a las malas condiciones en las que éstos se encontraban, el Museo se va a instalar en la Casa de Castril de la Acera del Darro y su inauguración tuvo lugar el 18 de junio de 1923. En esta ocasión el problema fue un reducido espacio expositivo y su instalación estuvo presidida más por criterios de valoración decorativa que histórico-cronológicos.

En los años que el Museo permaneció en este edificio hay que destacar la labor de quien fue su director, D. Manuel Gómez-Moreno González, que con limitados recursos —como nos recuerda Orozco—, se interesó por la conservación de las obras y realizó el catálogo de los fondos, que completa y rectifica en algún caso, los antiguos inventarios y que enriquece con su erudición y sensibilidad artística. A pesar de los problemas de espacio y humedad el Museo va a permanecer en la Casa de Castril de la Acera del Darro hasta 1957, fecha en la que se dispuso ya de forma definitiva

que el Museo pasara al Palacio de Carlos V de la Alhambra.

EL MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE  
GRANADA EN EL PALACIO DE CARLOS V:  
1958-2000

El palacio de Carlos V es un edificio construido por expreso deseo del Emperador para fijar en él su residencia después de que quedara maravillado de Granada durante su estancia en la ciudad en su viaje nupcial. Su arquitecto Pedro Machuca realizó uno de los palacios renacentistas más italianizantes de la península, que aún a finales del siglo XIX estaba sin acabar por lo que desde 1892 a nuestros días el Palacio ha sufrido una transformación encaminada a lograr la terminación de su obra.

La primera vez que se piensa en destinar el edificio a institución museística fue en 1889, cuando surge un proyecto de Mariano Contreras en un documento que él mismo titula: *Anteproyecto de las obras de terminación de una parte del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada con destino a Museos Arqueológico y de Bellas Artes*. Posteriormente, hubo planes de obras proyectados para el monumento, como el de Ricardo Velázquez Bosco de 1917 completado con otro aprobado tres años más tarde. El primer proyecto de posguerra se llamó *Proyecto de adaptación del Palacio de Carlos V para residencia imperial y Museo* realizado en 1938 por Francisco Prieto Moreno. A estos seguirían otros ya más recientes en el tiempo en los que se descartaba la idea de su destino residencial y se limitaba su adaptación a uso como Museo en 1946 y 1957. Fue el nuevo alcalde de la ciudad, D. Antonio Gallego Burín, vocal nato del patronato del museo, el que hizo posible en gran medida la solución planteada desde 1889 de ubicar en el palacio de Carlos V de la Alhambra el museo granadino. A esto se suma el afortunado nombramiento para la historia del Museo de este ilustre alcalde como Director General de Bellas Artes en 1951, porque en esta etapa se concluirán de una manera definitiva las obras del edificio con fines museográficos. En 1956, se hará cargo de la dirección del Museo D. Emilio Orozco Díaz y bajo su mandato se procederá al traslado de las obras hacinadas en la Casa de Castril al Palacio de la

Alhambra. Se inicia de esta manera un período muy positivo que se va a traducir en el diseño del montaje expositivo de las salas del Museo por el citado director.

En octubre de 1958 el Ministerio decide inaugurar el Museo y es por esta razón que en la prensa local de la época aparezcan bastantes noticias relacionadas con este asunto que tanto interés había despertado.

El 5 de octubre de este año el titular del periódico *Ideal* anunciaba: «Posesión de los señores Marín Ocete y Orozco Díaz como presidente y consiliario de la Academia de Bellas Artes respectivamente. En la sesión se trató del traslado de la Academia a la Casa de Castril de la Carrera del Darro». La noticia de Marino Antequera continúa así: «bello Palacio renacentista que hace años fue adquirido por el Estado. En el mismo edificio de tan alto valor histórico y legendario quedará instalado también el Museo Arqueológico con el acodo y holgura que permiten los locales que han quedado libres después del traslado del Museo de Bellas Artes al Palacio de Carlos V donde próximamente quedará abierto al público después de la inauguración oficial que hará el Ministro de Educación Nacional mañana lunes. En la misma sesión de la Academia se estudiaron los planes de trabajo que se han de desarrollar y se adoptó por unanimidad el acuerdo de expresar al Director General de Bellas Artes, señor Gallego y Burín, la gratitud de la corporación por su iniciativa y ayuda para la creación del Museo de Pintura, de que carecía la ciudad y que ha recibido en el Palacio Imperial una instalación ejemplar una vez que han quedado terminadas por la propia Dirección General y por el Patronato de la Alhambra con motivo del centenario del Emperador, las obras del gran monumento renacentista que el César decidió alzar en Granada».

Un día después del acto de inauguración del 6 de octubre de 1958, *Ideal* anuncia en titulares: «El Ministro de Educación Nacional, señor Rubio y su colega austriaco, en la inauguración del Museo de Carlos V. Concurrieron relevantes personalidades nacionales y extranjeras y las autoridades granadinas. Detenida visita a las once salas de que consta el centro y que contienen un tesoro de Arte e Historia». El contenido de la noticia dice: «El Museo Provincial de Bellas Artes instalado en la planta alta del Palacio de Carlos V, fue inaugurado ayer tarde, a las cinco. Los visitantes vieron en primer lu-

gar los almacenes del nuevo Museo instalados en la planta baja del histórico edificio y subieron a recorrer las salas».

Marino Antequera realiza para el periódico de este mismo día un artículo de la historia del Museo que comienza de esta manera: «Ya tenemos Museo de Bellas Artes en Granada! Estas palabras indican el fin de una vergüenza que nuestra ciudad ha padecido demasiados años. En libros, artículos y conferencias hemos venido clamando porque se subsanara esta omisión que nos colocaba detrás de las provincias españolas de menos tradición cultural y artística. Los museos son un mal, pero irremediable. El cobijo idóneo para un niño es el hogar, a falta del cual se hace preciso asilarlo. Los museos son el asilo del arte, cobijo para los cuadros que no pueden estar en los lugares y ambientes para los que fueron pintados. El Museo granadino, como la mayor parte de los españoles, tiene un pecado de origen. Nació de la expoliación de que hicieron víctima a la Iglesia los desamortizadores».

#### LA COLECCIÓN DEL MUSEO

Las obras del Museo, como ya hemos comentado, proceden de los bienes desamortizados de la Iglesia, de edificios de carácter religioso de la ciudad, en su mayoría. Pero con el tiempo la colección ha ido enriqueciendo y aumentando sus fondos con depósitos como el del Museo del Prado de los años setenta, donaciones y adquisiciones hasta la actualidad.

El resultado final es una colección formada por obras de los siglos XV al XX de una calidad bastante aceptable, sobre todo si tenemos en cuenta que estamos hablando de un Museo de carácter provincial. Hay que destacar que estamos ante un Museo fundamentalmente de pintura aunque haya también varias esculturas de gran valor. Las obras pertenecen a artistas de la talla de Alonso Cano, Juan de Sevilla, Sánchez Cotán, Bocanegra, José de Mora, Pedro de Mena, Risueño, Chavarito, Diego de Siloé, Pedro de Raxis, Miguel Jerónimo de Cieza, Vicente Carducho, Jacobo Florentino, Fortuny, Muñoz Degrain, Manuel Gómez-Moreno, José María Rodríguez-Acosta, Morcillo, José María López Mezquita y Manuel Ángeles Ortiz entre otros. De esta lista se puede deducir que el

Museo contiene obras claves de la historia del Arte y piezas de elevado interés ya que sin el conocimiento de estos fondos resulta imposible estudiar la evolución de nuestra escuela artística.

#### CRITERIOS DE SELECCIÓN, ORDENACIÓN Y EXPOSICIÓN EN LOS MONTAJES DEL MUSEO HASTA LA ACTUALIDAD

##### Montaje de 1958

Como hemos apuntado con anterioridad, correspondió a Orozco como director del museo realizar la labor de traslado e instalación del Museo y llevar a cabo el plan general de distribución, la revisión de los fondos almacenados, la selección de las obras así como la adaptación de los locales de acuerdo con un criterio de respeto absoluto de la estructura de las salas, ya que no se trataba de un Museo de nueva planta sino de la adaptación al Palacio. La opción por la que se apuesta es la de no intervenir en la arquitectura y tomar como elemento esencial la planta alta y los grandes espacios que las estancias palatinas ofrecían para ubicar las salas en número de once, con fines museográficos.

El criterio principal seguido en la instalación fue la ordenación cronológica para ofrecer la evolución de las artes plásticas granadinas en un discurso museológico cuyo hilo conductor era el arte granadino. «El criterio general que hemos mantenido —en palabras de Orozco en su guía del museo— ha sido el de atenernos a una aproximada ordenación cronológica. No hemos olvidado nunca que un museo entraña siempre un sentido e intención docente, tanto por la razón de que debe orientar de una manera clara para comprender el desarrollo estilístico, como en acusar la valoración de las piezas por su lugar y presentación».

«Aprovechando la estructura y distribución de sus salas se procura que el visitante se vea obligado a seguir este orden, dentro del cual se hacen destacar las personalidades más fuertes del arte granadino; en forma que a través de la evolución estilística puede percibirse de manera patente la presencia de estas personalidades. Lo granadino se incrusta en lo español fundiéndose y empequeñeciéndose cuando en verdad su papel fue más secundario».

Dejó constancia el artífice de la instalación del carácter reversible de la instalación por si algún día

se decidiera trasladar la institución a otro sitio que no hubiera dificultad para desmontar las obras, ni necesidad de realizar trabajos de adaptación en las salas si en alguna ocasión su uso fuera diferente.

Ya en esta época se advirtieron algunos de los inconvenientes que aún hoy presenta el Museo, nos referimos a la servidumbre arquitectónica que impedirá una correcta adecuación museográfica, la falta de espacio expositivo y la poca superficie destinada a almacenes, a taller de restauración y a servicios del Museo así como un recorrido único y rígido para el visitante.

Este fue un montaje pensado para permitir la exhibición de gran cantidad de piezas, por lo que primaba más el criterio decorativo y de acumulación que un criterio cualitativo con un total aproximado de 400 obras expuestas. El plan de distribución que se adoptó para las once salas y que ha continuado hasta el año 1995 fue el siguiente:

Vestíbulo de escalera: Esculturas de piedra, tapices y pinturas. Retratos de frailes.

Apéndice sala 1: Esmalte del gran Capitán.

Sala 1: Escultura y pintura de los siglos XV y XVI.

Sala 2: Arco de portada de San Gil. Sillería de Coro de Santa Cruz la Real.

Sala 3: Sánchez Cotán. Bodegón del cardo.

Sala 4: Bodegones. Carducho, Arias, granadinos antes de Cano. Antonio del Castillo. Escuela española, Siglos XVII y XVIII.

Sala 5: Alonso Cano, Pedro de Mena. Pedro de Moya. Copias de obras de Cano e influencias en Bocanegra, Gómez de Valencia.

Sala 6: Juan de Sevilla.

Sala 7: Bocanegra.

Sala 8: Risueño, Chavarito y escultura del siglo XVIII.

Sala 9: Siglo XIX. Granada y resto de España.

Sala: Recreación de comedor imperial.

Sala 10: Pintura de historia y escenas de género. Costumbrismo. Paisaje granadino.

Sala 11: Pintura del siglo XX en España.

Pintura granadina de la primera mitad del siglo XX.

Pintura y escultura granadina. 1940 a 1958.

#### Montaje de 1980

El plan de distribución anterior continuó hasta 1980, año en el que se decide realizar una serie de

cambios en la instalación aunque en líneas generales se consideran alteraciones leves. Esto queda demostrado a continuación si comparamos como habían quedado las salas en 1958 y como van a quedar en el montaje realizado bajo la dirección de Enrique Pareja López.

Sala 1: Escultura y pintura de los siglos XV y XVI.

Sala 2: Coro de Santa Cruz la Real.

Sala 3: Sánchez Cotán.

Sala 4: Bodegones. Escuela española, siglos XV y XVI.

Sala 5: Alonso Cano, Pedro de Mena, discípulos de Cano.

Sala 6: Juan de Sevilla y Pedro de Mena.

Sala 7: Bocanegra.

Sala 8: Bocanegra, Pedro de Moya y escultura del siglo XVIII.

Sala 9: Risueño, Chavarito y Ruiz del Peral.

Sala 10: Pintura de historia y retrato. Siglo XIX.

Sala 11: Costumbrismo y paisaje.

Pintura española del siglo XX.

Pintura granadina del siglo XX.

Zaguán: Obras del siglo XIX y XX.

Antes de pasar a la explicación del siguiente montaje, hagamos algunas anotaciones de hechos que ocurren en este período.

En 1985, la gestión del Museo pasa a depender de la Junta de Andalucía, a raíz de la resolución de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura de 14 de diciembre de 1984 donde se hace público el Convenio suscrito el 18 de octubre del mismo año, entre la Administración del Estado y la Comunidad Autónoma de Andalucía, por el que se transfirieron las competencias. En 1992 los depósitos del Prado en el Patronato pasan al Museo hasta su definitiva retirada que no se ha producido y en 1993 comienzan las obras de adaptación de la planta baja del Palacio de Carlos V para salón de actos y Museo de la Alhambra y el Museo de Bellas Artes se cerrará hasta su reapertura al público con una nueva instalación en 1995.

#### Montaje de 1995

Cuando en 1995 Eduardo Quesada Dorador, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Granada, se hace cargo del Museo, se encuentra con obras que vienen por una parte de la colección



histórica, con fondos del Prado, fondos del Patronato, y realizará un nuevo montaje cuya característica más sobresaliente es la considerable reducción de las obras expuestas. Recordemos que desde los últimos años de la década de los sesenta había un total aproximado de 400 obras y que esta cifra había variado muy poco en los ochenta. El criterio que primó en el año 95 frente a las etapas anteriores fue de calidad más que de cantidad ya que el Museo quedó reducido a unas 140 obras exhibidas. El otro cambio importante fue la ampliación de la primera sala que vio aumentada su superficie con la incorporación de lo que hasta ese momento había sido la sala 2. Esto significa que el Museo cuenta en este montaje con diez salas, una menos de las que había tenido. A partir de ahora cuando hagamos referencia a la sala 1 estaremos hablando también de la antigua sala 2 y en consecuencia la sala 2 será la anterior sala 3, la sala 3 pasará a ser la que antes era la 4, la 4 la anterior 5 y así sucesivamente.

La distribución por salas quedará de la siguiente manera:

Sala 1: Siglo XVI, Renacimiento y manierismo. Arco de San Gil.

Sala 2: Sánchez Cotán, bodegón del cardo. 1600 a 1620.

Sala 3: Bodegones. Fondos del Museo del Prado del Patronato de la Alhambra.

Sala 4: Alonso Cano y Pedro de Mena.

Sala 5: Trás la estela de Cano: Moya, Sevilla, Bocanegra y Mora.

Sala 6: El cambio al siglo XVIII. Los primeros académicos.

Sala 7: Siglo XIX. Los géneros: el retrato, el paisaje, la literatura y la historia. Gómez-Moreno.

Sala 8: Granada como tema en la sala de la chimenea.

Sala 9: Granada 1900-1936.

Sala 10: Sala temporal de exposiciones: se inauguró con una muestra sobre Sorolla, y más tarde otras exposiciones: Guillermo Pérez Villalta, Manuel Ángeles Ortiz, Anglada Camarasa, Pedro de Raxis y Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

En 1996 se ocupará de la dirección del Museo D. Antonio García Bascón, cargo que desempeña en la actualidad y en 1998 la Junta de Andalucía adscribe alrededor de cien obras de Manuel Angeles Ortiz, adquiridas en 1986 a los herederos del artista.

## Montaje del año 2000

El Museo como hemos visto presentaba unos problemas e inconvenientes que aún no se habían resuelto y que con el reciente montaje del actual director, D. Antonio García Bascón, han quedado en gran medida solucionados. Lo más significativo ha sido el cambio de sentido en el recorrido, por lo que la actual entrada es la antigua salida y lo que siempre había sido el acceso se ha convertido ahora en en lugar por donde se sale.

Por esta razón la primera sala se instala en el lugar que antes había ocupado la sala 11 desde 1958 a 1995, y la sala 10 desde 1995. La segunda sala es ahora la anterior sala 10 hasta 1995 y la sala 9 desde este año. La tercera sala es la de la chimenea que desde Orozco hasta Enrique Pareja era la sala 9 y que con Eduardo Quesada será la octava sala. La sala 4 de la nueva instalación es la antigua sala 8 de los montajes de 1958 y 1980 y la sala 7 desde 1995. La quinta sala fue la séptima y sexta anterior.

La sala 6 coincide con este número hasta 1995 y con el número 5 en el montaje de los noventa. La llamada sala serliana —séptima en la actualidad— era la sala 5 y 4 de las anteriores instalaciones. La antepenúltima sala, la 8, se corresponde con la cuarta y tercera sala. La sala 9 fue la tercera y la segunda con anterioridad y para finalizar este repaso de la correspondencia de las salas, la actual sala 10 está ubicada en lo que fuera primera y segunda sala desde la apertura del Museo hasta 1995, año en el que recordemos la sala 1 amplió su espacio con la incorporación de la segunda sala.

Las causas que han hecho necesario el moderno montaje son por una parte motivos de conservación, criterios estilísticos y necesidad de una sala para exposiciones temporales. Antes, el acceso al Museo se realizaba por la primera sala con lo cual la puerta se abría y se cerraba continuamente y esto era perjudicial para las obras por motivos de climatología. Ahora este problema queda solucionado porque la entrada actual es completamente independiente de la sala 1 y se ha frenado así el deterioro que las obras estaban sufriendo; aparte se ha resuelto también el inconveniente que presentaba la antigua entrada que quedaba casi desapercibida por lo reducido de su tamaño.

En cuanto a los criterios estilísticos, la exposición ha mejorado por la decisión de ubicar en las



antiguas salas 9 y 10 ahora primera y segunda, obras del siglo XVI más acordes que las obras de arte contemporáneo y la sala de exposiciones temporales anteriores, puesto que estas salas presentan un acabado de arquitectura historicista realizado por Torrès Balbás, en las que incluso el suelo imita el de una pintura de Miguel Ángel el cual estuvo con Machuca en Roma, y sus techos son de escayola.

De esta manera se pretende que el visitante no perciba un choque entre piezas contemporáneas en espacios históricos.

Por otra parte, se ha instalado una sala de exposiciones temporales en la última dependencia del Museo, y lo que se pretende es establecer un recorrido independiente del resto de los espacios expositivos de la instalación. Aunque se ha planteado también la posibilidad de crear en las tres últimas salas, exposiciones temporales de manera que pudiera incluso haber varias exposiciones simultáneas.

Otra de las intenciones ha sido dotar al Museo de una mayor versatilidad —pues este aspecto tiene que estar presente en cualquier Museo que se precie de ser moderno— para poder realizar actividades. En palabras del director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Jose Antonio Chacón, «un Museo debe ser dinamizador de la vida cultural de la ciudad, apartándose de la vieja idea del Museo-mausoleo y dotándolo de una actividad diferente más acorde con la actualidad, un Museo no como contenedor sino como espacio de reflexión».

Así, la sala serliana se convertiría en un zaguán de una sala temporal, con lo que la gente tendrá dos opciones, salir fuera a la calle o pasar a la sala temporal; este proyecto se ha planteado porque en los últimos años se han hecho actividades temporales y se ha tenido que cerrar la sala y hacer que el público volviera para salir de nuevo a la primera sala. En esta misma sala se han colocado unos estores en la gran cristalera de la dependencia.

El criterio general de ordenación sigue siendo el cronológico y estilístico del arte de Granada, hecho en Granada o inspirado en ella, de tal forma que el visitante atraviesa las salas y avanza en el tiempo. Se ha otorgado más importancia a aspectos cualitativos que cuantitativos y de decoración, porque sólo se han cambiado cinco o seis obras del montaje del 95 en el que se decidió reducir bastante el número de obras expuestas quedando un total de 140 exhibidas.

Hay que señalar que los fondos del Museo provincial en la actualidad suman un total aproximado de más de 2500 obras entre las 1900 del inventario general y el resto registradas como obras contemporáneas.

De estos datos deducimos que el Museo sólo expone una pequeña parte de su colección por motivos de falta de espacio y el resto se encuentra en los almacenes del Palacio en la planta alta y en los que hay en unos edificios cercanos al Generalife junto con las oficinas, el taller de restauración y la biblioteca, por lo que el Museo consta de dos bloques separados y este es uno de los inconvenientes del mismo. Por eso el deseo del equipo técnico es que este montaje sea provisional y sea posible crear un nuevo museo en la ciudad en el que se solucione esta fragmentación y escasez de espacio.

El recorrido de las salas viene condicionado por la propia estructura del Palacio lo que determina un sentido único en doble «L», aunque algunas dependencias tengan establecido un recorrido particular para acentuar, gracias a aspectos museográficos, la importancia de las obras claves de la colección, este aspecto se tratará más detalladamente a continuación. El cambio realizado en el Museo del actual equipo técnico se ha realizado en su mayoría en el mes de enero de este año sin que la institución cerrara al público excepto unos días.

Para finalizar este trabajo exponemos el actual plan de distribución de las obras, haciendo algunas anotaciones de las piezas de más valor y su lugar de ubicación.

El discurso museológico de una manera esquemática es el siguiente:

Sala 1: Siglo XVI, Renacimiento y manierismo.

Sala 2: Sánchez Cotán y Pedro de Raxis; los inicios del Barroco.

Sala 3: Bodegones. Fondos del Museo del Prado.

Sala 4: El Barroco en Granada. Alonso Cano, Pedro de Mena, Moya, Bocanegra, Juan de Sevilla y Mora.

Sala V: Los primeros académicos. Siglo XVIII.

Sala 6: Siglo XIX. La Academia. El retrato. Primer tercio de siglo.

Siglo XIX. Granada romántica. Segundo tercio de siglo.

Siglo XIX. La pintura de Historia. Gómez-Moreno.

Sala 7: Visión de Granada. 1900-1930. Prioridad casual como posible zaguán de salida-entrada.

Sala 8: Arte en Granada de 1910-1940. Prioridad media como sala temporal.

Sala 9: Hacía una vanguardia histórica. Prioridad alta como sala temporal.

Sala 10: De la postguerra hasta hoy. Sala temporal de exposiciones.

Capilla: Uso compartido con el Patronato de la Alhambra y Generalife.

Veamos como han quedado las salas destacando los autores y obras más sobresalientes de la colección. La primera sala contiene *El entierro de Cristo* de Jacobo Florentino de la orden jerónima, considerado por Gómez-Moreno como una de las obras de más valor del Renacimiento en España.

Esta obra estuvo colocada hasta el último montaje al final de la sala 1 —décima—, centrando el testero, dentro de un altar hornacina de yeso que se realizó para contextualizar el lugar que había ocupado en el claustro del Monasterio de San Jerónimo antes de la Desamortización. En la actualidad, es la obra que centra la sala y que centra la atención del visitante que acaba de entrar en el Museo y que se encuentra justo en frente de la entrada con un plinto de madera sobre el que está ubicado este importante grupo escultórico. El objetivo ha sido intentar que la dependencia quede estructurada en dos ámbitos, quedando en el primero obras como *El Tríptico del Gran Capitán*, pieza relevante de la colección, *La Virgen con el niño* de Ruperto Alemán de la Puerta de la Justicia, algunos tableros de la sillería de coro del Convento de Santa Cruz la Real de Francisco Sánchez, que hasta el año 95 estuvo en su totalidad en la antigua sala 2, y el tablero de la silla prioral del coro de San Jerónimo de Diego de Siloé, entre otras. En el segundo ámbito tenemos los *Bodegones* del Palacio Arzobispal y el célebre *Bodegón del Cardo* de Sánchez Cotán, obra clave de los fondos del Museo provincial.

En las anteriores instalaciones esta sala de arquitectura historicista estuvo ocupada con obras de arte contemporáneo, como podemos comprobar si observamos el plan de distribución de los distintos montajes, que ha quedado expuesto en este trabajo.

En la sala 2 hay obras de Sánchez Cotán como *Crucificado*, *Inmaculada*, *Aparición de la Virgen del Rosario a San Bruno*, etc, en su mayoría del Monasterio de la Cartuja de Granada y de Pedro de Raxis como *Milagros de los Santos Cosme y Damián* del Convento de los Santos Mártires de la ciudad y al igual que ocurre en la anterior en

esta sala hubo cuadros contemporáneos de artistas como Fortuny, Muñoz Degrain, Morcillo etc, y desde 1998 la obra de Manuel Ángeles Ortiz.

En la tercera sala de la Chimenea destacan pinturas de las Colecciones reales de España, depósito del Museo del Prado; son cuadros de artistas extranjeros del siglo XVII como el de Leandro Bassano *Viaje de Jacob*, de Giuseppe Cesari *La Sagrada Familia con San Juanito*, Peter Snayers *Choque de Caballería*, o *Banquete de cortesanas y soldados* de Cristophe Van Der Lamén.

La cuarta sala es la dedicada al maestro y considerado artista granadino Alonso Cano y Pedro de Mena con esculturas del antiguo convento de la orden franciscana del Angel Custodio de *San Antonio*, *San José*, *San Diego de Alcalá* y *San Pedro de Alcántara*, el *Ecce Homo* y la *Dolorosa* de Mena, así como *La cabeza de San Juan de Dios* de Cano en pedestal de madera; y pinturas como *La Virgen del Lucero* del maestro, depósito del Prado de un Monasterio madrileño y la *Inmaculada* de Juan de Sevilla.

La sala quinta contiene entre otras una *Dolorosa* y un *Ecce Homo* de José de Mora en urna de cristal y grandes lienzos de Bocanegra del Monasterio de Alcalá de Henares, depósito del Prado, *La Virgen adorada por santos y arcángeles* y la *Virgen adorada por santas y arcángeles*. En estas tres últimas salas había obras de Chavarito, Ruiz del Peral, Risueño, Bocanegra, Pedro de Moya, escultura del siglo XVIII y pintura del siglo XIX de género de Granada y el resto de España.

En las salas que nos quedan la, 6, 7, 8, 9 y 10 nos vamos a encontrar con obras del siglo XIX y XX entre las que destacan por su importancia *San Juan de Dios salvando a los enfermos del incendio del hospital*, de Gómez-Moreno; de José María Rodríguez-Acosta como *Desnudo*, *Desnudo tendido*, *Melancolía*; de José María López Mezquita *Las dos hermanas*, *Mujer con mantilla*; *Cabeza de moro*, *Retrato de Andrés Segovia*, de Gabriel Morcillo y bastantes obras de Manuel Ángeles Ortiz en la última sala antes de pasar a la de exposiciones temporales que concluye el recorrido. En estas salas estaban antes situadas las obras de los siglos XVI y XVII.

Con esto concluye este trabajo en el que se ha pretendido dar una visión de la azarosa historia de Museo Provincial de Bellas Artes de Granada, comunicar los distintos montajes expositivos por los que ha pasado y especialmente dar a conocer su

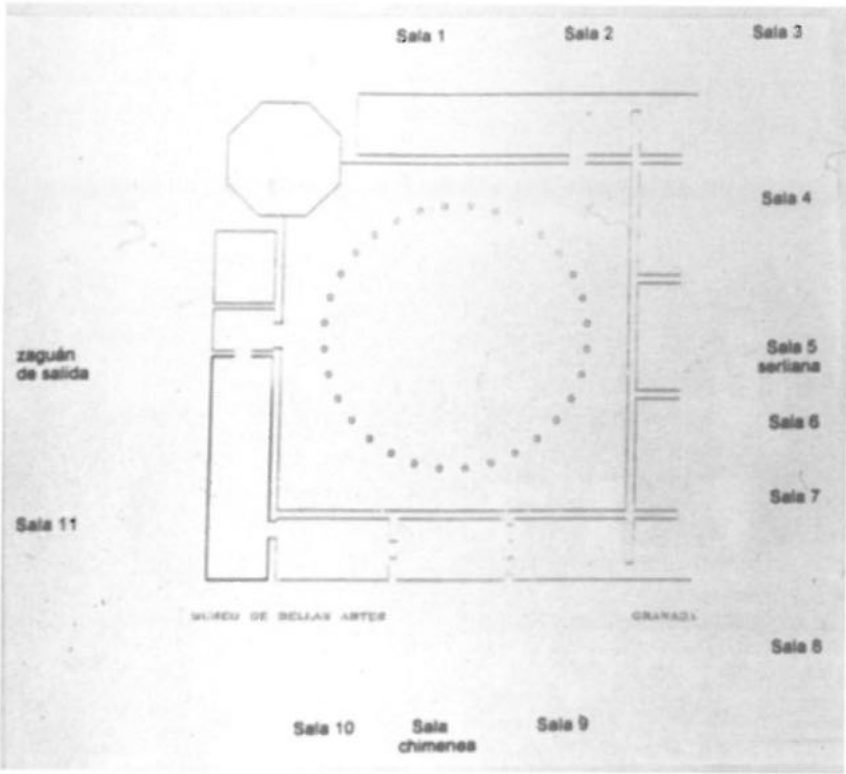
nueva instalación para contribuir en modo alguno a la difusión de nuestro Museo que, como ya se advertía en la prensa local de los años 50, no es muy conocido a pesar de ser una «joya y de contener un valioso tesoro de Arte e Historia».

#### BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA UTILIZADA

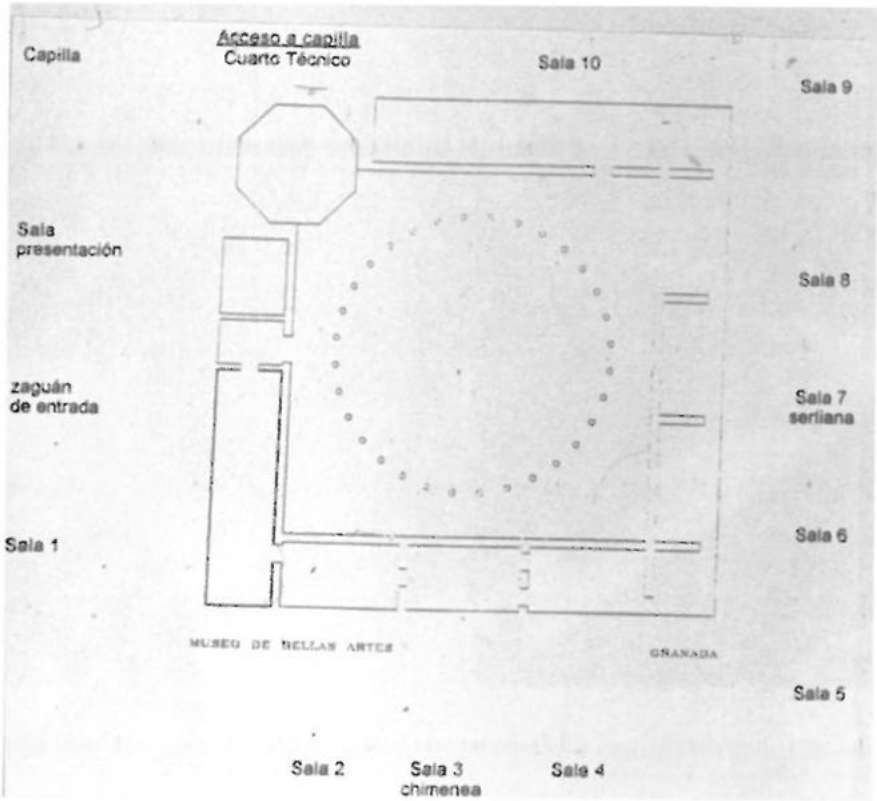
- AA.VV.: *La Granada de Gómez Moreno un siglo después, 1892-1998*. Granada, Ideal, 1998.
- Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Núm. 31 Año VIII, junio 2000.
- GALLEGO BURÍN, Antonio: *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada, Ed. Comares, 1995. Edición actualizada por Francisco Javier Gállego Roca.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *El Museo de Bellas Artes de Granada*. 3 vols. Granada, Ed. Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1975, 1976 y 1977.
- SANZ PASTOR, Consuelo: *Museos y colecciones de España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- VILLAFRANCA JIMÉRNEZ, M.<sup>a</sup> del Mar: *Los Museos de Granada. Génesis y evolución histórica, 1835-1975*. Ed. Diputación de Granada, 1998.
- Periódico *Ideal*, 5 de octubre de 1958, Año XXVII, Núm. 8129, pág. 10.
- Periódico *Ideal*, 7 de octubre de 1958, Año XXVII, Núm. 8130, págs. 1-10.
- Documentación del personal del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada.



1.—Palacio de Carlos V



2.—Montaje de 1958



3.—Montaje de 2000



## Las Comisiones Provinciales de Monumentos y la creación de los museos arqueológicos y de arte en el entorno de Cataluña. El caso de Lleida

CARMEN BERLABÉ

La ocupación, el año 1707, de la catedral de Lleida, la Seu Vella, por el Borbón Felipe V, para ser convertida en cuartel militar, fue el punto de arranque de la dispersión del patrimonio artístico del monumento. Cabe matizar que esta no fue una dispersión descontrolada ni de inmediato provocada por la desafectación del edificio sino más bien consecuencia del proceso paulatino de degradación, sin duda agravado por la carencia de nueva sede —esta no se comenzó a construir hasta el año 1761, consagrándose el 1787—<sup>1</sup> y tal vez causada por la desidia del cabildo, más preocupado por conseguir esta nueva sede que por salvaguardar las obras de arte que conservaba la antigua. En este sentido es muy ilustrativa la carta de 7 de junio de 1749, enviada por el ingeniero Miguel Marín al deán del cabildo donde se informa del cuidado que han tenido los militares con los objetos artísticos almacenados, habiéndoles reservado un espacio en la

zona del ábside e «invitando» al cabildo a retirar los objetos<sup>2</sup>.

La razón por la cual se dio luz verde a la retirada de objetos fue la orden de construcción de cuarteles y almacenes en la Seu Vella. A través de una noticia de 16 de junio del mismo año sabemos que se comisionaron a los canónigos obreros para recoger los altares, rejas y otros objetos para que fuesen depositados en el almacén del grano del cabildo<sup>3</sup>. No sabemos que contingente de objetos se retiraron a raíz de esta resolución. Lo que sí sabemos es que al año aún quedaba material artístico en la Seu Vella. Concretamente el retablo mayor

<sup>1</sup> MARTINELL, C., *La Seu Nova de Lleyda*, Valls, 1926. VILA, F., *La catedral de Lleida*, colección Seminari, Lleida, Pagès editors, 1991. Del mismo autor «Desfeta i recuperació de la Seu Vella», *Congrés de la Seu Vella. Actes*, Lleida, Pagès editors, 1991, págs. 357-367. También MUÑOZ CORBALÁN, M., «La Seu Vella de Lleida. Un recinte urbà medieval reconvertit al segle XVIII», *Congrés de la Seu Vella*, op. cit., págs. 387-390.

<sup>2</sup> «...No queriendo decir que porque quedase el altar mayor, sagrario, coro y demás de la referida iglesia fuese para apropiárselo S.M. antes bien por no hechar a perder los referidos hornamentos y demas de lo restante de dicha iglesia, dispuse se depositasen en la nave maior y parte del cruzero, a cuyo fin mande se hiziesen diferentes murallas de division en primer lugar, así para evitar que dichas imagenes se pierdan, como por que no las profanen los operarios; y luego cerrando esta porción con sola una puerta le entregaré a V.SS. su llave. Interin podran colocar estos efectos en la nueva catedral; pero en caso que V.SS. quisieren sacar todo lo que expresa la Real Zédula podran practicarlo, con la maior brevedad a acusa de haverme de poner luego la mano a la obra...» Archivo Capitular de Lleida, cajón 15, documento 72. Noticia reseñada en BERLABÉ, C., «Els inicis de la museologia a Lleida i el Museu Diocesà: història i vicissituds d'una col·lecció», tesina de licenciatura, 1999.

se desmontó aquel mismo año y se trasladó al almacén del grano del cabildo<sup>4</sup>. Algunos retablos y otros efectos se trasladaron al año siguiente a la carpintería del cabildo<sup>5</sup>.

La diáspora del patrimonio de la Seu Vella había comenzado, no obstante, unos años atrás. El 25 de mayo de 1751 se solicitó un retablo de la Seu Vella para la nueva iglesia del seminario. El 15 de mayo de 1754 el cabildo acordó dejar el retablo de Santa Tecla a la nueva iglesia de San Andrés de Lleida. El año siguiente se cedieron tres retablos para el nuevo convento de religiosas de la Enseñanza de la ciudad. El 1 de junio de 1773 los terratenientes de Montagut (Segrià, Lleida) solicitan un retablo para colocarlo en la nueva iglesia<sup>6</sup>. Nada hemos podido averiguar de estos retablos. Nos consta también que otros retablos y objetos artísticos salieron de la Seu Vella con destino a las iglesias de la diócesis, retablos que posteriormente se integraron en los fondos artísticos del Museo Diocesano, gracias al reflujo artístico que comportó su creación, en el año 1893<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> En un primer momento, concretamente el 20 de mayo, se autorizó la retirada de todos los objetos, excepto el altar mayor y las rejas. El día siguiente, el cabildo obtiene el permiso para retirar el altar mayor. Archivo Capitular de Lleida, cajón 15, documento 734, págs. 7-8. A pesar de esta autorización, el altar mayor no se retiraría hasta el año 1773, tal y como veremos más adelante. Archivo Capitular de Lleida, cajón 15, documento 734, pág. 14. Noticia reseñada en BERLABÉ, C., «Els inicis de la museologia a Lleida i el Museu Diocesà: història i vicissituds d'una col·lecció», tesina de licenciatura, 1999.

<sup>4</sup> «Item fas data de doscentes divuit lliures setze sous y dos diners a Carlos Angles mestre de cases y demes mestres en desfer lo altar major de la Catedral Antigua y baixarlo en la botiga del Molt Illustre Capítol y demes expressa lo memorial aprobat per lo Illustre Domingo Malegat Canonge Administrador de la present Administració, conste de son Memorial de Numero». Archivo Capitular de Lleida. Obra. Cabreo y Cuentas 1771-1780, núm. 5, 1773, pág. 25. Noticia reseñada en BERLABÉ, C., «Els inicis de la museologia a Lleida i el Museu Diocesà: història i vicissituds d'una col·lecció», tesina de licenciatura, 1999.

<sup>5</sup> «Item fas data de seixanta nou lliures quinze sous a Carlos Angles mestre de cases per gastos fets en traslladar des de la botiga de grans a les fusteries los retaulos, fustes, ferros y demes. Expressa son compte, conste de orde y recibo». Archivo Capitular de Lleida. Obra. Cabreo y Cuentas de 1771-1780, núm. 5, 1774, sig.n. Noticia reseñada en BERLABÉ, C., «Els inicis de la museologia a Lleida i el Museu Diocesà: història i vicissituds d'una col·lecció», tesina de licenciatura, 1999.

<sup>6</sup> Debo la relación de estas noticias a la generosidad del historiador Raul Torrent.

<sup>7</sup> Retablos procedentes de las localidades de Albatàrrac y Alcoleterge (Segrià, Lleida), Castellldans (Garrigues, Lleida), Monzón y Binaced (Huesca), entre otras.

Paralelamente, durante el siglo XVIII se manifiesta un creciente interés hacia las antigüedades, que no tuvo en Cataluña la expansión que se manifestó en el resto de Europa. Podemos afirmar, no obstante, que ya se insinuaba el germen del coleccionismo museístico, en la línea de las colecciones de gabinete como las que reunieron algunos ilustrados. Tal es el caso del padre Pascual, que, en el monasterio de les Avellanes (Noguera, Lleida) reunió un conjunto de manuscritos, medallas, monedas, camafeos, lápidas y objetos de historia natural o el canónigo tarraconense Ramon Foguet, que reunió igualmente una considerable colección de monedas, medallas y diversos objetos romanos. Ambas colecciones se dispersaron con la excomunión<sup>8</sup>.

#### LA DESAMORTIZACIÓN ECLESIASTICA Y LAS COMISIONES PROVINCIALES DE MONUMENTOS

El interés por las antigüedades durante el siglo XVIII continuó en el XIX con una necesidad institucional de preservación del patrimonio artístico, surgida básicamente a partir de la desamortización eclesiástica. Paradójicamente, durante el siglo XIX el Estado se convertiría al mismo tiempo en el principal agente de destrucción de monumentos y en la máxima garantía de su pervivencia<sup>9</sup>.

A partir de 1836, se declaró la venta de los bienes de las comunidades suprimidas. La primera medida para la preservación de este patrimonio que ya corría peligro de dispersión fue la expedición de

También se integraron en la colección diocesana materiales pétreos como los Apóstoles procedentes de la puerta homónima de la Seu Vella, imágenes que posteriormente serían destrozadas en la sede del Museo al comenzar la guerra civil así como algunos fragmentos del retablo mayor, capiteles y esculturas procedentes de capillas aunque algunos de estos elementos, recuperados durante la segunda mitad del siglo XIX por los miembros de la Comisión Provincial de Monumentos, llegaron al Museo Diocesano después de la guerra civil, tal como veremos más adelante.

<sup>8</sup> ALCOLEA I BLANCH, S., «Comerç d'art i col·leccionisme a Catalunya» en *Les antiguitats i els antiquaris*, Barcelona, 1985, págs. 23-29. GROS, M. dels S., «Notes per a la història dels museus eclesiàstics de Catalunya» en *Thesaurus*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1985, págs. 65-75.

<sup>9</sup> GANAU, J., *Els inicis del pensament conservacionista en l'urbanisme català (1844-1931)*, Barcelona, Biblioteca Abat Oliba, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pág. 26.

la real orden de 27 de mayo de 1837 para la creación en cada provincia de una Comisión Científica y Artística con la misión de inventariar todos los objetos artísticos y científicos susceptibles de conservación y procedentes de la exclaustración así como la catalogación de bibliotecas, museos y archivos.

El 13 de junio de 1944 se creaban, no obstante, las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos que substituyeron aquellas primeras comisiones y sus funciones y asumieron un aspecto todavía desatendido, la conservación de los bienes inmuebles. Estas comisiones fueron el contrapunto a la destrucción de monumentos que conllevó la desamortización eclesiástica.

El movimiento romántico, con la consiguiente revalorización de los valores nacionales, ayudó considerablemente en este proceso de recuperación de los monumentos, especialmente los medievales, que recordaban el fasto de un pasado glorioso.

A nivel de organización, estas comisiones funcionaban mediante la instauración de un ente de jurisdicción territorial en cada capital de provincia, presidida por el jefe político. Al mismo tiempo, dependían de una comisión central, con sede en Madrid, que se encargaba de asesorar a las provinciales<sup>10</sup>. Pero las comisiones no tenían capacidad ejecutiva, dado que su misión era la de emitir informes —no vinculantes— y enviarlos a las autoridades gubernativas. Por otra parte, el cargo de comisionado era honorífico, circunstancia que hacía depender su eficacia del grado de entusiasmo de los individuos que las integraban.

En 1857 la ley de Instrucción Pública, llamada ley Moyano, colocaba las Comisiones Provinciales bajo la tutela de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando incorporando también la Comisión Central. Después de muchas dificultades que

impidieron la ejecución de esta resolución, se dispuso de nuevo por real orden de 18 de enero de 1859<sup>11</sup>. A pesar de ello, la situación en cuanto a eficacia no mejoró. La falta de presupuestos y la desidia estatal en el tema de la conservación y restauración de monumentos convirtieron las comisiones provinciales, en algunos casos, en entes prácticamente inoperantes. De ahí la disparidad en cuanto a la eficacia en las distintas provincias.

El 24 de noviembre de 1865 se aprobó la reorganización de las Comisiones Provinciales, con un reglamento que redactaron en colaboración los miembros de las academias de San Fernando y de la Historia. Se estipuló como requisito para ser miembro comisionado la obligatoriedad de ser académico de cualquiera de las dos instituciones. Se prepararon los nombramientos de corresponsales entre personalidades destacadas del mundo de las bellas artes y la arqueología y se estableció también que podrían formar parte, en calidad de técnicos, los arquitectos provinciales<sup>12</sup>.

Una consecuencia importante de la gestión de las Comisiones Provinciales fue la instrumentalización de los museos como un medio de conservación de los materiales recuperados. Así fue como se crearon los Museos Provinciales, primeramente como meros depósitos o almacenes y, más adelante, cuando la acumulación de objetos fue suficientemente importante, como entidades más estructuradas y organizadas. Esto conllevó que a finales del siglo XIX las Comisiones Provinciales de Monumentos, en general, se dedicasen en mayor medida a las tareas organizativas de los museos que a la conservación de los monumentos arquitectónicos<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> ORDIERES DÍEZ, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, pág. 83.

<sup>12</sup> *Supra*.

<sup>13</sup> GANAU, J., *Els inicis del pensament conservacionista en l'urbanisme català (1844-1931)*, Barcelona, Biblioteca Abat Oliba, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pág. 46.

<sup>14</sup> GARCÍA, A., *Museus d'Art de Barcelona: Antecedents, Gènesi i Desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, MNAC Estudis, 1997, págs. 205-220. Este estudio está publicado también en Publicacions de l'Abadia de Montserrat, biblioteca Abat Oliba.

<sup>15</sup> En cuanto a las finalidades de esta iniciativa, es bien ilustrativa la sesión de 2 de julio de 1842: «...Se ha dedicado la Academia a reunir, con infatigable esfuerzo, en el presente edificio todas las lápidas sepulcrales antiguas, cuadros históricos y

<sup>10</sup> En ocasiones, estas Comisiones Provinciales eran ayudadas por entidades locales de carácter cultural y arqueológico como, en el caso de Cataluña, la Sociedad Arqueológica Tarragonense, en Tarragona o la Acadèmia de les Bones Lletres en Barcelona. También los centros excursionistas contribuyeron en gran medida a la gestión de estas comisiones. GANAU, J., *Els inicis del pensament consercacionista en l'urbanisme català (1844-1931)*, Barcelona, Biblioteca Abat Oliba, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pág. 30. Para la actividad del centro excursionista en Lleida puede consultarse MARTÍ-HENNENBERG, J., MARTÍNEZ, R.M., VALVERDE, M.C., *L'excursionisme a Lleida (1884-1936)*, Ajuntament de Lleida, col. La Banqueta, núm. 21, 1995.

Querría, antes de abordar lo sucedido en Lleida, hacer un repaso por los museos que se crearon en Cataluña al amparo de las Comisiones.

En Barcelona, la iniciativa de fundar un museo de la ciudad, potenciada por diversas personalidades, ya venía de lejos. Las destrucciones de conventos y otros edificios religiosos iniciadas en 1835<sup>14</sup> sensibilizaron a gran parte de los eruditos, mientras que la Academia de las Buenas Letras intentó formar el que habría de ser el primer Museo de Antigüedades de España.

A partir de 1835, los objetos reunidos, procedentes de las destrucciones y también de donaciones de particulares se conservaron en el local de la Academia, en el antiguo monasterio de San Juan de Jerusalén<sup>15</sup>. El museo se abrió al público en octubre de 1844. La creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos implicaba asimismo, tal y como se ha reseñado antes, la creación de un museo. En Barcelona, no obstante, se decidió aunar los esfuerzos en torno al Museo de la Academia<sup>16</sup>. Fue entonces cuando se decidió trasladar la colección a la capilla de Santa Ágata, aunque el estado ruinoso del edificio impidió un traslado inmediato. Una vez acabadas las obras de restauración de dicho monumento, la colección se instaló definitivamente en 1877, donde permaneció hasta los años treinta de este siglo<sup>17</sup>.

En cuanto al resto de Cataluña, en Girona el proyecto de crear un museo de antigüedades existía desde el año 1847, cuando la Comisión Provincial de Monumentos intentó formar la primera colección pública, aunque el primer museo se inauguró en Sant Pere de Galligans el 1870.

cuanto sea digno de figurar en una colección tan interesante para Barcelona, con el designio de formar el Museo (ya principiado) de antigüedades, que contribuya a ilustrar la historia de nuestra provincia en sus diferentes épocas, a cuyo fin no ha cesado de excitar el celo, generosidad y desprendimiento, no sólo de sus individuos sino que también de autoridades y otras personas notables para que tuviesen a bien cederles los libros, impresos, manuscritos, monedas, medallas, bajo-relieves y demás digno de entrar en la Biblioteca y Museo...», BARRAL I ALTET, X. y MANENT, R., *L'arqueologia a Catalunya*, Barcelona, Destino, 1989, pág. 12. Véase también ELIAS DE MOLINS, A., *Catálogo del Museo Provincial de antigüedades de Barcelona*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1888, págs. V-XIII.

<sup>16</sup> GARCIA, A., *Museus d'Art de Barcelona: Antecedents, Gènesi i Desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, MNAC Estudis, 1997, pág. 282.

<sup>17</sup> BARRAL I ALTET, X. y MANENT, R., *L'arqueologia a Catalunya*, Barcelona, Destino, 1989, pág. 14.

En Tarragona la iniciativa fue más temprana puesto que desde finales del siglo XVIII existía la intención de crear un museo. El año 1849 la Comisión Provincial de Monumentos y la Sociedad Arqueológica Tarraconense unieron sus colecciones y estructuraron el Museo Arqueológico de Tarragona, que se instaló en el antiguo convento de Santo Domingo, actual sede del Ayuntamiento<sup>18</sup>.

Respecto al resto del Estado, se crearon museos en diversas ciudades: Valencia, Sevilla, Córdoba, Mérida, Granada, Málaga, Burgos, Cádiz, Valladolid, Madrid...<sup>19</sup>

## EL CASO DE LLEIDA

### La Comisión Científica y Artística<sup>20</sup>

En Lleida la real orden de 27 de mayo de 1837 dio como resultado la constitución, el 8 de junio del mismo año, de la Comisión Científica y Artística<sup>21</sup>.

La primera tarea de esta comisión fue la de inventariar los libros del palacio del obispo<sup>22</sup>, a los que se añadieron los de los conventos de Tàrrega (Urgell, Lleida) y del monasterio de les Avellanes (Noguera, Lleida). La recogida de libros procedentes de las instituciones eclesiásticas fue, en aquellos momentos, el objetivo prioritario de la comisión. Poco después se reunieron y clasificaron también los objetos artísticos de tal modo que el 4 de mayo de 1839 ya se habían recogido 6000 volúmenes y algunos cuadros de pintura al óleo.

La falta de infraestructura de la Comisión pro-

<sup>18</sup> AA.VV., *La mirada de Roma*, Barcelona, Ministerio de Cultura, Mairie de Toulouse, Generalitat de Catalunya, 1995, pág. 79.

<sup>19</sup> Véase, entre otros, *Anuario-guía de los Museos de España*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1955.

<sup>20</sup> Dado que este apartado se ha elaborado exclusivamente con la documentación exhumada en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sección Lérida, carpeta 49-2/2, doy por referenciadas las noticias documentales que lo componen.

<sup>21</sup> Dicha comisión estuvo integrada por los miembros siguientes: Francisco Jover, presidente; José Castells, Jaime Nadal, Joaquín Gomar, José Ymbert y Pedro Casal, vocales.

<sup>22</sup> Era obispo, a la sazón, Julián Alonso, desaparecido a causa de los disturbios.



pició la iniciativa de la junta directiva del liceo de la ciudad, o instituto de enseñanza, dependiente de la Diputación, consistente en asumir, en régimen de depósito, el contingente de libros y objetos artísticos para formar una biblioteca y un museo de pinturas. Dicha propuesta fue bien acogida y aceptada a nivel gubernamental, dando traslado del visto bueno al jefe político de Lleida el 5 de mayo de 1842.

Sabemos por una carta de 14 de abril de 1844, enviada por el jefe político de la ciudad al secretario de Estado que los libros se ubicaron en el edificio del Roser, antiguo convento de los dominicos e instituto y escuela Normal, donde se habilitaron unas dependencias con capacidad para 15.000 volúmenes<sup>23</sup>. En aquel momento no podía plantearse seriamente la creación de un museo por la carencia de obras de arte; según la carta reseñada más arriba, se contaba sólo con 18 cuadros<sup>24</sup> de escaso valor, procedentes del convento cartujo de Scala Dei, en Castellldans (Garrigues, Lleida).

La creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos por real orden de 13 de junio de 1844 no conllevó demasiados cambios estructurales respecto a la Comisión Científica y Artística de

Lleida. La nueva comisión se instauró oficialmente en la ciudad el 21 de julio de 1844<sup>25</sup>.

La primera actividad consistió, como en las restantes comisiones del Estado, en dirigir a los ayuntamientos de las localidades de la provincia una especie de encuestas con el fin de averiguar a efectos de inventario los principales monumentos arquitectónicos y objetos artísticos.

Esta prospección no fue demasiado provechosa, según se deduce de la carta que envía, con fecha 9 de junio de 1845, el jefe político de la provincia a la vez que presidente de la Comisión Provincial, Matías Belmar, al ministro de la Gobernación y presidente de la Comisión Central de Monumentos. De hecho en este documento el jefe político se queja del escaso eco de la encuesta, que se remite a los ayuntamientos por segunda vez. La ausencia de resultados en el terreno artístico la justifica el jefe político con la gestión llevada a cabo con la biblioteca, que ya tenía todos sus volúmenes colocados e iniciada la correspondiente clasificación<sup>26</sup>.

Podemos afirmar, pues, que la actividad de la Comisión Científica y Artística en la ciudad de Lleida fue nula en el tema de museos y patrimonio artístico, habiéndose centrado casi exclusivamente en la creación de la biblioteca.

<sup>23</sup> 2.500 volúmenes, aproximadamente, estaban ya colocados mientras que otros 6.000 permanecían aún en el antiguo convento de carmelitas descalzos, Casa de la Misericordia y futura sede del Museu de Lleida: diocesa i comarcal.

<sup>24</sup> Se indica en la carta que «sólo se han recibido 18 cuadros de algún mérito artístico, habiendo desaparecido todos los restantes por los saqueos de los facciosos en varios monasterios». Por otro lado, en una relación anterior, de fecha 3 de agosto de 1842, elaborada por la comisión científica, se reseñan 29 cuadros procedentes de conventos de la provincia, de los cuales sólo 4 se consignan como de excelente mérito artístico. En cuanto a los restantes, 4 se consideran de calidad media, 16 regulares y 5 sin ningún valor. El principal problema que tuvieron las comisiones —científicas y provinciales— fue la falta de presupuesto. Así nos lo hace notar GANAU, J., *Els inicis del pensament conservacionista en l'urbanisme català (1844-1931)*, Barcelona, Biblioteca Abat Oliva, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pág. 30 y lo recogen MARTÍ-HENNENBERG, J., MARTÍNEZ, R.M., VALVERDE, M.C. *L'excursionisme a Lleida (1884-1936)*, Ajuntament de Lleida, col. la Banqueta, núm. 21, 1995. Si bien la ley preveía la recogida de todos los objetos artísticos procedentes de los conventos desamortizados, no dotaba convenientemente a los responsables de la gestión de este patrimonio, de tal manera que una vez efectuada la recogida y selección de los objetos *in situ*, debían abandonarse allí a causa de la ausencia de los recursos mínimos para asumir su transporte y traslado hacia un destino más seguro. De esta manera se dispersó un buen número de objetos artísticos, en teoría ya recuperados.

<sup>25</sup> De hecho, de los individuos que constan como comisionados, el año 1845, Antonio Benito de Queralto, Jaime Nadal, Joaquín Gomar, Ramón Minguell y José Castells (véase ORDIERES DIEZ, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pág. 83; MACIÀ, M. y RIBES, J.L., «La Seu Vella de Lleida o la dispersió del patrimoni» en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. VIII, Barcelona, 1995, pág. 46) tres fueron en el año 1837 miembros constituyentes de la Comisión Científica y Artística. *Supra* nota 21.

<sup>26</sup> He considerado interesante reproducir un párrafo de esta carta puesto que nos ilustra perfectamente, además de la rendición de cuentas a la Comisión Central, la interpretación de la situación económica y sociocultural del momento hecha por el máximo dirigente político de la ciudad: «Sin embargo, y a pesar de tantos obstáculos y dificultades que no se conocen en la Corte pero que se ven y tocan aquí, la provincia se ha vencido a sí misma, y a consta de sacrificios pecuniarios tanto más sensibles por la penuria y pobreza a que la han reducido las desgracias de la guerra, ha fundado y sostiene un Instituto de enseñanza con ocho cátedras, ha dotado decentemente a sus catedráticos, ha costeado el arreglo del local de la biblioteca, traslación de sus volúmenes y construcción de sus estantes y últimamente ha formado una sociedad económica gastando en todo ello sumas cuantiosas que seguramente no habrán hecho otras provincias que se hallan en mejor disposición que esta».



### La Comisión Provincial de Monumentos en Lleida y el Museo de Antigüedades

A partir del año 1866, se puede seguir exhaustivamente la pista de la actividad de la Comisión Provincial de Monumentos en Lleida a través del libro de actas, organizado en dos volúmenes: el primero con fecha inicial de 7 de mayo de 1866 y hasta el 30 de junio de 1951 mientras que el segundo abarca desde el 26 de junio de 1952 hasta el 27 de enero de 1969<sup>27</sup>.

Querría hacer notar, no obstante, que al analizar la actividad de la Comisión en Lleida siempre se había dado por sentado que antes de 1866 su actividad había sido discontinua y muy escasa. Debo decir que no fue realmente así y lo certifica lo reseñado hasta ahora. Los autores que han abordado el tema se han centrado, básicamente, en el libro de actas de la Comisión, que, tal como hemos comentado, se inició en 1866. Esta fecha no nos indica el inicio de una actividad más o menos continuada sino la oficialización, llamémoslo así, de la actividad que ya se llevaba a cabo, a raíz del reglamento de 24 de noviembre de 1864, que aprobó la reorganización de las Comisiones Provinciales.

Mostró la Comisión de Lleida un gran interés hacia la consolidación de un ente museístico, en aplicación de las directrices marcadas por la Comisión Central. El 4 de diciembre de 1857 se co-

munica a dicha Comisión Central que el museo provincial se instalará en el edificio del Instituto de Enseñanza, en el espacio ocupado con anterioridad por la capilla. Esta iniciativa obedeció a la promulgación de la ley Moyano, ya citada, de 9 de septiembre de 1857, donde se recomienda a los gobiernos provinciales la creación de un museo en cada ciudad<sup>28</sup>.

El flamante museo se nutrió principalmente de materiales pétreos procedentes mayoritariamente de la Seu Vella de Lleida, a pesar de los numerosos obstáculos e impedimentos con que tropezaron los comisionados para acceder al recinto militar. No fue, sin embargo, el estamento militar el único escollo de las iniciativas de la Comisión. Por parte de la iglesia leridana se adoptó también una actitud recelosa hacia la gestión de la Comisión. En virtud de la real orden de 10 de abril de 1866 se impedía al estamento eclesiástico disponer de los objetos artísticos o arqueológicos existentes o descubiertos en las iglesias sin el conocimiento previo de las Comisiones Provinciales o bien de las academias de bellas artes<sup>29</sup>.

En Lleida, la Comisión, el año 1879, pidió al obispo de la diócesis que todos los objetos artísticos de las parroquias fuesen transferidos al Museo de Antigüedades. No obstante, las negativas a la cesión de objetos artísticos por parte de la iglesia leridana fueron numerosas<sup>30</sup>. De hecho, cuando el obispo Josep Messeguer fundó el Museo Diocesano de Lleida, en el año 1893, al margen de otras motivaciones que no podemos comentar ahora, tuvo una razón de peso que ya he apuntado en diversas

<sup>27</sup> Institut d'Estudis Ilerdencs, Servei d'Arxiu i Llegats, Actas CPMHA. Han tratado la Comisión Provincial de Monumentos en Lleida BURREL, M., «La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos en Lleida: un intento de salvaguarda de materiales artísticos», trabajo de doctorado inédito, Universitat Autònoma de Barcelona; MACIÀ, M., «Notes per a la història dels fragments artístics de Lleida. La tapa sepulcral de Domènec II de Montsuar» en *Manuel de Montsuar, degà de Lleida i president de la Generalitat de Catalunya*, Lleida, Amics de la Seu Vella, 1993, págs. 143-148 y MACIÀ, M. y RIBES, J.L., «La Seu Vella de Lleida o la dispersió del patrimoni» en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. VIII, Barcelona, 1995, págs. 41-56 y, por descontado, los valiosos trabajos que recogen la bibliografía anterior sobre el tema de GANAU, J., *Els inicis del pensament conservacionista en l'urbanisme català (1844-1931)*, Barcelona, Biblioteca Abat Oliba, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993 y ORDIERES DÍEZ, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995. De nuevo GANAU, J., *La protección de los monumentos arquitectónicos en España y Cataluña 1844-1936: legislación, organización, inventario*, col. «Espai/temps», Universitat de Lleida, 1998.

<sup>28</sup> El importe de las obras de adecuación del local, además de los gastos de traslado de los objetos artísticos que permanecían en diversas localidades de la provincia, ascendió, según el presupuesto de 28 de noviembre de 1857, a 28.490 reales. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sección Lérida, carpeta 49-2/2.

<sup>29</sup> ORDIERES DÍEZ, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, pág. 54.

<sup>30</sup> MACIÀ, M. y RIBES, J.L., «La Seu Vella de Lleida o la dispersió del patrimoni» en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. VIII, Barcelona, 1995, págs. 48-49 citan algunos ejemplos. La situación durante bastantes años se mantuvo como especie de tira y afloja para mantener o conseguir los restos del naufragio patrimonial.

ocasiones: poner freno a la «usurpación» de los despojos artísticos de la iglesia<sup>31</sup>.

Volviendo al Museo Arqueológico o Museo de Antigüedades, recordemos que este se instaló en el edificio del Roser, antiguo convento de los dominicos y sede del Instituto de Enseñanza y de la Escuela Normal. A partir de 1917 y hasta inmediatamente después de la guerra civil, compartió destino con el «Museu d'Art» de Lleida, creado en 1915 e inaugurado dos años después. Ambas colecciones se instalaron en el antiguo mercado de San Luis, un edificio de pretenciosa fachada clásica aunque de precarias instalaciones, absolutamente desestimable desde el punto de vista museológico. A partir del año 1934, el museo, que en el año 1925 pasó a llamarse Museo Jaime Morera —en homenaje al ilustre paisajista leridano que enriqueció la colección con importantes donaciones—<sup>32</sup>, se ubicó en el antiguo hospital de Santa María. Sus fondos artísticos, además de las donaciones del pintor Morera y del contingente del Museo Arqueológico, estaban integrados por obras procedentes de pintores pensionados por la Diputación de Lleida y de depósitos del Museo del Prado<sup>33</sup>.

Después de la guerra civil las dos colecciones —del Museo Arqueológico y del Museu d'Art o Morera— siguieron destinos diferentes. El Museo Morera se ubicó en un primer momento en el antiguo hospital de Santa María, pasando años después al edificio del Roser, sede primera del Museo de Antigüedades. La colección del Museo Arqueológico, formada básicamente por materiales pétreos medievales (según el antiguo nomenclátor, se consideraban materiales arqueológicos «todos los per-

tenecientes a antigüedad, a tiempos medios y al Renacimiento...», a tenor del real decreto de 20 de marzo de 1867, de creación del Museo Arqueológico Nacional y Museos Provinciales) ya no encajaba con las nuevas orientaciones museísticas por lo que a la arqueología se refiere. Puesto que la mayoría de estos materiales pétreos procedían de la Seu Vella o antigua catedral, se decidió trasladar allí todos estos objetos con la finalidad de reintegrarlos a su lugar de origen con motivo de la restauración del monumento.

Por otro lado, a partir del año 1942 con la creación del Instituto de Estudios Ilerdenses —con sede en el antiguo hospital de Santa María— se inició, bajo el patrocinio de la Diputación de Lleida, la reinstalación del Museo Arqueológico con objetos procedentes del mundo antiguo y hasta el periodo visigodo. El nuevo Museo se inauguró el 6 de mayo de 1954<sup>34</sup>.

#### Museo Arqueológico, Seu Vella, Museo Diocesano

El material lapidario de la Seu Vella permaneció allí durante algún tiempo y cabe decir que algunos de los objetos fueron reintegrados<sup>35</sup> —básicamente lápidas y sepulcros— hasta que otro importante museo de Lleida, el Museo Diocesano, hoy denominado Museu de Lleida: diocesà i comarcal<sup>36</sup> «recuperó» para su colección artística los objetos más relevantes.

Al principio de este estudio hemos visto como algunos de los objetos artísticos que salieron de la Seu Vella durante el siglo XVIII revirtieron en el Museo Diocesano. Lo mismo ha ocurrido con buena parte de los fondos del antiguo Museo Arqueológico o Museo de Antigüedades<sup>37</sup>.

<sup>31</sup> BERLABE, C., «Josep Messeguer i Costa, perfil d'un bisbe humanista dels albars del segle XX» en *Ressò de Ponent* [Lleida], (abril 1994), págs. 24-33. BERLABE, C., «La Arqueologia Sagrada y el Museo Diocesano de Lleida» en *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el Arte Español*, Madrid, U.N.E.D., 1994, págs. 403-406; BERLABE, C., «El Museo Diocesano de Lleida: una història retrospectiva» en *Urx.Revista cultural de l'Urgell*, núm. 8 [Tàrraga], 1995, págs. 93-99.

<sup>32</sup> AA.VV., *Jaume Morera i Galícia 1854-1927*, Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, 1999.

<sup>33</sup> LARA PEINADO, F., *Historia del Museo Arqueológico de Lérida*, Lleida, Imprenta-Escuela Provincial, 1970. PORTA VICENTE, E. y NAVARRO I GUITART, J., *Història del Museu Morera 1915-1990*, Ajuntament de Lleida, col. la Banqueta, núm. 13, 1990; de los mismos autores, *Catàleg del Museu Morera*, Lleida, Museu Morera, 1991.

<sup>34</sup> LARA PEINADO, F., *Historia del Museo Arqueológico de Lérida*, Lleida, Imprenta-Escuela Provincial, 1970, pág. 10.

<sup>35</sup> También cabe decir que, gracias al abandono y fácil acceso al recinto, otros fueron robados, inmediatamente localizados y nunca recuperados.

<sup>36</sup> Véase BERLABE, C., «La segregación de la diócesis de Lleida y el Museo Diocesano: estado de la cuestión de un patrimonio en litigio» en *XII Congreso CEHA. Arte e identidades culturales*, Actas, Universidad de Oviedo, 1998, págs. 395-404.

<sup>37</sup> Y no sólo ingresaron en el Diocesano parte de los materiales procedentes de la Seu Vella, sino los procedentes del antiguo templo románico de San Juan, derruido apresuradamente

Pero con motivo de la restauración y equipamiento del conjunto monumental de la Seu Vella, se redactó en el año 1993 su plan director<sup>38</sup>. En él se plantean distintas propuestas de intervención, una de las cuales consiste en enfatizar su carácter de monumento-museo, proponiendo la ubicación del equivalente al Museo de la Obra de la catedral. Para ello se prevé habilitar un espacio expositivo donde se reunirían algunos de los objetos artísti-

cos más relevantes, la mayoría de los cuales forman parte de los fondos del Museu de Lleida<sup>39</sup>. Según esta propuesta, los materiales que salieron de la Seu Vella para ir a parar al Museo de Antigüedades —con sus correspondientes traslados y sus distintas sedes— y que después de la guerra civil se trasladaron de nuevo a la Seu Vella, que llegaron, no hace demasiados años, al Museo Diocesano, hoy Museu de Lleida, ahora deberían volver, en régimen de depósito, a la Seu Vella.

Esta propuesta, que me parece del todo coherente, en caso de llegar a materializarse, tal vez ponga punto final a este largo trasiego artístico.

---

en el año 1869 para poder ampliar la plaza donde este se ubicaba. El material que ya había reintegrado al monumento —lápidas y sepulcros, que mencionábamos más arriba—, permaneció *in situ*.

<sup>38</sup> AA.VV., Generalitat de Catalunya, Servei de Patrimoni Arquitectònic.

<sup>39</sup> *Supra*, págs. 224-225.

---

*Arte, museo y nuevas tecnologías: una propuesta de interacción ubicua para la musealización del contingente artístico del área geográfica del Montsec (Lleida)*

CARMEN BERLABÉ

FRANCESC FITÉ

ALBERTO VELASCO

CARLES AGUILÓ

ALEXANDRA BALAGUER

JESÚS LORÉS

MONTSERRAT SENDIN

MARCO LEGAL

Según la ley 17/1990 de 2 de noviembre, de Museos, de la Generalitat de Catalunya, artículo 1, apartado 1, «son museos, a los efectos de esta ley, las instituciones permanentes, sin finalidad de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abiertas al público, que reúnen un conjunto de bienes culturales muebles e inmuebles, los conservan, documentan y estudian, los exhiben y difunden su conocimiento para la investigación, la enseñanza y el disfrute intelectual y estético y se constituyen en espacio para la participación cultural, lúdica y científica de los ciudadanos.» En el apartado 2 del mismo artículo se indica que «tienen la consideración de museos los espacios y los monumentos con valores históricos, arqueológicos, ecológicos, industriales, etnográficos o culturales que reúnen, conservan y difunden conjuntos de bienes culturales.»

Distinguimos, pues, según esta ley, dos planteamientos distintos de museo; por una parte los museos con una estructura convencional, con una colección permanente centralizada en un edificio concreto, con sus equipamientos y servicios y por otra aquellas instituciones con fórmulas de gestión más flexibles que superan la tradicional identificación del museo como un contenedor de objetos mue-

bles y que tienden a una noción de patrimonio integral (ecomuseos, parques arqueológicos de naturaleza museística, etc.)

Este segundo planteamiento es el que nos interesa tratar aquí, partiendo de un territorio concreto, las sierras del Montsec que se sitúa en el sector más occidental del Prepirineo catalán, dentro de un conjunto de subcomarcas, como la Conca de Meià, la Vall de Sant Esteve o la Vall d'Àger, que actualmente se incluyen en la delimitación territorial de las comarcas de la Noguera y el Pallars Jussà (Lleida), con una superficie total de 506,65 Kilómetros cuadrados<sup>1</sup>.

Forma una unidad natural indivisible de la cual no es posible entender ninguno de sus elementos sin el estudio global de todos ellos. Trataremos de estructurar las posibles intervenciones y nos centraremos en el tratamiento museístico del patrimonio artístico, con la aplicación de nuevas tecnologías, incidiendo especialmente en el patrimonio mueble.

<sup>1</sup> Incluye los municipios de Àger, Alós de Balaguer, Artesa de Segre, les Avellanes-Santa Linya, Camarasa y Vilanova de Meià de la comarca de la Noguera y Mur, Gavet de la Conca, Isona y Conca Dellà, Llimiana y Sant Esteve de la Sarga pertenecientes a la comarca del Pallars, a los que hay que añadir sus correspondientes localidades agregadas.



# EL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y EL PROYECTO DE PARQUE NATURAL DEL MONTSEC

Dejando de lado el hecho de que constituye una zona de gran interés geológico, ecológico, zoológico, botánico o paleontológico, que no son el objetivo de esta comunicación, vamos a centrarnos en los valores histórico-artísticos<sup>2</sup>, que son los que realmente se corresponden con nuestra disciplina. Cabe señalar que además de los vestigios y yacimientos arqueológicos de época prehistórica, protohistórica y romana, su mayor interés radica en el periodo del medievo, sobre todo el siglo XI, el de su mayor protagonismo histórico. Su privilegiada situación, elevada y fronteriza con los territorios a la sazón de dominio árabe dio lugar a la creación de una red de castillos, casas fortificadas y torres de vigilancia que analizados globalmente se sitúan como uno de los conjuntos más importantes de arquitectura militar a nivel estatal. No queremos hacer una enumeración exhaustiva, sólo señalar que en el territorio existen más de 50 estructuras defensivas. Entre ellas, se pueden citar, atendiendo a su importancia, castillos como los de

Mur, Sant Miquel de la Vall, Àger o Llordà<sup>3</sup>; torres como las de Alçamora, la Baronia de Sant Oïsmo o Cas y fuerzas como la de Guàrdia de Tremp o Sant Llorenç del Montsec, que fue además castillo.

Cuando el territorio pasó a manos cristianas y se inició el proceso de repoblación, proliferaron igualmente las construcciones religiosas, contabilizándose unos noventa, entre las que se incluyen monasterios, colegiats, parroquias y ermitas, la mayoría de los cuales presentan un serio peligro de cara a su conservación. Se pueden enumerar como ejemplos importantes la colegiata de Sant Pere de Àger, el monasterio de Santa María de Mur<sup>4</sup>, la iglesia prioral de Santa María de Covet, que presenta un importante conjunto escultórico<sup>5</sup> y la parroquial de Santa María de Llimiana; fundaciones todas ellas ligadas a los grandes señores feudales de la zona, los vizcondes de Àger y los condes del Pallars Jussà.

Además de los valores arquitectónicos, las artes plásticas dejaron interesantes testimonios tanto en la escultura en piedra y madera como en la pintura mural. Desgraciadamente, muchas de estas imágenes y conjuntos murales no se hallan hoy en día *in situ*. Algunos han sido víctimas del inexorable paso del tiempo, conservándose tan sólo su testimonio gráfico. Otros engrosan algunas colecciones de museos extranjeros y nacionales, como las pinturas murales de Santa María de Mur, que se hallan en la actualidad en el Museo de Boston o las de la Colegiata de Sant Pere de Àger, hoy en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Entre la imaginería en madera cabe destacar la Virgen de Santa María de Meià, la del Puig de Meià y la de Cubells, toda ellas conservadas en sus emplazamientos originales. En cuan-

<sup>2</sup> Entre la bibliografía general puede consultarse, AA.VV. *Catalunya romànica. El Pallars*, vol. XV, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1993. AA.VV. *Catalunya romànica. La Noguera*, vol. XVII, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1994. FITÉ, F., *Reculls d'Història de la Vall d'Àger. Període antic i medieval*, Bellpuig (Lleida), Saladrígues, 1985; *Ibidem*, «Les torres de guaita de la Catalunya de Ponent. Alguns exemples de l'àrea del Montsec», en *Setmana d'Arqueologia Medieval*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1986; *Ibidem*, *El món alt-medieval i el seu entorn artístic en les terres de l'antic vescomtat i abadiat de Sant Pere d'Àger*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, 1986, 3 vols; *Ibidem*, «Introducció a l'estudi dels camins medievals en la zona del Montsec (segles XI-XIII)», en *La Noguera/Estudis*, Balaguer, 1987, págs. 75-96; *Ibidem*, Llordà i Mur, castells de la Marca del Pallars Jussà, «Collegats. Anuari del Centre d'Estudis del Pallars», núm. 2, 1988, págs. 31-55; *Ibidem*, «Arquitectura militar y repoblación en Catalunya (siglos VII al XI)» en *III Congreso de Arqueología Medieval Española. Actas. I. Ponencias*, Universidad de Oviedo, 1989, págs. 195-235; *Ibidem*, «L'escultura romànica de la Col·legiata de St. Pere d'Àger, segle XI», en *Ilerda/Humanitats*, XLVIII, Lleida, 1990, págs. 11-30; *Ibidem*, *Arquitectura i repoblació en la Catalunya dels segles VIII-XI*, col. «Espai/Temps», Quaderns del Departament de Geografia i Història, Lleida, Universitat de Lleida, 1993; *Ibidem*, «Algunes dades sobre urbanisme medieval en les àrees de repoblació de la Catalunya Nova i el Llevant (segles XII-XIII)», en BALASCH, E., BERLABÉ, C. (ed.), *Miscel·lània-Homenatge a Mossen Jesús Tarragona*, Lleida, Ajuntament de Lleida, 1996, págs. 145-166; *Ibidem* «Architecture romane et repeuplement en Catalogne au XIe siècle: Les paroisses!», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà* (en premsa).

<sup>3</sup> GALTIER MARTÍ, F., «Llordà: le château-palais» en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, XXVII, Association Culterelle de Cuxà, 1996, págs. 155-171.

<sup>4</sup> VINYOLÉS, T., RODRÍGUEZ, C., «La canònica a l'ombra del castell: Santa Maria de Mur» en *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. XI, 1998-1999, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, págs. 129-143.

<sup>5</sup> YARZA LUACES, J., «Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Santa María de Covet (Lérida)» en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987, págs. 182 i sigs. GARLAND, E., «Le portail de Santa Maria de Covet: une oeuvre élaborée, témoin privilégié de la place des puissances célestes au cours du secons âge roman» en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, XXVIII Association Culterelle de Cuxà, 1997, págs. 145-173.



to a las que han salido de sus parroquias de origen, remarcaríamos la de Covet, actualmente custodiada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y otra procedente de Àger, hoy en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

Las artes decorativas tuvieron también un eco importante. Uno de los conjuntos más emblemáticos es el juego de ajedrez fatimí, de cristal de roca tallado, que perteneciera a Arnau Mir de Tost, vizconde de Àger, el máximo artífice de la reconquista cristiana en el territorio. El conjunto, que pertenecía al tesoro de la colegiata de Sant Pere de Àger comenzó a desperdigarse a finales del siglo XIX. En la actualidad, 14 piezas se conservan en el Museo Nacional de Kuwait y otras 19 en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal<sup>6</sup>. Otros valiosos objetos, como un báculo abacial con esmaltes de Limoges, desaparecieron también a finales del XIX.

En época gótica, se emprendieron numerosas obras arquitectónicas de reforma, ampliación y en algunos casos, de sustitución de viejos edificios. Advertimos sobre todo el añadido de capillas en los muros laterales de los templos, respondiendo a las necesidades devocionales de los nuevos tiempos. Destacan los conjuntos singulares del claustro de la colegiata de Sant Pere de Àger, la iglesia parroquial de San Salvador de Vilanova de Meià y el monasterio premostratense de Santa María de Bellpuig de les Avellanès. Este cenobio fue uno de los primeros que incorporó el estilo gótico en Cataluña, en este caso al convertirse en panteón de los condes de Urgell. El conde Ermengol X fue quien ideó el proyecto de la iglesia y también de los sarcófagos de su linaje, con figuras de yacente, bajo arcosolio, actualmente en el museo de los Cloisters de Nueva York. El taller que ejecutó dichos sarcófagos se considera, junto con su anónimo maestro —conocido como «maestro de Anglesola»—, uno de los introductores del gótico

francés en el Principado. Fue también un conde de Urgell el promotor del bellissimo claustro de Àger, que cabe situar entre el último cuarto del siglo XIV y los inicios del XV.

De hecho esa última obra es contemporánea de las grandes realizaciones de los talleres activos a lo largo del siglo XIV en la catedral de Lleida. Testimonios de su influencia los encontramos también en el Montsec, con la renovación de muchos de los retablos, como los de piedra de Alós de Balaguer o Àger, así como la gran proliferación de imágenes de piedra como las vírgenes de Colobó (Àger), Camarasa, Montealegre, Vilanova de Meià<sup>7</sup>, relacionadas con escultores activos en Lleida, como Guillem Seguer, Pere Aguilar o el denominado taller de Bartomeu de Robio, fundamental para todo el territorio de Lleida<sup>8</sup>.

En lo referente a la pintura sobre tabla, destacaríamos el retablo adscrito al círculo de los Serra procedente de Abella de la Conca, de finales del siglo XIV, actualmente conservado en el Museu Diocesà d'Urgell. Asimismo, y ya de finales del siglo XV, encontramos algunos ejemplos vinculados con pintores como Pedro García de Benabarre y su círculo, formado éste por artífices como Pedro Espalargues, a quien se debe otro retablo procedente de Abella de la Conca conservado todavía *in situ* o el dedicado a Sant Ponç procedente de la parroquial de San Saturnino de Vall-llebrerola. Dentro de dicho círculo cabría situar al anónimo denominado Maestro de Viella, autor de una tabla con la representación del Calvario conservada en la iglesia de Sant Salvador de Vilanova de Meià. Ya con connotaciones renacentistas encontramos la magnífica tabla procedente del retablo mayor de la parroquial de Sant Vicenç de Àger, conservada en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal, y atribuida al pintor Franci Baget, un maestro relacionado también con Pedro García de Benabarre y colaborador del también pintor Juan de la Abadía el Viejo.

Las artes decorativas tuvieron también impor-

<sup>6</sup> Aunque son numerosas las publicaciones al respecto, véase FITÉ, F., «El lot de peces d'escacs de cristall de roca del Museu Diocesà de Lleida, procedents del tresor de la Col·legiata d'Àger (s. XI)» en *Acta Mediaevalia*, 5-6, 1994-1995, págs. 281-312; CASAMAR, M., «Peces d'escacs» en *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg de l'exposició Pulchra*, Lleida, Pagès editors, 1993, págs. 54-55; CASAMAR, M., VALDÉS, F., «Arrotomas Irakes» en BALASCH, E., BERLABÉ, C. (ed), *Miscel·lània Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*, Lleida, Ajuntament de Lleida, 1996, págs. 67-88.

<sup>7</sup> DURAN I SANPERE, A., *Els retaules de pedra*, col. Monumenta Cataloniae, Barcelona, Ed. Alpha, 1930, 2 vol.

<sup>8</sup> FITÉ, F.: «Els inicis i la implantació del gòtic en del que fou l'antic territori del comtat d'Urgell i el Vescomtat d'Àger», en BALASCH, E. i ESPAÑOL, F. (ed.): *Elisenda de Montcada. Una reina lleidatana i la fundació del reial monestir de Pedralbes*, Amics de la Seu Vella, Lleida, 1997, págs. 127-165.

tantes manifestaciones sobre todo en el terreno de la orfebrería; destaca la monumental Vera Cruz de la colegiata de Sant Pere de Àger, una obra del siglo XV con añadidos posteriores.

Las expresiones artísticas de época moderna fueron menos importantes y espectaculares. Señalaremos el aula capitular, ejecutada en clave renacentista, de la colegiata de Àger, promovida por el abad Llorenç Peris<sup>9</sup> o los retablos de pintura de la ermita de Colobó, del siglo XVI que se conservan en el Museu de Lleida. De época posterior destacan los caserones de la familia Portolà, en Castellnou del Montsec y en Àger, la Casa Roca de Guardia de Tremp y, respecto a la arquitectura religiosa, el santuario de Bonrepòs y la iglesia parroquial de Camarasa, así como las pinturas murales de las iglesias de Santa María de Meià y San Miguel de Conques, todos ellos del siglo XVIII.

Es ocioso señalar que todo el contingente artístico que acabamos de referir requiere, para su conservación y gestión, urgentes políticas de actuación por parte de las administraciones públicas e instituciones, sin olvidar los bienes naturales que mencionábamos al principio.

Por ello, en el año 1988, tomó cuerpo la iniciativa de crear un parque natural en esta zona, confeccionándose para tal fin una memoria<sup>10</sup>. Los incuestionables valores paisajísticos y culturales que contiene la zona del Montsec llevaron a la Mesa del Parlamento de Cataluña, en la sesión de 19 de octubre de 1982, a acordar la tramitación de la Proposición No de Ley que presentó el grupo socialista de acuerdo con la Ley de Espacios Naturales Protegidos 15/75, de 2 de mayo, —normativa entonces vigente para Cataluña— y haciendo uso de las competencias específicas que en esta materia establece el Estatuto de Cataluña (artículos 9 y 10) para declarar parque natural las sierras del Montsec del territorio de Lleida.

No obstante, en aquel momento el proyecto no prosperó.

#### UN NUEVO PROYECTO: EL PARQUE COSMOLÓGICO O COSMOPARC Y EL MATERIAL MULTIMEDIA

Paralelamente y de forma independiente, aunque sin perder de vista el precedente del proyecto de parque natural, surgió en el año 1998 otra iniciativa totalmente distinta, impulsada por la fundación Joan Oró. Se trata del proyecto Cosmoparc, que incluye la creación de un observatorio astronómico en el Montsec, dadas sus especiales condiciones de visibilidad celeste. Este complejo contaría también con un centro de estudio de la zona desde la doble perspectiva del patrimonio natural e histórico, que incluye a su vez el artístico, contando como soporte científico con la colaboración de las universidades catalanas, especialmente la Universidad de Lleida.

Para tal fin se constituyó un consorcio con la participación de los Consejos Comarcales de las dos comarcas implicadas, Pallars Jussà y Noguera, la Diputación de Lleida, los ayuntamientos de las localidades de Sant Esteve de la Sarga y Àger así como la Fundación Joan Oró. Dicho proyecto tiene como objeto prioritario, además de lo dicho más arriba, la promoción integrada de todos los elementos y entidades de índole cultural y científico del territorio.

El paso previo para llevar a cabo esta iniciativa es la confección de un material multimedia, que lleva por título «La memoria de Montsec», que pretende ofrecer una visión de conjunto de los valores patrimoniales de la zona, en clave divulgativa sin menoscabo de sus valores científicos.

#### LA MEMORIA DEL MONTSEC

La Memoria del Montsec recoge información multidisciplinar sobre el ámbito de la geología, biología, historia y geografía del Montsec.

Geológicamente se nos traslada en el tiempo al periodo triásico, que se inició hace 248 millones de años, avanzando hasta su disposición formal actual a través de fichas que incluyen videos en 3D, animaciones de la evolución de las placas tectónicas, reconstrucciones paleopaisajísticas, imágenes y ubicación actual de fósiles, minerales y rocas.

<sup>9</sup> FITÉ, F.: Llorenç «Peris, un abat humanista a la Col·legiata de Sant Pere d'Àger», en «Miscel·lània de les terres de Lleida al segle XVI, Lleida», Institut d'Estudis Ilerdencs, 1991, págs. 243-296. *Ibidem*, Llorenç Peris (1503-1542) i el seu mecenatge artístic en la Col·legiata de Sant Pere d'Àger, en I Congrés d'Història de l'Església Catalana. Actes.2., Solsona, 1993, págs. 697-710.

<sup>10</sup> AA.VV., «Estudi de delimitació dels espais naturals a protegir del Montsec. Memòria», Generalitat de Catalunya, Departament de política territorial y obres públiques», 1988.

El ámbito biológico nos sumerge en los diversos y heterogéneos ecosistemas de la sierra del Montsec, en cuyo detalle nos da a conocer su fauna y flora, con más de un centenar de especies animales catalogadas: aves, mamíferos, reptiles, anfibios y peces detalladamente ilustrados y con numerosos registros sonoros. Del mismo modo se encuentran descritas casi un centenar de especies vegetales incluidos sus hábitats y propiedades.

El apartado histórico nos abre las puertas al Montsec prehistórico, transportándonos a través de sus épocas clásica, medieval y moderna, poniendo especial hincapié en los importantes restos de las torres y los castillos del medievo, algunos de ellos reconstruidos en 3D. Bajo la perspectiva del patrimonio artístico, la amplia información disponible da muestra del interés de las obras que se localizan en el Montsec.

Casi medio centenar de itinerarios recreados con más de mil imágenes, nos guían por los lugares de mayor interés turístico, ecológico, patrimonial y gastronómico, recorriendo paso a paso la geografía del Montsec.

La navegación habilita conexiones constantes entre los cuatro grandes ámbitos tratados a través de hiperenlaces. Se incluyen cerca de mil definiciones, muchas de ellas ilustradas, que son accesibles mediante la consulta directa sobre el texto o mediante un índice alfabético.

Así mismo, la interfaz permite una navegación flexible, permitiendo diferentes tipos de acceso a la información, de la más general a la más particular o bien accediendo directamente a puntos más específicos. Paralelamente se está desarrollando un agente de la interfaz, que ayudará al usuario en la búsqueda de la información que más concretamente le sea solicitada, adaptándose a su personalidad y conocimientos (registro histórico de los aspectos ya consultados).

Partimos, por tanto, de dos iniciativas claramente diferenciadas, aunque complementarias, para un mismo territorio. Por un lado el proyecto de parque natural y por otro el observatorio astronómico, que en nada se contradice, según la normativa europea, con el primero. Son propuestas de laboriosa y difícil culminación, por las implicaciones políticas y económicas que conllevan y que exigen una intervención real y efectiva en el territorio. Pero tenemos también la elaboración del material multimedia, una propuesta mucho más viable, sin

intervención directa sobre el territorio en virtud de su carácter «virtual». Con esto queremos dejar patente que podemos conseguir un museo «virtual», es decir, un museo sin museo, como estadio previo a la consecución de un museo real.

Podemos decir que, en estos momentos, la propuesta «virtual» actuaría de sucedáneo temporal del proyecto de parque natural y del observatorio astronómico, pero que también puede, y de hecho debería suponer, un mecanismo para conseguir la ejecución de dichos proyectos y el paso previo para la instalación de un ecomuseo que asuma la gestión patrimonial. Aunque esta última propuesta no se ha contemplado todavía, entendemos que es la más idónea de cara a la musealización del patrimonio histórico-artístico, en los términos que veremos más adelante.

Con la elaboración del material multimedia se consigue, desde un punto de vista teórico:

- Conectar con las políticas actuales de patrimonio que tienden a la integración puesto que plantean como objetivo prioritario englobar todos aquellos bienes y elementos que permiten explicar la historia común de un colectivo o, como en nuestro caso, la historia de un territorio. Esto conlleva la necesidad de buscar nuevos recursos, como las nuevas tecnologías, para hacer frente a la aplicación de nuevas políticas y estrategias.

- Implementar una política de protección y dinamización del patrimonio de la zona cuando no exista el museo.

- Acercar desde una perspectiva multidisciplinar a investigadores, especialistas y técnicos para la obtención de un producto polivalente elaborado con un único criterio.

Los logros desde un punto de vista práctico y en cuanto a su aplicabilidad se resumen en:

- Presentar un patrimonio integral puesto que en un mismo producto se contemplan distintos bienes, por una lado los que formarían parte del patrimonio natural, a saber, geológicos, zoológicos, botánicos y, por otro, aquellos que integran el patrimonio cultural, según la definición del artículo 1, apartado 2, de la ley 9/1993 de 30 de septiembre, del Patrimonio Cultural Catalán, de la Generalitat de Catalunya que integra bienes históricos, arqueológicos, paleontológicos, etnológicos, artísticos, científicos y técnicos. Esto permite desde un conocimiento holístico de los bienes del territorio a la posibilidad de selección por



parte del usuario a través de distintos niveles de consulta.

— Facilitar la consulta y subsiguiente comprensión, con una capacidad didáctica superior a la de una visita convencional al museo.

— Reunir un patrimonio disperso, que se halla fuera del territorio y restituirlo virtualmente al lugar de origen. Con ello se consigue recrear una realidad histórica perdida, explicar de forma global y en un contexto tiempo-espacio las experiencias, tendencias y corrientes artísticas, muchas veces relativizadas por la falta de referentes visuales comparativos y conservar para la memoria colectiva los elementos desubicados.

— Posibilitar la interacción entre el usuario y el medio, equivalente a la participación del público en los museos, aunque con un mayor dinamismo.

— Promover la oferta turística de tipo cultural o «verde» para obtener un turismo de calidad, sensibilizado con el patrimonio.

#### EL ECOMUSEO: UNA PROPUESTA PARA LA GESTIÓN INTEGRAL DEL PATRIMONIO

Volviendo a lo comentado más arriba, el siguiente paso debe ser la materialización del museo como centro gestor de este patrimonio.

Vivimos un momento en que continuamente surgen nuevos modelos de gestión patrimonial que huyen del viejo concepto de museo como mero contenedor de objetos. La ciencia museológica tiende hoy a la propuesta de infraestructuras abiertas que fomenten a la vez el desarrollo económico y social del entorno. Cada territorio debe buscar un modelo que mejor se adapte a sus necesidades teniendo en cuenta la realidad social y geográfica.

Analizados todos estos factores, consideramos, y así lo proponemos en esta comunicación, que, para el entorno del Montsec, es el ecomuseo<sup>11</sup> el modelo que mejor se adapta, puesto que, según la ley 12/1985 de 13 de junio de Espacios Natura-

les, de la Generalidad de Cataluña, artículo 25, apartado 1, los parques naturales «son espacios naturales que presentan valores naturales cualificados, cuya protección se lleva a cabo con el objetivo de conseguir su conservación de una manera compatible con el aprovechamiento ordenado de sus recursos y la actividad de sus habitantes» y según esta definición dichos espacios no contemplan la protección y gestión del patrimonio cultural. Por otra parte, el parque cosmológico, no puede, por su propia naturaleza, asumir esta protección y gestión. No se trata de sobreponer un nuevo proyecto a los dos ya existentes —y presentados— sino de buscar la solución más idónea a una problemática concreta.

Tenemos pues, para un mismo territorio, tres propuestas diferentes de intervención —parque natural, parque cosmológico y ecomuseo—, todas ellas interrelacionadas y compatibles entre sí, con los límites del parque natural como marco territorial referencial. El parque cosmológico o Cosmoparc, con su observatorio astronómico, como nexo de unión entre la investigación científica y la divulgación y el ecomuseo, como medio para el desarrollo de la vida cultural y económica, punto de inflexión entre el medio natural y social e instrumento didáctico destinado a crear consciencia del patrimonio cultural.

En cuanto al ecomuseo, deberá tratarse, en definitiva, de un proyecto integral donde confluyan la historia natural y la vida de una comunidad rural que conserva y muestra su propio patrimonio. Este planteamiento —coincidente con el de cualquiera de los ecomuseos ya establecidos— cuenta, en nuestro caso, con un valor adicional puesto que la naturaleza y el patrimonio se complementan con la ciencia mediante el observatorio astronómico.

Somos conscientes de que este ambicioso macroproyecto necesitará, en caso de llevarse a buen término en su totalidad, de grandes esfuerzos económicos y humanos, pero también estamos convencidos de que se trata de una propuesta que articulará de forma definitiva la gestión de todos y cada uno de los elementos patrimoniales que configuran esta excepcional supracomarca.

Pero la realidad actual es otra y por esta razón nos preocupa, a los historiadores del arte, el tratamiento del patrimonio histórico-artístico<sup>12</sup> en un

<sup>11</sup> Puede consultarse como obra general, entre otros, para el origen de la idea, HUDSON, K., *Museums of Influence*, Cambridge, 1990. También con planteamientos de supuestos específicos geográficamente cercanos, ABELLA, J., «El paper del Museu en la gestió cultural d'un territori. L'experiència de l'ecomuseu de les Valls d'Àneu» en *URX. Revista Cultural de l'Urgell*, núm. 8, [Tàrraga], 1995, págs. 189-195 i DUCH, J., «La vall del riu Corb: espais museístics» en *URX, op. cit.*, págs. 197-203.

<sup>12</sup> Puede consultarse al respecto ESPAÑOL, F., FITÉ, F., «El patrimoni artístic i els Museus locals i comarcals» en *URX. Op. cit.*, págs. 83-92.

contexto lleno de iniciativas pero falto de materializaciones.

El material multimedia elaborado, que se configura como la maqueta digital del museo, representa, por descontado, una primera aproximación de cara a la consecución de los objetivos a alcanzar, que son reunir, conservar y difundir este conjunto de bienes culturales y naturales, según la ley 17/1990 de 2 de noviembre, de Museos, de la Generalitat de Catalunya y la ley 9/1993 de 30 de septiembre, del Patrimonio Cultural Catalán.

#### MUSEO Y NUEVAS TECNOLOGÍAS: LA INTERACCIÓN UBICUA

En cuanto al patrimonio monumental y de cara a la instalación del museo, el producto multimedia permitirá:

- Ordenar las visitas y circuitos a través de los itinerarios históricos (por ejemplo, la repoblación) o monográficos (por ejemplo la ruta de los castillos) ya elaborados virtualmente.

- Interrelacionar el patrimonio histórico-artístico con el natural de modo que el usuario disponga de un sistema de información cruzada en áreas de influencia coincidentes.

Para ello proponemos arbitrar un sistema de información novedoso e interactivo, consistente en la utilización de aparatos de telefonía móvil de tercera generación, que ya cuentan con la aplicación del protocolo WAP, con acceso al material multimedia elaborado, a modo de audiovisual itinerante e interactivo. Los aparatos de telefonía podrán alquilarse en el mismo centro de acogida del museo. Esta tecnología —de coste económico más que razonable— aplicada a la ciencia museológica constituye una innovación sin precedentes, extrapolable a todo tipo de museos y más teniendo en cuenta que estos cada vez incorporan en su oferta, a modo de antenas, módulos o anejos, secciones físicamente alejadas del edificio o sede principal.

#### WAP Y UMTS

Cuando se habla de teléfonos móviles conectados a Internet, se hace referencia básicamente a dos sistemas. El primero es WAP que ya se encuentra en funcionamiento y que tiene disponibles en el

mercado diversos modelos de ellos. El otro son los llamados teléfonos de tercera generación o 3G, que se encuentran enmarcados en la llamada tecnología UMTS. Este nuevo servicio estará disponible en el estado español a partir del mes de agosto del 2001, cuando entren en funcionamiento las licencias recientemente otorgadas.

WAP son las siglas inglesas de *Wireless Application Protocol*, que significa Protocolo para Aplicaciones Inalámbricas. Con este conjunto de especificaciones se pretende dar acceso a los contenidos de Internet desde un teléfono móvil. El protocolo esta basado en la tecnología XML y en la IP, siendo su lenguaje específico el WML. Al tratarse de algo concebido para ser utilizado en teléfonos móviles, WAP esta basado en pantallas pequeñas y navegación sin teclado. Este es uno de los aspectos que diferencian a las páginas WAP de las WEB, ya que en las primeras todo debe ser más sencillo, pequeño y además los contenidos se deben realizar en modo texto.

La tercera generación de teléfonos llega para romper estas barreras, redefiniendo la manera en que se utiliza Internet. La nueva telefonía UMTS, siglas que corresponden a Sistema Universal de Telecomunicaciones Móviles, tiene una mayor amplitud de banda que el sistema GSM actual para la transmisión de datos, permitiendo la reproducción de vídeo y de sonido de alta calidad en el receptor.

Estos nuevos terminales no tienen el mismo aspecto que los actuales teléfonos móviles. Serán un cruce entre un teléfono y un ordenador de bolsillo, con pantallas en color, cámaras de vídeo, teclados, dispositivos apuntadores y pantallas táctiles.

Una de las características principales de estos terminales, es que se puede localizar un teléfono mediante la antena repetidora más próxima. Siguiendo los movimientos y la posición geográfica del usuario, se le pueden sugerir páginas interesantes de Internet relacionadas con lugares próximos al receptor.

Además los teléfonos UMTS permiten la personalización de la información que se presenta en la pantalla. De esta manera, al conocerse quién es el propietario del aparato, cuáles son las páginas de Internet que ha visitado o frecuenta, y qué tipo de compras realiza habitualmente, se le ofrecen en todo momento los datos que se consideran de mayor interés y comprensión para él.



#### EL PATRIMONIO ARTÍSTICO MUEBLE: PROPUESTA PARA UN MUSEO DE ARTE

Nos queda todavía un aspecto importante que tratar y es el que hace referencia a los bienes muebles artísticos, muchas veces desatendidos en este tipo de museo global.

Las parroquias no son, salvo raras excepciones, espacios museográficamente correctos. Ello no quiere decir que los objetos artísticos deban trasladarse ni que las parroquias deban convertirse forzosamente en espacios museables. No obstante, aunque debe respetarse la funcionalidad de la iglesia, será necesario proteger los objetos artísticos más valiosos y delicados del contacto directo con el público sin que por ello se comprometa su correcta visualización con sistemas de iluminación nítidos y no agresivos.

Consideramos, por otra parte, que una zona dotada de un contingente artístico tan importante requiere de un espacio dedicado a la exhibición de obras de arte a modo de instalación permanente. Al margen de que pueda tratarse de un radial, antena o módulo del ecomuseo, deberá tener, sin comprometer el proyecto integral, un tratamiento discursivo diferenciado. Para ello proponemos la disociación dentro de la integración, con la creación de un espacio museográfico definido en la localidad de Àger, que asume la capitalidad de la zona del Montsec, donde se exhibirán los objetos artísticos museables más relevantes dentro de un discurso histórico-artístico diacrónico y sincrónico. En cuanto al contenido de la exposición, proponemos que, además de contener algunos de los bienes artísticos desafectados de las parroquias, pueda integrar también objetos procedentes de la zona que forman parte de los fondos artísticos de algún museo, como ocurre con el Museu de Lleida: diocesà i comarcal o el Museu Nacional d'Art de Catalunya, que podrían cederlos en régimen de depó-

sito. Se trataría, por supuesto, de objetos depositados en las reservas de dichas instituciones, cuyo desplazamiento no comprometiese la cohesión de la colección permanente del museo cedente. Con ello se conseguiría recuperar físicamente para el territorio objetos que tal vez no tienen mucha cabida en el discurso expositivo de los grandes museos pero que reintegrados a su lugar de origen adquieren pleno sentido y justificación.

Toda obra de arte necesita explicitar una información para su comprensión por parte de visitantes no formados. En este aspecto, se prevé ubicar en el espacio expositivo kioscos interactivos que complementarán la información de la propia obra de arte y permitirán situar al visitante en su contexto. Si el visitante ha realizado ya algún itinerario, el sistema utilizará esta información para complementarla con la adquirida en su experiencia previa.

Otro punto importante es aprovechar la interactividad para ofrecer un material de formación en forma de juegos, actividades interactivas, etc... para que puedan reforzar los conocimientos adquiridos.

Por otra parte, a través de enlaces externos se podrán complementar con otros museos o materiales temáticos algunos de los aspectos en los que el visitante esté especialmente interesado.

En definitiva, pretendemos, a través de esta comunicación, y partiendo de una realidad ya existente —un espacio geográfico definido, diferentes propuestas de actuación y un importante contingente artístico— presentar una propuesta museográfica y un producto multimedia, elaborados en el marco de la multidisciplinariedad desde la Universidad de Lleida para plantear propuestas de actuación de cara a la conservación, difusión y didáctica de las obras de arte a través de la utilización de nuevas tecnologías, sin impacto ambiental alguno.

---

## En torno a los museos de arte contemporáneo

EDUARD CARBONELL ESTELLER

Esta es una reflexión que parte de unas premisas concretas, que son los límites que se establecen entre el Museo de Arte de Cataluña, cuyo discurso museológico termina en torno a fines de la década de 1940, y la posibilidad de continuación del discurso de la historia del arte, en nuestro caso de la historia del arte catalán, hasta nuestros días y en adelante. Quizás el discurso del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

El MNAC, como el Prado, es un museo histórico en el sentido de que explica la historia del arte con sus colecciones, con la única premisa de la calidad artística o estética de las obras que expone en su colección permanente, y sin hacer concesiones a otras premisas. Ni la premisa del valor histórico tiene sentido si no prevalece el valor artístico de la obra expuesta. Si pero que el discurso del museo es un discurso de historia del arte.

Esto nos ha llevado a las reflexiones que a continuación expondremos sobre los museos de arte contemporáneo, pensando en el discurso que nosotros interrumpimos, con las vanguardias históricas, y en el caso del arte catalán, antes del movimiento del *Dau al Set*; es decir, de algún modo observando el hecho que para el arte supuso la Guerra Civil española; o si se quiere en la producción de aquellos artistas nacidos a partir de los años 20 del siglo pasado.

A nuestro entender, podemos encontrar una coherencia en los discursos históricos de los museos de arte; tanto si y hablamos del siglo XV, o del siglo XIX, o del siglo XX. Si partimos de una única premisa: la calidad artística que la obra tiene, o que la historiografía o la crítica le concede.

Pero si hablamos de museos de arte contemporáneo, se introduce una variación. El concepto de contemporaneidad no indica sólo un tiempo histórico sino que el término conlleva otros significados, que podríamos llamar de estilo.

El problema gira en torno a la definición del concepto de contemporaneidad y como este concepto participa de la definición de historia. Se establece una disfunción entre los conceptos de contemporaneidad y de discurso histórico. Cada museo define su concepto de contemporaneidad en arte. Sin perspectiva histórica, cada museo hace una opción en esta definición de contemporaneidad; dentro del panorama del arte que se realiza hoy, opta por aquellos movimientos, estilos, obras, que entiende definen el concepto de contemporaneidad. Concepto que se define en aquellas obras que el museo entiende participan de la evolución, y más, del cambio, en el arte; y se abandonan aquellos movimientos que el museo entiende no aportan nada a esta evolución.

Se incluye pues otro concepto en busca de la evolución del arte, y se escogen unas obras concretas.

El museo construye de alguna manera su propia historia de contemporaneidad. Este hecho de crear su propia historia, de alguna manera representa renunciar a la historia; renunciar a muchos de los hechos artísticos que se están produciendo aquí y ahora, al perseguir una opción concreta. Una opción en cuya definición participan parámetros de universalismo, del arte internacional, en un momento de cambio tecnológico y de «pensamiento único»; parámetros del mercado internacional del

arte, de las modas, del predominio de ciertos *trust* de galerías. Parámetros que funcionan paralelamente al arte y lo determinan, y que pueden afectar a la selección que hace el museo. Como mínimo tienden a universalizar la selección de lo que se entiende como arte contemporáneo.

Nos preguntamos por la contemporaneidad universal, y la voluntad de los museos de arte contemporáneo de participar en un mismo discurso. Esto es posible en el momento universalista en que vivimos. Parámetros, aquellos, que conviven con la definición estética que debe garantizar al arte. Pero parámetros estéticos que escoge el director del museo de arte contemporáneo. La opción del director es difícil y arriesgada; se requiere un riguroso juicio crítico ante esta situación de presiones del panorama internacional.

¿Es que todos los museos de arte contemporáneo deben tener el mismo discurso? Hay una tendencia que nos lleva a pensarlo. Los parámetros internacionales de universalidad, el predominio de unos conceptos a los que antes nos hemos referido parece determinar que obras de unos artistas concretos internacionales deben estar presentes por obligación en cualquier museo de arte contemporáneo que se precie. Esto lleva a menudo a situaciones ridículas de presentar una colección de obras de tercera categoría, en un museo que tanto podría estar en una ciudad europea como en una americana.

Es cierto que en la sociedad de este momento, las relaciones en el conocimiento entre artistas y tendencias son estrechas. Pero también antes la pintura flamenca influyó en la pintura del último gótico en Cataluña por ejemplo, o los parámetros estilísticos del renacimiento italiano se difundieron de manera concreta en otros territorios europeos; y podemos entender perfectamente un museo dedicado al renacimiento español, por ejemplo.

Hay otro factor que incide en los museos de arte contemporáneo: el paso del tiempo. Porque el museo de arte contemporáneo en su fuero interno pretende convertirse en museo histórico; quiere expresar la evolución del arte que considera válido, y que le hace formar su colección permanente. Y esta evolución le lleva indefectiblemente al discurso histórico. Es difícil construir un discurso histórico de la contemporaneidad hacia el futuro.

A veces se pretende justificar esta línea escogida en la historia pasada, a menudo al margen de la

historia, descontextualizando los factores históricos, interpretados y utilizados para justificar el discurso y fijar unos antecedentes. De alguna manera, el museo de arte contemporáneo construye su propia historia del arte con su discurso.

Se eligen elementos del arte histórico, descontextualizados, donde basar un discurso histórico de arte contemporáneo.

Sin perspectiva histórica, el museo hace su discurso histórico, escoge la contemporaneidad. Y puede darse el caso que la línea escogida deje de lado otras opciones que la evolución histórica podrá consagrar. Pues la historia cambia, evoluciona y consolida los criterios artísticos. El discurso del museo de arte contemporáneo puede convertirse en erróneo con el paso del tiempo.

La historia, entendida como perspectiva hacia el pasado puede dar la razón o no dárla al determinado discurso de un museo.

En el museo de arte contemporáneo, la investigación sobre el arte actual debe definir su actividad fundamental. Y debe hacerlo con la voluntad de hacer historia del arte, de construir su colección y a través de ella su discurso museológico.

Su problema es hacer compatibles la historia del arte con el momento presente, del día a día. Es decir, llegar a ser un museo histórico, o bien seguir siendo, resultado de esta investigación, una sala de exposiciones temporales en la que se presentan los diversos caminos del arte de este momento. Esta disyuntiva podrá parecer caricaturesca, pero sin lugar a dudas la dicotomía existe: Museo o *Kunsthalle*.

Dejamos de lado la posibilidad de museos virtuales, de arte de instalaciones, etc.

En estos dos conceptos hay una diferenciación fundamental: el museo basa su existencia en la colección. El museo adquiere obras, forma su colección permanente; según su criterio de contemporaneidad y con un sentido histórico.

Pero hay un elemento de coincidencia, la investigación sobre el arte de hoy se da en el museo y en la *Kunsthalle*, y tiene su traducción en las exposiciones temporales.

En los museos históricos, la valoración del arte está al margen de otros parámetros no estéticos. Y bajo este concepto único, y con su voluntad de reflejar la historia del arte expone los diversos caminos que el arte sigue en cada momento histórico.

Pongamos algún ejemplo: el debate entre las

Academias y las transformaciones del arte en los inicios del siglo XIX, o bien el caso del impresionismo, o artistas como Van Gogh y tantos otros, incomprensidos en su tiempo, se reflejan en los museos históricos. En ellos, el concepto de «contemporaneidad» de cada momento histórico, no hace renunciar a la visión completa del arte de cada período.

El museo histórico recoge estas contradicciones y transformaciones, atendiendo a dos factores: el arte en cuanto a calidad estética; y la historia, en cuanto tiene de testimonio de una época, al margen de opciones, pero garantizando la calidad estética a que nos hemos referido como primera premisa fundamental.

En los museos históricos no debemos ser fieles más que al arte, sin matices, prescindiendo de definiciones *a priori*, y de partidos tomados. Esto puede parecer utópico, pues la ideología alcanza a cualquier acto; pero sin lugar a dudas la calidad artística es la que define el discurso museológico. Calidad artística que la obra conlleva o le otorgamos.

Así en un museo histórico se presenta toda la producción artística de calidad de un período histórico.

Así en muchos países nos encontramos con una secuencia de museos que explican la historia del arte, en este sentido histórico. Es el caso de Francia, donde el Louvre es continuado en su discurso cronológico por el museo de Orsay, y éste a su vez debería serlo con el Pompidou. En Berlín, a la *Alte Pinakotek*, cuyo discurso museológico y por lo tanto sus colecciones alcanzan el siglo XIX, le sucede la *Neue Pinakotek* con las colecciones del siglo XX. La *Hamburger Bahnhof* comienza a exponer el arte de fines del siglo XX y del siglo XXI.

De algún modo es el discurso del Prado, con una sección del siglo XIX, y el CARS.

En este proceso en el que el arte «contemporáneo» va convirtiéndose en histórico de manera progresiva, debemos cuidar el ofrecer un discurso completo de la historia del arte de cada momento. Si no este paso será unidireccional y no reflejará la realidad artística de cada momento; estará llena de vacíos que proceden de una visión parcial de la historia del arte.

En este paso progresivo al museo histórico deberá prevalecer el único parámetro posible: la calidad artística.

De algún modo volvemos al principio.





---

## *Presentación del proyecto definitivo del Museu Nacional d'Art de Catalunya*

EDUARD CARBONELL ESTELLER

### I. BREVE HISTORIA DEL MUSEO

- 18 de enero de 1891, Inauguración del Museo Municipal de Bellas Artes. Fondos, en parte, procedentes de la desamortización, recogidos por las Academias de Bellas Artes y de Buenas Letras; fondos procedentes de la Diputación de Barcelona, fondos del Ayuntamiento de Barcelona.
- 8 de julio de 1907, constitución de la Junta de Museus de Barcelona.
- 7 de noviembre de 1915, inauguración del Museo de Arte y Arqueología, en el edificio del antiguo Arsenal de la Ciudadela.
- 1919, en el marco de la Mancomunitat de Catalunya, reunión de las cuatro Diputaciones de las provincias catalanas propiciada por Enric Prat de la Riba, y bajo la dirección de la Junta de Museus, inicio de la recuperación del patrimonio artístico de los valles del Pirineo, en especial arranque y traslado de las pinturas murales románicas, antes de que fueran expoliadas hacia destinos situados fuera del país.
- 1924, instalación de las pinturas románicas en el Museo de Arte y Arqueología de la Ciudadela.
- 11 de noviembre de 1934, inauguración del Museu d'Art de Catalunya en el edificio del Palau Nacional de Montjuïc. Edificio construido para la Exposición Universal de 1929. Las colecciones que se han formado por diversos modos de adquisición, abarcan un amplio arco desde el arte románico hasta el arte del momento, las vanguardias.
- Después de la Guerra Civil, y bajo la dictadura el museo se fragmenta, y las colecciones de los siglos XIX y XX se instalan en el edificio que se utilizó como Parlament de Catalunya durante la República, constituyendo el Museo de Arte Moderno, inaugurado en 1945. Las colecciones que comprenden desde el románico hasta el barroco se sitúan en el Palau Nacional de Montjuïc.
- 1988, proyectos de reforma y consolidación y cierre parcial del museo.
- Junio de 1990, inicio de las obras de remodelación del edificio del Palau Nacional, edificio de la Exposición de 1929, construido con carácter efímero y casi sin cimientos. Según proyecto de los arquitectos Gae Aulenti y Enric Steegmann. Se cierra por completo el museo.
- 17 de octubre de 1990, se aprueba la Ley de Museos, por la que el Museu d'Art de Catalunya pasa a ser museo nacional, y se define a partir de sus colecciones, las del Museo de Arte Moderno, del Gabinete de Dibujos y Grabados, del Gabinete Numismático, y de la Biblioteca de Museos.
- 1991, creación del Patronato del MNAC formado por la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona.
- 15 de diciembre de 1995, inauguración de la Sección de Arte Románico y apertura del museo.
- 18 de julio de 1997, inauguración de la Sección de Arte Gótico.
- 3 de febrero del 2000, inicio de las obras de arquitectura de la tercera y última fase. Previsto

finalizar en julio de 2003. Nuevo plan de funcionamiento arquitectónico. Proyecto de estructura y dirección de las obras del arquitecto Agustí Obiol. Proyecto de arquitectura y museografía y dirección de las obras, de los arquitectos Gae Aulenti y Josep Benedito.

## II. LAS COLECCIONES. LA SITUACIÓN ACTUAL

Como hemos visto en sus orígenes, en la formación de las colecciones, el museo surge de una preocupación por la preservación del patrimonio del territorio de Cataluña. Sean las Academias, y después las propias Administraciones, Mancomunitat, Generalitat republicana, Ayuntamiento de Barcelona, las que potencian el museo y enriquecen sus fondos. Este carácter patrimonialista vinculado a un territorio marca la diferencia con otros museos cuyos fondos proceden de colecciones reales, o de coleccionistas particulares. Después de este origen, el museo ha ido enriqueciendo sus colecciones con adquisiciones, caso de la colección Plandiura; donaciones, colección Espona y Fontana, por ejemplo; y legados, como el de Francesc Cambó.

Esto nos lleva a un discurso fundamentalmente de arte catalán, desde el arte románico hasta el arte en torno a 1940-50, aunque ello no impide que las colecciones de arte medieval posean obras de todos los reinos hispánicos, y que también podamos establecer comparaciones con fondos que proceden del arte italiano y flamenco, guardados en el museo. El museo guarda 683 obras de arte románico y 1.793 de arte gótico. Obras tanto de pintura como de escultura y de artes del objeto, pues el museo es un museo de todas las artes plásticas.

Este carácter más hispánico que caracteriza el arte medieval del museo, se pierde a favor de un mayor internacionalismo cuando llegamos a las colecciones del Renacimiento y del Barroco. Aquí junto al arte catalán, la colección se internacionaliza al incorporarse sobre todo pintura de los grandes maestros europeos, Greco, Tintoretto, Carracci, Velázquez, Zurbarán, Rembrandt, Tiepolo, Fragonard, etc., que parcialmente proceden del legado Cambó. Así los fondos del museo pertenecientes a estos períodos alcanzan las 1.174 obras.

Las colecciones de los siglos XIX y XX, desde M. Fortuny, hasta el Modernismo, el Noucentisme,

y las Vanguardias, alcanzarán las casi 5.000 obras; tanto de pintura y escultura como de artes decorativas. Debemos añadir a este período las más de 1.000 fotografías que constituyen las colecciones del fondo de este departamento creado recientemente, en 1996.

Es muy rico el fondo del Gabinete de Dibujos y Grabados, cuyo arco cronológico alcanza el siglo XVII, pero que se centra el arte catalán del siglo XIX y XX. Podemos hablar, entre dibujos, grabados y carteles de 97.419 obras.

La Biblioteca, especializada en historia del arte, alcanza los 120.000 volúmenes, y 2.265 títulos de revistas, de las cuales 351 son títulos en curso. El Archivo del museo custodia documentos desde 1891, fecha de la *Primera Exposición de Bellas Artes*, con un volumen de 247 metros lineales, de los que forman parte 229.000 documentos del archivo de imágenes.

En este momento se hallan abiertas las salas de arte Románico y arte Gótico, así como la colección Cambó, aunque todavía no en su emplazamiento definitivo, en el Palacio Nacional en Montjuïc. Las colecciones de los siglos XIX y XX siguen en el Museo de Arte Moderno, su emplazamiento provisional en el edificio del Parlamento autonómico, esperando su traslado. Así mismo la Biblioteca ocupa actualmente parte del antiguo convento de San Agustín. Las salas de exposiciones temporales únicamente se hallan en el Palacio Nacional de Montjuïc.

Las dependencias administrativas, los talleres de restauración, el archivo y la documentación, etc., se hallan actualmente en confortables módulos provisionales, barracones al fin, situados al lado del edificio que alberga la parte de museo abierto.

## III. EL PROYECTO DE FUNCIONAMIENTO ARQUITECTÓNICO DEL MUSEO

El proyecto consiste en reunir en Montjuïc, en una única sede, las colecciones que integran el MNAC.

En la planta subterráneo se sitúan, a ambos lados del vestíbulo de entrada, las dos salas de exposiciones temporales; en la zona de la Sala Oval, los dos auditorios; el lo que hemos llamado el muelle de descarga, situado en la zona oeste del edificio, y que constituye la entrada exclusiva para las obras

de arte, se hallan dependencias de los talleres de restauración; en la zona norte, los depósitos de la biblioteca.

En la planta baja, ocupada en su zona sur por las colecciones de románico y gótico, continuará por el ala este, la exposición permanente de las colecciones de renacimiento y barroco. El ala oeste la ocuparán parte de las reservas de obras de arte. En la Sala Oval se abrirán los talleres didácticos, los dos auditorios antes mencionados, la librería y la tienda, que se doblan en superficie respecto a las dimensiones actuales, la cafetería, y la salida de las salas de renacimiento y barroco. En este gran espacio se construirán dos ascensores para acceder a las salas de exposición permanente del piso superior. Tendremos pues un gran centro de comunicaciones y distribución y servicios del museo.

En la zona norte continúan las reservas, y junto a la entrada, se sitúan dependencias de la administración y diversos servicios del museo.

Vemos pues dos accesos principales en el museo. En la zona sur, el actual acceso del público al museo. En la zona norte, el acceso del personal del museo y del público que se dirige a la biblioteca, al archivo, a las consultas de obras, etc. Un entre-suelo, lo ocupan reservas de archivo, dibujos y grabados, y de pintura. En este piso se hallan también las oficinas del Patronato y de la Dirección del museo.

En la planta primera, en la zona sur, sigue la colección de los siglos XVIII, XIX y XX. En el ala este se hallan las dependencias de los departamentos de conservación, y en el ala oeste, los talleres de restauración. En los espacios elípticos que determina la Sala Oval se siguen situando reservas. En la zona norte se halla la biblioteca y el centro de documentación, que permite el acceso también a las consultas de los departamentos de Dibujos y Grabados, y de Fotografía. Las dependencias del centro de documentación continúan en una planta altísimo, donde se hallan también las reservas de Gabinete Numismático.

#### IV. EL MODELO DE GESTIÓN DEL MUSEO

En el organigrama de funcionamiento del museo se establecen tres grandes bloques que reúnen todas las funciones del museo, y que concep-

tualmente responden a las colecciones, las actividades, y la administración.

##### 1. Subdirección

La subdirección tiene las competencias sobre la obra de arte en todos los aspectos, conservación, restauración, documentación, lo que constituye la base del museo: sus colecciones.

De ella dependen los Departamentos de Conservación; el Área de Documentación y Archivo, el Área de Conservación Preventiva y de Restauración. También la investigación depende de la subdirección.

Documentación y Archivo, comprende la Biblioteca, el Archivo General, el Archivo de Imagen y Sonido, el Departamento de Registro y Documentación de la obra de arte, y el Servicio Fotográfico. Toda la información y documentación está reunida en esta columna, y desarrolla un proyecto globalizador de la información científica en torno a la obra de arte.

##### 2. Coordinación de Proyección pública y Actividades

Se responsabiliza de toda la actividad del museo. Podríamos decir que es la que determina las acciones del museo hacia fuera, hacia los diversos públicos, hacia la sociedad. Define la imagen externa del museo. Gestiona toda la actividad del museo.

El área de Comunicación y Actividades, controla la imagen externa del museo. De él depende la difusión y la gestión del público y las acciones sobre éste (turismo, etc.), y la coordinación de los Amigos del museo. También la gestión comercial y el patrocinio. El Departamento de Publicaciones depende también de esta área.

El Departamento de Educación y el Departamento de Gestión de Exposiciones también dependen de esta Coordinación de Actividades.

##### 3. Administración

Es la que posibilita el funcionamiento del museo; la máquina que hace posible su existencia y su

actividad. Es la que deberá sufrir más cambios en su modo de hacer, si se llega a una gestión administrativa distinta en los nuevos Estatutos. De ella depende que el museo pueda dar una respuesta rápida y correcta a todos los requerimientos de su actividad. El administrador tiene bajo su responsabilidad: el Área Jurídico-Administrativa que engloba el Departamento de Administración de Personal; el Área de Recursos Económicos, con el Departamento de Gestión Económica.

De Administración depende el Departamento de Mantenimiento, el Departamento de Seguridad y los Medios Informáticos.

Los servicios de limpieza, seguridad y atención al público son servicios externizados.

La plantilla del museo, teniendo en cuenta los centros dispersos, es de 140 personas.

#### V. OBJETIVOS DE FUTURO Objetivos generales del museo

Todos estos hechos (el origen del museo, la formación de las colecciones en un principio como preservación del patrimonio, la misma Ley de Museos), determinan las grandes líneas que han de marcar el desarrollo, así como la misma definición del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Líneas que coincidirán con la mayor parte de museos del mundo, pero que también presentan su especificidad.

En primer lugar, el Museo, como depositario de una gran parte del patrimonio artístico de Cataluña, tiene la obligación de conservar y difundir sus colecciones. Pero para ello es necesario conocer estas obras de arte que las integran, y para el conocimiento es necesaria la investigación sobre este patrimonio. Investigación que tiene dos ejes claros: la Historia del Arte y la Museología.

El objetivo de esta conservación y difusión del patrimonio es dar a conocer, a nosotros y a las generaciones futuras, un pasado artístico, a la vez que nos lleve a gozar del arte y, en conjunto, a elevar el nivel cultural del país.

Pero este patrimonio del pasado (el arte románico, el gótico, ...) determina también el arte de hoy; y esta es una premisa que también debemos tenerla en cuenta. Así en la apertura de las salas de arte románico, inauguramos la etapa de exposiciones temporales del Museo con la muestra titulada

«Agnus Dei», que mostraba la influencia del arte románico en artistas contemporáneos como Picasso, Klee, Picabia, Tàpies, Beuys o Zush.

En segundo lugar, el MNAC, definido por ley como museo nacional, tiene atribuido un papel vertebrador de los museos de arte en Catalunya. Pero este es un papel que ha empezado todavía tímidamente, debido al estado actual de las obras de arquitectura, que hace que la colección no esté expuesta en todos sus períodos, y con los centros dispersos. No obstante en la actualidad tres museos tienen esta relación de sección con el MNAC: el Cau Ferrat de Sitges por sus colecciones y su vinculación al Modernismo y Santiago Rusiñol; el Museo de Olot, por su colección de la pintura paisajista de fines de siglo XIX; y el Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, por sus colecciones de pintura y escultura de los siglos XIX y principios del XX. Esta relación comporta planes de investigación conjuntos, de documentación, de difusión, y colaboración del MNAC en planes de conservación preventiva y restauración.

Es esta la segunda línea a desarrollar en un futuro inmediato.

La tercera vía a desarrollar por el museo es alcanzar el lugar que le corresponde en el panorama de los museos de Europa. Si bien por sus colecciones el MNAC ya tiene un prestigio, que se demuestra en los préstamos que se realizan para exposiciones temporales, tanto en España como en Europa y en EEUU (museos como el Metropolitan, el British, o la National Gallery de Londres, por ejemplo), el museo debe alcanzar un prestigio también por su buen hacer, en todos los aspectos que constituyen su trabajo diario; así en la gestión, en la documentación, en la restauración, en la investigación sobre sus fondos, etc.

Estos objetivos genéricos se traducen anualmente en objetivos estratégicos que cada unidad o departamento convierte en objetivos concretos, que después serán evaluados. Se establece la incidencia presupuestaria, el plan de actuación, el calendario, la implicación de otros departamentos, etc.

#### Objetivos inmediatos

Pero hay unos objetivos a corto plazo que harán posible estos objetivos genéricos.

1. *Consolidar el museo en el año 2003.* Comple-



tar el proyecto en un plazo de tres años, es decir en julio de 2003. Esto quiere decir, abrir las colecciones de Renacimiento y Barroco, y las del siglo XIX y XX, incorporando así el Museo de Arte Moderno. Cerrar así el discurso museológico. Quiere decir también incorporar la Biblioteca.

2. *Desarrollar un nuevo modelo de gestión.* Cambiar el modelo administrativo actual para que el museo pueda ser competitivo en su actividad interna y externa. El primer paso es adoptar el modelo del ente público sujeto al derecho privado. Después puede seguir evolucionando. Desarrollar el organigrama aprobado. Consolidar el trabajo por objetivos.
3. *Consolidar y fomentar los recursos.* Elaborar un contrato-programa con las administraciones de

una duración de 5 años. Consolidar y aumentar los recursos propios sobre la base de las actuaciones internas y externas: patrocinio, entradas, restauración y servicios, tienda, espacios, etc.

4. *Consolidar los servicios técnicos del museo.* Potenciar el servicio de Restauración y Conservación Preventiva en actuaciones fuera del museo y en convenio con otros museos de la ciudad de Barcelona. Completar el proyecto de Documentación.
5. *Llegar al millón de visitantes en el año 2005.* En imagen y comunicación, llegar a todos los públicos nacionales y extranjeros. Atención preferente al público escolar, desarrollando los programas pedagógicos.
6. *Consolidar el museo en el ámbito internacional.*
7. Adquisición de obra para completar el discurso museológico.





---

## *Museos, ¿política o cultura?*

JUAN GARCÍA-MURGA ALCÁNTARA

Tiene como objetivo primordial la presente comunicación el planteamiento de un debate sobre el significado del concepto *museo*, institución aportada a la Cultura universal a partir del neoclasicismo, y que forma parte del panorama social y cultural de cualquier ciudad o país civilizado, sin que este planteamiento previo suponga sentido peyorativo alguno para aquellos grupos humanos que no hayan podido dotarse de ellos, por circunstancias diversas de carácter social, político o económico. La existencia de los museos demuestra el grado de civilización y desarrollo social, pero su carencia no debe ser vista como signo de atraso social sino de motivo de preocupación para los responsables de un país o sociedad que se encuentre en esa circunstancia dolorosa desde el punto de vista cultural.

El museo puede ser y es considerado, a veces, como un almacén o archivo de cosas y objetos antiguos, un simple depósito en el que éstas se guardan, en ocasiones sin criterios didácticos o puramente conservacionistas, sino simplemente amontonados. Puede ser visto también como un sitio en el que se sólo deben entrar y trabajar iniciados o expertos, como un lugar semisecreto o particular difícilmente accesible al resto de las personas, que deben conformarse con ver parte de las cosas allí guardadas en un horario restringido determinado, y no preguntar demasiado sobre cómo están los demás fondos para no llevarse, en ocasiones, sorpresas desagradables; el almacenamiento de los fondos no expuestos, en algunos lugares con poco espacio disponible (recuérdese el notable ejemplo del

Museo del Prado), supone, como poco, una gran dificultad para la contemplación de los mismos y para su propia conservación, a pesar de los desvelos de los técnicos y conservadores.

El museo es, asimismo, un refugio sagrado para las creaciones más nobles del espíritu humano, en una visión romántica y antropológica: las personas se encuentran frente a un mundo deshumanizado y materializado en el que no tienen cabida las creaciones del espíritu, las cuales deben guardarse para que, al menos, no sean destruidas; es éste otro punto de vista duro y pesimista, pero también imbricado en la mentalidad y tejido de nuestras sociedades actuales, incluso las más desarrolladas

### RELACIONES CONCEPTUALES ENTRE POLÍTICA Y MUSEO

Las instituciones museísticas, tengan el planteamiento teórico que quiera dárseles, que ya hemos manifestado que puede resultar muy diverso, tienen un indudable valor político. Recordemos los museos del siglo XIX, o los que se formaron en los regímenes autoritarios, o el propio origen del Museo del Prado de Madrid, como una concesión del rey, dentro todavía de una mentalidad propia de las teorías de la Ilustración. El museo, como institución, tiene una enorme valor político, por su carácter significante en su proyecto, en sus edificaciones y elementos continentales y en su importancia de carácter estatal, adjudica la ley a los museos de carácter nacional: no son sólo los responsables

directos de éstos, sino toda la sociedad, la estructura misma del Estado, la que debe estar empeñada en su valoración, conservación y transmisión a las generaciones posteriores. Tiene así los museos un valor político en el presente y de cara al futuro.

Las posturas o movimientos academicistas, en los tiempos modernos desde el siglo XVII, establecen unos determinados criterios de conservación y clasificación de objetos que merecen ser conservados porque, sin duda alguna, no podemos guardar todo lo que el ser produce, ni siquiera todo lo que merecería la pena ser conservado para ejemplo de nuestros descendientes. Deben establecerse criterios de selección rigurosa, pero criterios de significado primordialmente cultural, dando la mayor importancia al carácter espiritual que la obra de arte pueda tener, para que realmente esté al alcance del espectador la aprehensión del espíritu de sus autores, contemporáneos o anteriores a nuestro presente.

Existe un concepto *oficial* del arte, que coincide que aquél que parece desprenderse de los criterios de las autoridades o personas que desempeñan las funciones directivas en las sociedades actuales: gobernantes, responsables de diversos grados de las distintas instituciones, sobre todo las de carácter cultural, etc. En ocasiones, y para referirse a esta cuestión con brevedad y sencillez, los museos se convierten en *templos* de este arte oficial, sin que otras manifestaciones o creaciones tengan acceso suficiente a los mismos, aunque tengan importancia o méritos suficientes para estar también en los museos; debemos tener en cuenta que los museos son lugares cuyo solo nombre atrae la atención del público y, por tanto, las obras en ellos expuestas tienen un público asegurado de antemano, sobre todo si se procura que la existencia del museo sea debida y suficientemente conocida.

#### PROPUESTAS PARA LOS MUSEOS DEL SIGLO XXI

Entre las amplias posibilidades que estas instituciones presentan de cara a las próximas generaciones, destacan por su interés el planteamiento de una política museística en la Universidad, que hiciese posible que entre los fines de la institución universitaria se encontrase el desarrollo de museos de la ciencia y de la cultura, de producción y custodia de objetos artísticos de diversa procedencia que las universidades conservasen para su estudio

y valoración. Se unirían de este modo los significados más puros de la universidad como motor de la cultura e instrumento formador de generaciones de estudiantes y los museos como recintos de carácter eminentemente cultural y formativo. Los objetivos de esta política pasarían por incluir en los presupuestos de las universidades los gastos de instalación y mantenimiento de estos proyectos museísticos o de adquisición de obras artísticas, mediante donativos, cesiones, compra, etc... Entre las consecuencias más destacadas de estas iniciativas se encontrarían las del atractivo que supondrían las obras contenidas en estos recintos, lo cual se uniría al valor de la comunidad educativa de la universidad, aquel «ayuntamiento de profesores y alumnos» como definía Alfonso X el Sabio a la institución universitaria en el siglo XIII. El museo alcanzaría de este modo su verdadero sentido como espacio didáctico en sí, y para impartir la docencia específica de las materias relacionadas con los objetos conservados, o cualquiera otra, ya que el ambiente cultural se da por conseguido en el interior de un museo, y más aún si éste se encuentra en el interior de la propia Universidad.

La disyuntiva entre política y cultura, en relación con los museos, puede plantearse desde el punto de vista intelectual propiamente dicho, a través de las opiniones y actuaciones de expertos, humanistas, historiadores del arte, museólogos, artistas que van a ver sus obras recogidas en los mismos, etc.: el museo será generalmente para todos ellos un lugar en el cual nunca se verán las obras u objetos como *almacenados*, sino que están pensados para el establecimiento de una comunicación espiritual entre las obras y sus contempladores, una auténtica comunidad de intereses de carácter no material. En cambio la perspectiva del político será completamente distinta, y tomará el museo como demostración de riqueza material, de capacidad de gestión de su equipo o de su gobierno, según las competencias de que esté dotado el nivel político al que nos estemos refiriendo, las dotes de organización y de acumulación ordenada de objetos, importantes por la cantidad de público que atraigan (cuestión fundamental para un político) y hasta por su valor crematístico, es decir, que puedan llegar a ser tenidos en cuenta por el dinero que se pagaría por la adquisición de determinada obra de arte, es decir, dando respuesta a la pregunta ¿cuánto vale este cuadro o aquel objeto artístico?

En relación con el tema financiero, los museos de carácter nacional tienen un indudable significado político, su mantenimiento y financiación forma parte de los intereses del Estado y expresa el carácter más o menos humanístico de la gestión política del mismo; su especial atractivo nace de la fascinación e imagen de prosperidad y estabilidad general que transmiten, en relación con la marcha general de un país. Los fondos que se dedican al sostenimiento de los Museos, en ocasiones muy escasos, nunca se considerarán como los restos o sobras de presupuesto, teniendo además en cuenta que se trata de lugares que tienen gran afluencia de visitantes que, en ocasiones, no son simple turistas sino buscadores del fondo humano y espiritual que todos las personas poseen, y que localizan también en las creaciones concretas de los museos e instituciones culturales. Los museos, desde esta perspectiva, no podrán ser considerados como un simple conjunto de recuerdos de épocas históricas pasadas, sino una expresión viva de la dedicación de seres humanos inteligentes, a través de sus creaciones artísticas, a otros seres humanos que tendrán ocasión de contemplarlas. Este carácter público de la obra de arte, en su proyección de masas, tendrá necesariamente que despertar el interés del político gobernante, responsable de una sociedad o grupo humano determinado.

El planteamiento de la política de museos regionales y locales podrá ser semejante a la expuesta, aunque con matices propios. Los museos de carácter local, cuya fama puede extenderse con frecuencia fuera de los lugares donde están instalados, son muchas veces creaciones o iniciativas de particulares, a veces incluso contra corriente o frente a posturas nada favorables a la conservación de «trastos inútiles o cosas viejas», consideración que algunas veces se les adjudica a los objetos y obras guardados en los museos; en este sentido podríamos recordar la visión del movimiento estético futurista, con manifiestos coyunturales en los que se propugnaba la destrucción de todos los museos, equiparados a tumbas o mausoleos. En pequeños lugares, los museos locales pueden llegar a tener al consideración y significado de verdaderos y únicos centros culturales, auténticos custodios de las raíces de una patrimonio artístico que es uno de los bienes que la Humanidad posee de más fácil pérdida, dada la falta de interés y sentido de conservación en ciertas épocas, o el papel interesado de gestores y polí-

ticos, de coleccionistas sin escrúpulos, que anteponen la valoración material, la tasación de una obra de arte, a la finalidad formativa y ennoblecedora que la misma posee.

Los principales objetivos de una política museística moderna, a manera de propuestas para las generaciones actuales y venideras, podrían girar en torno a la conservación ennoblecedora de las colecciones particulares, por medio de cesiones, donativos, adquisiciones en condiciones justas mediante la aplicación de una legislación con visión de futuro no simplemente economicista o materialista; otro objetivo podría ser el comienzo de una tarea cultural radical, es decir, desde las raíces, porque la obra de arte puede surgir en cualquier momento y en cualquier lugar y nadie tiene que darle el sello de calidad o la categoría de merecedora de conservación; siguiendo este criterio, en principio ninguna obra de arte, mirando a su origen o lugar de producción, debería ser menospreciada, sino después de un examen de sus características concretas; de este modo, el objetivo primordial de la política museística, el engrandecimiento cultural de un país, la promoción de la Cultura con mayúsculas, como una de las manifestaciones más nobles del espíritu humano, que tal es el significado de la obra de arte, estaría digna y suficientemente cubierto, para ejemplo de contemporáneos y lección de cara a tiempos posteriores.

A título de ejemplo, algunos de los museos que existen en la región extremeña deben ser citados aquí, no como un inventario excluyente, sino enmarcados dentro del planteamiento teórico de objetivos que la presente comunicación ofrece. El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, de importancia mundial dentro de su especialidad, reúne todas las características y valores enumerados en estas líneas, constituyendo un punto de referencia de toda la realidad museística española. Los Museos Arqueológico de Badajoz y Cáceres constituyen una referencia inevitable para la política arqueológica de nuestros días, en una región en la que no se realizan estudios de nivel superior en esta disciplina. El de Bellas Artes de Badajoz constituye una realidad digna de elogio en el cuidado por el arte regional en la época moderna, además de constituir un modelo de institución de este carácter de rango provincial; otros recintos museísticos más restringidos en su conocimiento y popularidad, pero no por ello menos

importantes, como el Catedralicio de Badajoz, nos hacen mención de una realidad alentadora dentro de las posibilidades existentes en este terreno, tanto en el panorama regional como nacional, y plantean la necesidad de un impulso y modernización de los museos de cara a los nuevos tiem-

pos, para que sigan cumpliendo su papel de conservadores de los bienes culturales y sigan constituyendo una fuente de enriquecimiento del patrimonio individual y social de los grupos humanos en cuyo seno se plantan y conservan estos centros culturales que son los museos.



---

## *La cerámica y sus museos: nacionalismo y nacionalismos*

FERNANDO GONZÁLEZ MORENO

A mediados del siglo XIX, pasan a manos del Estado dos valiosas colecciones de cerámica destinadas a convertirse en el origen de sendos museos monográficos de cerámica: el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia y el Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina (Toledo). Dos colecciones privadas, conformadas por sus respectivos dueños tras años de búsqueda en anticuarios, iglesias en ruinas y alfares abandonados, marcarán así el inicio y el desarrollo de dos museos que ostentan distinto rango, pues uno es de carácter nacional y el otro regional, pero que en realidad responden en su génesis a intenciones bien distintas. Así, veremos como, en el caso del Nacional, los motivos de su formación responden más bien a cuestiones de índole nacionalista, mientras que, en el caso del Regional, su creación parte de una visión mucho más nacional de la cerámica.

Sin embargo, e independientemente del propio valor intrínseco más o menos nacional o nacionalista que presentan estas colecciones, veremos como son las correspondientes instituciones oficiales las que respaldan la creación de dichos museos con el fin de hacer de éstos estandartes de una región que busca convertir su arte más propio, más popular y a la vez artístico, su cerámica, en un símbolo local o regional. De esta forma, y tal y como iremos viendo a lo largo de esta comunicación de manera más detallada, a una Diputación como la de Toledo o a un Ayuntamiento como el de Talavera de la Reina les interesa enormemente la creación de un museo que puede servir como base cultural para la

conformación de una identidad regional, no voy a decir nacionalista, propia. Sin embargo, olvidan que, en su esencia, la colección y la obra cerámica de aquel que da nombre al museo talaverano tenía una aspiración mucho más nacional que nacionalista.

Por el contrario, en el caso del museo valenciano, observamos que se produce la situación inversa; es decir, se parte de una colección creada a partir de piezas que responden clara y únicamente al área del Levante español, pero se le da por parte del Estado la consideración de Museo Nacional como forma, quizás, de evitar al menos en apariencia que el museo adquiriera un matiz nacionalista.

Una vez planteada esta breve introducción en la que ya quedan apuntados algunos de los temas que trataré en este estudio, comenzaré en primer lugar por señalar algunos aspectos sobre la creación de las dos colecciones de las que me dispongo a hablar, así como de la fundación de los dos museos sobre los que girará mi análisis.

En el caso del Museo Nacional de Cerámica, debemos retrotraernos hasta el 7 de febrero de 1947, momento en el que D. Manuel González Martí, descubridor en 1907 de las ruinas de los alfares medievales de Paterna, y su esposa, Doña Amelia Cuñat, donan al Estado la importante colección de cerámica que, durante siete años, había permanecido expuesta en la casa de González Martí. Desde esta sede, la colección será trasladada en 1954 al Palacio de los Marqueses de Dos Aguas, el cual había venido siendo rehabilitado desde 1950. Dicho palacio, existente desde el siglo XV,

sufrirá a lo largo de su historia numerosas reformas que irán adaptando el aspecto del edificio a los gustos imperantes de cada época. Así, hacia 1740 el antiguo y desfasado palacio gótico —de tres cuerpos en torno a un patio con una torre en el ángulo noroeste y galería corrida en la fachada— es remodelado sustancialmente según el diseño barroco del grabador y pintor Hipólito Rovira, destacando en la nueva construcción la portada principal realizada en alabastro por Ignacio Vergara con las alegorías de los ríos Turia y Júcar bajo una hornacina con la Virgen del Rosario. Años más tarde, entre 1854 y 1867, el palacio es sometido a una nueva reforma que lo dota de una ecléctica ornamentación en la que se funden lo rococó, el neoperíodo y lo chinosco. Así, en el patio interior se sustituyen las ventanas góticas por balcones con relieves de figuras alegóricas alusivas a las artes (arquitectura y escultura), a la agricultura y al comercio, bases de la riqueza del marqués. Además, el interior sería estucado y pintado por Salustiano Asenjo, José María Brel, Plácido Francés, Rafael Montesinos y Ramiro Contreras y Aznar, Molinelli, Franchini y Nicolli, etc.

Finalmente, el palacio emprende una nueva etapa como museo cuando en 1949, ocho años después de haber sido declarado monumento histórico-artístico, el Estado compra el edificio y lo destina para albergar la colección que, como ya he señalado, había donado González Martí. Las necesidades museográficas marcarán ahora toda una nueva serie de intervenciones en el palacio destinadas a la mejor conservación y exposición de las piezas. Así, en primer lugar debemos destacar la construcción entre 1969 y 1972 de una nueva ala que en su exterior reproduce fielmente el estilo de la fachada del palacio del siglo XIX.

En cuanto a la instalación museográfica, a lo largo de los años ochenta el palacio comenzará a acusar seriamente la necesidad de emprender la renovación de toda la infraestructura, así como de llevar a cabo la restauración del edificio. Tales empresas darán comienzo a partir de 1999, año en el que el Museo es cerrado con el fin de rehabilitarlo.

Una vez expuesta esta breve panorámica sobre la historia de la arquitectura del museo, pasemos ahora a abordar la cuestión de la colección y de las piezas que la componen. Destacan en este Museo Nacional de Cerámica las piezas medievales de Pa-

terna y Manises, de estilo verde y negro, azul o en reflejo metálico, procedentes en su mayoría de la colección del Ayuntamiento de Valencia y de la formada por Don Manuel González Martí. El volumen que alcanza la colección de cerámicas de reflejo metálico es realmente notable, pues a los fondos del fundador debemos sumar el legado de Juan Stingo Carbonell.

En cuanto a la azulejería, deben ser mencionados los conjuntos de azulejos medievales valencianos y de *socarrats* —placas de techo decoradas— provenientes de las ya citadas colecciones, siete pavimentos completos, sin contar el del palacio, un gran conjunto de paneles valencianos de los siglos XVIII y XIX y la colección de azulejos de Don Francisco Aguar.

Por último, completan los fondos del museo la donación de cerámica oriental del matrimonio holandés Timothy Knecht y Helen Drenth, las placas de Alcora adquiridas para el museo por la Caja de Ahorros de Valencia o el lote que Picasso dedicó al Museo en 1954.

Aparte de las piezas de cerámica, que son las que nos interesan para nuestro estudio, el Museo alberga en su colección otras piezas heterogéneas pertenecientes a las artes decorativas. Así, podemos encontrarnos con carrozas del siglo XVIII, como la conocida Carroza de las Ninfas, mobiliario original del palacio, bocetos, etc.

Tal ampliación de la originaria colección de cerámica haría necesario un cambio en la denominación del museo. Así, según decreto 2517/1969 de 9 de octubre, el Museo Nacional de Cerámica de Valencia se convertiría en Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias. Reproduzco a continuación dicho decreto publicado en el B.O.E. núm. 258 de 28 de octubre de 1969<sup>1</sup>.

El Museo Nacional de Cerámica «González Martí», instalado actualmente en el magnífico palacio de Dos Aguas, de Valencia, Monumento Histórico-Artístico, fue creado a base de la donación que el excelentísimo señor don Manuel González Martí hizo al Estado en el año 1947 de una valiosa colección de cerámica de su propiedad. Fue regulado por Decreto de 16 de enero de 1953, que determinó la composición de su Patronato rector. Aun cuando inicialmente se destinó tan sólo a la exhibición de cerámicas, con posterioridad ha visto incrementados sus fondos —a través de diversas donaciones y adquisiciones— con ejemplares muy estimables

<sup>1</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Javier: *Legislación sobre Patrimonio Histórico*. Madrid, Tecnos, 1987, págs. 920 y 921.

de las artes e industrias suntuarias: muebles, tejidos, armas, ropas, abanicos, tapices, dibujos, vidrios y sedas. Ello determina la necesidad de ampliar la naturaleza del Museo, de forma que su nombre responda a su verdadero contenido en obras de gran valor material e indiscutible mérito artístico.

En su virtud, a propuesta del Ministro de Educación y Ciencia, y previa deliberación del Consejo de Ministros, en su reunión del día 26 de septiembre de 1969.

#### DISPONGO:

Artículo 1.º. El Museo Nacional de Cerámica de Valencia se denominará en lo sucesivo «Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias».

Art. 2.º. Dicho Museo se destinará a la exhibición de cerámicas, muebles, tejidos, abanicos, armas, vidrios y demás objetos de las artes e industrias suntuarias.

Así lo dispongo por el presente Decreto, dado en Madrid a 9 de octubre de 1969.

FRANCISCO FRANCO  
El Ministro de Educación y Ciencia  
JOSÉ LUIS VILLAR PALASI

De su lectura deducimos el extremado interés que existe por remarcar el carácter nacional del que se quiere dotar al museo valenciano. Así, en numerosas ocasiones, se señala su primitiva condición de Museo Nacional de Cerámica y su posterior ampliación a otras Artes Suntuarias manteniendo la denominación de nacional. Sin embargo, es de destacar que en ningún momento se llega a justificar dicha denominación. Tan sólo se habla del «gran valor material e indiscutible mérito artístico» de las piezas, pero si hablamos de un Museo Nacional, la colección debería ser además representativa de la diversidad y de la riqueza de la cerámica que se desarrolla en otros centros alfareros del país. No obstante, y pese a esta falta de carácter representativo, el Museo seguirá manteniendo el nombre de Nacional y en ello se seguirá insistiendo cuando se regule el Patronato del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias de Valencia, según Real Decreto 2093/1986 de 1 de agosto<sup>2</sup>.

Incluso podríamos señalar que el Museo del que estamos tratando entra en contradicción con otro Museo Nacional de más antigua formación: el Museo Nacional de Artes Industriales. Creado por Real Decreto de 30 de diciembre de 1912 por iniciativa de Don Santiago Alba, Ministro de Instruc-

ción Pública y Bellas Artes, el Museo Nacional de Artes Industriales tenía como objetivo reunir una colección y una biblioteca que sirvieran como modelo y como punto de arranque de la renovación de las artes industriales españolas, entre ellas, de la cerámica<sup>3</sup>. Así, el museo ha llegado a reunir una colección de cerámica que cuenta con cuatro mil piezas, las cuales representan ampliamente la gran diversidad de la producción cerámica española con ejemplos de Manises, Teruel, Talavera, Puente del Arzobispo, Alcora, etc.

Vemos, pues, como el calificativo de Museo Nacional en absoluto se corresponde con la realidad de la colección del museo valenciano, pues ésta nos permite conocer tan sólo una visión de la cerámica limitada a los centros de Paterna y Manises, cuyas producciones más típicas responden a una cerámica medieval de tradición mudéjar, y de Valencia y Alcora con ejemplos de la cerámica que a partir del siglo XVIII, desde la fundación de la fábrica de Alcora por el Conde de Aranda, marcará el inicio de la introducción en nuestro país de toda la influencia de la cerámica y de la porcelana francesa, la cual se encontraba más cercana al nuevo gusto de la recién llegada a España monarquía borbónica.

Veamos ahora, antes de pasar al estudio comparativo de ambos casos, algunos datos sobre la formación del Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina, un museo monográfico dedicado a la cerámica talaverana y montado a partir de la colección reunida por Juan Ruiz de Luna, fundador en 1908 de la fábrica «Ruiz de Luna, Guijo y Cía», el más importante y popular de los alfares talaveranos. A sus herederos, según Orden Ministerial de 6 de septiembre de 1963, el Estado, con la colaboración de la Diputación Provincial y del Ayuntamiento de Talavera de la Reina, compra la ya citada colección, la cual permanecería hasta 1979 en el mismo lugar donde la familia Ruiz de Luna había ido conformando un pequeño museo-gabinete. Se trataba de una pequeña sala situada en el propio recinto del alfar «Nuestra Señora del Prado» con fachada a la Plaza del Pan y a la calle Adalid Meneses. A partir de aquí, la colección inicia un periplo que la conducirá a través de numerosos emplazamien-

<sup>2</sup> *Ídem*, págs. 921-923.

<sup>3</sup> *Ídem*, págs. 904-907.



tos provisionales tan dispares como un inmueble de la Plaza del General Primo de Rivera u otra casa en la calle Carnicerías. Finalmente, y tras barajarse otros posibles destinos en los que instalar el museo, el Estado decide acometer las labores de rehabilitación del antiguo convento de San Agustín el cual se localiza en el interior del primer recinto amurallado de Talavera en la denominada Plaza del Liceo, cuyo nombre nos recuerda el uso al que fue sometido el convento tras ser abandonado por los monjes y sufrir la Desamortización de Mendizábal. Del conjunto monástico, fundado por el beato Fray Alonso de Orozco en 1566 y construido a partir de los sillares del antiguo y hoy desaparecido Alcázar, destaca la iglesia, la cual fue proyectada hacia 1620-1625 por Fray Lorenzo de San Nicolás según los cánones y directrices de su *Arte y Uso de Arquitectura*. No obstante, para la instalación del museo sólo será reaprovechado el edificio del convento —de aspecto austero y regular al exterior con muros de tapial y mampostería en cajones rodeados por verdugadas de ladrillo—, mientras que la iglesia quedará completamente abandonada.

Las labores de Restauración y acondicionamiento serán iniciadas en el año 1985, procediéndose a la consolidación del claustro y de las fachadas originales del convento, a la recuperación de parte de la azulejería de la antigua Sala Capitular, a la excavación arqueológica de la planta sótano y de los muros de construcciones antiguas y, por último, a la nueva distribución espacial adaptada a las necesidades museográficas. En este sentido, en una segunda fase de la rehabilitación, se procedió al desarrollo de la instalación museográfica, acondicionando los espacios existentes a la exhibición de las colecciones, a los usos públicos complementarios de la exposición y a servicios internos del museo.

En cuanto a la propia colección, producto del afán de coleccionismo de Ruiz de Luna y de sus visitas a derribos, iglesias, ruinas, edificios deshabitados, etc., debemos señalar que en ella nos encontramos con unas 1500 piezas de desigual valor, pero que nos permiten reconstruir perfectamente desde el siglo XVI la historia de los alfares talaveranos, a los cuales corresponde preferentemente la mayoría de la producción, aunque también podemos contemplar piezas procedentes de los alfares de Puente del Arzobispo.

Así, en el museo nos podemos encontrar con piezas de las series *esponjada*, *de las mariposas*, *de*

*ferroneries*, *tricolor*, *de estrella de plumas* —todas ellas elaboradas desde el siglo XVI—, *de helechos y golondrinas*, *de encaje de bolillos* —surgidas en el siglo XVII— *de puntilla de Berain*, *de adormidera*, *de cola de gallo*, *del chaparro*, *del ramito* y otras muchas que se desarrollan a partir del siglo XVIII por influencia ya de la valenciana cerámica de Alcora.

Pero la razón por la que ahora me interesa el estudio de estas piezas es porque forman parte de una colección cuya génesis se debe a un doble y complejo proceso de recuperación del pasado y de revalorización de la artesanía.

En 1908, Juan Ruiz de Luna abre las puertas del alfar «Nuestra Señora del Prado» con el fin de devolver a la cerámica talaverana su antiguo prestigio, recuperando el más puro y más clásico estilo tradicional y reivindicando a la vez, como ya se había hecho durante el *Quattrocento* italiano, la liberalidad de las artes manuales, a las cuales equiparan con las del intelecto. De esta forma, se pondrá en marcha la «resurrección» de la antigua cerámica talaverana, atendiendo en primer lugar a la búsqueda de los modelos que servirían de inspiración para los maestros ceramistas.

Dichos modelos serían puestos a disposición de Ruiz de Luna por parte de Don Platón Páramo, socio del alfar «Nuestra Señora del Prado». Otro gran ceramista talaverano como fue Emilio Niveiro Gil haría el siguiente comentario acerca de esta colección.

«Un amigo mío, D. Platón Páramo, boticario de Oropesa y gobernador civil de no sé de qué provincia en un turno de Maura tenía una chifladura arqueológica y, en sus viajes por la comarca y en sus visitas a los palacios que se desmantelaban, además de los lienzos y los artesonados que adquiría para rescatarlos de la destrucción, y revenderlos si se terciaba y estaba convencido de que se las daría un destino digno, fueron saliéndole al encuentro cacharros y azulejos espléndidos, que los fue comprando y reuniendo en su casa y que terminó enamorándose de ellos [...]. Solía venir Páramo con frecuencia y olisqueaba las faenas del alfar<sup>4</sup>, y nos hablaba de su colección, que en verdad —la habíamos visto varias veces— era magnífica»<sup>5</sup>.

Sin embargo, la creación de tal colección no se

<sup>4</sup> Se trata del Alfar «El Carmen», fundado por Juan Niveiro Paje en 1849 en el desamortizado convento de carmelitas descalzos de Talavera.

<sup>5</sup> NIVEIRO, Emilio: *El oficio del barro: notas de un alfarero*. Talavera de la Reina, Excmo. Ayuntamiento de Talavera, 1994, págs. 117 y 118.

debía tan sólo al interés por contar con los modelos necesarios para llevar a cabo la mera revitalización de la cerámica talaverana, sino que formaba parte de un proceso de mayor envergadura, un proceso destinado a la salvación de la patria y de sus símbolos.

El desencanto imperante en España tras los desastres del 98 había promovido el desarrollo en nuestro país de toda una serie de corrientes de pensamiento destinadas al «regeneracionismo» de la nación y de su cultura más propia. Así surgirían el Krausismo y la Institución Libre de Enseñanza, cuya influencia es causa directa del renovado interés por rescatar del olvido las artesanías más tradicionales. Sólo en este contexto podemos comprender la misión que se marca Juan Ruiz de Luna, una misión que busca recuperar los símbolos y los elementos propios de la cultura vinculada con ese «espíritu nacional» —que diría Ángel Ganivet— o con esa tradición eterna denominada intrahistoria por Miguel de Unamuno.

«El sentimiento de decadencia, de regresión y atraso de la sociedad española, sentido y sufrido por los intelectuales —se decía en el catálogo de la exposición en torno a la obra de Ruiz de Luna de 1987— supone una realidad que ha de tenerse muy presente en todo momento. Esta conciencia trajo consigo la búsqueda de unas raíces culturales auténticas, no ficticias como las inventadas por el poder, sino extraídas del verdadero acervo cultural; sobre ellas había de reconstruirse el país. Se perseguían, en definitiva, nuestras señas de identidad.

Hombres como Francisco Alcántara, Giner de los Ríos, Bartolomé Cossío, o los Machado y en general toda la Generación del 98, fueron los artífices de este redescubrimiento del acervo cultural español.

Ruiz de Luna se dispuso a recuperar la esencia de la cerámica talaverana, para ello había que comenzar por la técnica, desentrañándola y reviviéndola. Asimismo, se recuperaba el repertorio iconográfico clásico; tanto en temática como en formas. Para ello contaba Ruiz de Luna con la magnífica colección de Platón Páramo y con la suya propia, que fue adquiriendo mayor importancia con el paso de los años»<sup>6</sup>.

Tal fue la influencia ejercida por estas corrientes regeneradoras, y en concreto por las Misiones Pedagógicas de la Institución Libre de Enseñanza, que Juan Ruiz de Luna trató de poner en marcha una sociedad de características semejantes. Preocupado por la educación de los obreros que trabajaban en su alfar, Ruiz de Luna funda en el año 1914 la Sociedad de Instrucción y de Recreo «El Bloque», una escuela de artes y oficios a la que los obreros, una hora u hora y media después de haber finalizado la jornada laboral, acudían para ser instruidos en cuestiones técnicas y estilísticas de su oficio y para recibir por parte de un profesor de enseñanza primaria toda una serie de nociones de cultura general<sup>7</sup>. En esta institución de «El Bloque» se formarían buena parte de los artistas y maestros ceramistas que durante los años posteriores se encargarían de continuar con la labor emprendida por Ruiz de Luna.

Vemos, pues, que la recuperación de la cerámica tradicional talaverana entronca con la labor promovida por las distintas corrientes regeneracionistas, las cuales, en algunos aspectos, se hallan muy próximas a planteamientos vinculados con el nacionalismo español. Nacionalismo del que Ángel Ganivet, precursor de la Generación del 98, es considerado fundador con su obra *Idearium español*; en ella, Ganivet expone la necesidad de potenciar lo propio y permanente del país frente a lo extraño y pasajero<sup>8</sup>. Según el autor, sólo así podremos llegar a comprender ese «espíritu nacional» perenne y eterno que emana de nuestra propia tierra, de nuestro propio país, cuya síntesis espiritual se encuentra en su arte. Así, mayor mérito tendrá una obra de arte —interpretación del espíritu de la historia nacional— cuanta mayor sea la relación establecida entre ella y la propia historia nacional<sup>9</sup>.

Interesado también por la cuestión del nacionalismo español, Unamuno plantea la existencia de una tradición eterna, la intrahistoria, una tradición popular en la que se encuentra la esencia de la casta española, la cual es identificada plenamente con lo castellano. Para Unamuno, «Castilla es la verdadera forjadora de la unidad y la monarquía es-

<sup>7</sup> HURLEY MOLINA, M.<sup>a</sup> Isabel: *Talavera y los Ruiz de Luna*. Talavera de la Reina, Publicaciones del I. P. I. E. T., 1989, pág. 110.

<sup>8</sup> GANIVET, Ángel: *Idearium español*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pág. 49.

<sup>9</sup> *Ídem*, pág. 132.

<sup>6</sup> PERLA, Antonio: *Juan Ruiz de Luna, 1863-1945*. Toledo, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987, pág. 36.



pañola»<sup>10</sup> y «lo castellano es, en fin de cuentas, lo castizo»<sup>11</sup>. Por tanto, aquel arte castizo, nacional, eterno y universal que procede de «toda sumersión hecha con pureza de espíritu en la tradición»<sup>12</sup> será un arte de vieja cepa castellana.

Frente a estas ideas, no es de extrañar que Ruiz de Luna viera el mejor exponente del nacionalismo español en la propia cerámica talaverana, una cerámica que había vivido su época de esplendor durante el Renacimiento español, esa época añorada de la historia de España en la que el país, unificado en torno a la monarquía y a la religión, era una de las principales potencias europeas. Talaverana era la loza que tanto ensalzaban el cronista de los Reyes Católicos, Lucio Marineo Sículo, y Pedro de Medina, autor de *Grandezas de España* bajo el reinado de Carlos V. Y también serían de Talavera los azulejos con los que se cubrieron los muros de El Escorial y las vajillas que se citan una y otra vez en la literatura de nuestro Siglo de Oro. De esta forma, la cerámica talaverana se convierte para los hombres de comienzo del siglo XIX en el mejor exponente de ese arte propio y permanente, nacional y fruto de una tradición eterna e intrahistórica; arte de *vieja cepa castellana* tan austero, místico, severo y solemne como la propia Casa de Austria bajo la que había florecido.

Sin embargo, y como diría Diodoro Vaca, «a partir del advenimiento de la Casa de Borbón, se corrompe de tal modo el buen gusto por la imitación de la grotesca y disparatadas rocallas y las ridículas balumbas borrominescas de la Corte de Luis XVI, traídas en mala hora a nuestra Patria, que desaparece por completo aquel estilo viril, recio y castizo del Renacimiento español, para morir a manos de un exotismo afeminado y morbosos»<sup>13</sup>. Y como ya mencioné en otro momento, será en la cerámica valenciana donde las influencias barrocas y francesas encuentren un mayor desarrollo; de ahí que dicha cerámica sea tenida por algunos como extranjera y como una moda transitoria ajena a la propia tradición cerámica nacional.

Así, pues, y ya como conclusión, cabe destacar como las motivaciones que originaron las coleccio-

nes de los museos a estudio difieren en gran medida de aquellas otras que llevaron a la creación de los propios museos. De esta forma, hemos visto como la colección del talaverano Museo Ruiz de Luna forma parte de un proceso de recuperación de valores nacionales y de renovación de los símbolos de la patria, mientras que el propio museo se presenta con un carácter local —regional como mucho— más cercano a la exaltación de la patria chica y de los valores de un inexistente nacionalismo castellano.

Por el contrario, el Museo de Cerámica González Martí recibió el calificativo de nacional sin contar con una colección que realmente fuese lo suficientemente representativa del panorama cerámico nacional, pues, como ya hemos visto, la colección contaba con una serie de piezas pertenecientes en su gran mayoría al ámbito valenciano. Sin embargo, resulta obvio pensar que al gobierno de la Dictadura durante la cual se crea el museo no le interesa crear museos de carácter provincial, pues podrían convertirse en puntos de referencia para los nacionalismos regionales, sino que lo que se busca es, aunque sólo sea de nombre, exaltar lo nacional.

De esta forma vemos que, como suele ocurrir en tantos otros casos, los museos y sus colecciones sufren la manipulación ideológica de quienes ostentan el poder para atender a sus propios intereses, sin tener en cuenta el verdadero valor de las piezas que en esos museos se custodian.

## BIBLIOGRAFÍA

- GANIVET, Ángel: *Idearium español*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Javier: *Legislación sobre Patrimonio Histórico*. Madrid, Tecnos, 1987.
- GAYA NUÑO, J.A.: *Historia y guía de los museos de España*. Madrid, Espasa Calpe, 1968.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M.: *Museo Nacional de Cerámica González Martí. Guías de los Museos de España*, núm. XVIII. Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1964.
- HURLEY MOLINA, M.<sup>a</sup> Isabel: *Talavera y los Ruiz de Luna*. Talavera de la Reina, Publicaciones del I. P. I. E. T., 1989.
- NIVEIRO, Emilio: *El oficio del barro: notas de un alfarero*. Talavera de la Reina, Excmo. Ayuntamiento de Talavera, 1994.
- PERLA, Antonio: *Juan Ruiz de Luna, 1863-1945*. Toledo, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.
- UNAMUNO, Miguel de: *En torno al casticismo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- <sup>10</sup> UNAMUNO, Miguel de: *En torno al casticismo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pág. 78.
- <sup>11</sup> *Ídem*, pág. 80.
- <sup>12</sup> *Ídem*, pág. 61.
- <sup>13</sup> VACA, Diodoro y RUIZ DE LUNA, Juan: *Historia de la cerámica de Talavera y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Madrid, Editora Nacional, 1943, pág. 143.

## *Un museo privado en Granada: El Museo de los Mártires*

ANA MARÍA GUTIÉRREZ GARCÍA  
IGNACIO HERMOSO ROMERO

Los estudios realizados hasta hoy sobre los museos granadinos se han centrado en las instituciones públicas, Museo de Bellas Artes, de la Alhambra, Arqueológico y Casa de los Tiros, dejando a un lado las iniciativas privadas que tuvieron lugar en la ciudad a comienzos de siglo. Este desconocimiento puede venir dado por la falta de documentación conservada y por la escasa repercusión que tuvieron en su momento.

De estas iniciativas, este trabajo se centra en la que sin duda fue la más destacada, el Museo de los Mártires, que durante casi veinte años mantuvo sus puertas abiertas en la colina de la Alhambra, gracias a la labor incondicional de Huberto Meersmans.

El día 3 de noviembre de 1854 nació en Teruveren (Bélgica) Huberto Meersmans de Smet, quien llegó a España en la década de los años ochenta, dedicándose a la industria de la minería en las provincias de Granada y Almería, estableciéndose en la ciudad de Granada, donde con el paso de los años se fue integrando en su vida social y cultural. Adquirió la finca del Campo de los Mártires, posiblemente la propiedad privada más importante que había en la ciudad en ese momento.

El Carmen de los Mártires había empezado a construirse hacia el año 1850 por el general carlista Carlos Manuel Calderón Izaguirre, sobre el solar del antiguo Convento carmelita de los Mártires construido en 1573 y demolido en 1842, quien levantó un palacete historicista. Con los años fue ampliando la finca mediante la adquisición de varios terrenos colindantes, gracias a los cuales pudo construir los grandes jardines, uno de estilo francés y otro de estilo inglés.

La propiedad del Carmen fue pasando a diferentes familiares de su hijo Carlos María Calderón, hasta que la viuda del conde de Adamero, don Gonzalo de Ulloa y Calderón lo vendió a Huberto Meersmans en el año 1891.

Mr. Meersmans, como se le llamaba en Granada, llegó a entablar amistad con algunos de los personajes más destacados de la elite económica y cultural de la ciudad, como Manuel de Falla, José María Rodríguez Acosta, Juan José Santa Cruz, Federico García Lorca, Mariano Bertucci, el duque San Pedro de Galatino o Fernando de los Ríos. Mantuvo contacto con miembros de la familia real española, llegando incluso algunos a alojarse en su casa, entre ellos el rey don Alfonso XIII y doña Victoria Eugenia Battemberg.

Meersmans, gracias a los beneficios alcanzados en sus importantes negocios mineros, consiguió reunir una gran fortuna, lo que le permitió disfrutar de una vida muy lujosa lo que motivó que en la ciudad se le conociera como el «opulento Mr. Meersmans», Federico García Lorca hace referencia a él en su relato *El Gallo* con los siguientes términos: «Recién llegado a la ciudad el millonario Monsieur Meersmans, compraba a excelente precio todos los gallos existentes, porque tenía el sibaritismo de comer grandes platos de crestas crudas con un tenedor cuajado de esmeraldas y sentado en una silla de oro macizo»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> GARCÍA LORCA, Federico. «El Gallo» en *Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas*, Granada, ed. Miguel Sánchez, 1971, pág. 292.

El Carmen de los Mártires fue también cedido por su dueño para la celebración de fiestas, veladas poéticas y numerosos actos culturales, entre los que destaca la exposición artística de 1912, que después mencionaremos más detalladamente.

En el año 1930 vende el Carmen de los Mártires a don Joaquín de Arteaga, duque del Infantado, mediante un vitalicio que le permitió vivir en el Carmen hasta su muerte el día 21 de abril de 1938, lo que nos cuenta la prensa: «El señor duque del Infantado, que había venido a Granada con uno de sus hijos, para visitar el castillo de la Calahorra y disponer alguna de las obras de restauración que este grandioso monumento renacentista ha menester, estuvo en los Mártires, que no conocía, y quedó maravillado de su hermosura; y al hablar con su propietario, concibió el proyecto de adquirir tan hermosa finca, para lo que encontró bien dispuesto a Mr. Meersmans. Entraron en negociaciones y bien pronto quedaron estas ultimadas, habiendo hecho la compraventa en condiciones favorables para las dos partes contratantes. Se nos dice que el precio estipulado para la venta es el de un millón de pesetas, por el carmen, la casa, las obras de arte que esta contiene y las minas que Mr. Meersmans posee en el Fondón de Almería. El señor Meersmans percibirá, además, una renta vitalicia de 75.000 pesetas anuales, reconociéndosele, por el señor duque del Infantado, el derecho a seguir residiendo en los Mártires toda su vida, y solo cuando esta termine podrá el nuevo propietario ocupar la finca y tomar posesión de los objetos de arte, antigüedades y suntuoso mobiliario que la casa atesora.

Entonces es posible que el señor duque del Infantado introduzca en esta ampliaciones y mejores que la habiliten para tener en los Mártires uno de sus mejores palacios, y le permitan pasar en esta finca largas temporadas de primavera y otoño, congregando allí sus numerosas amistades, que son lo más selecto de la aristocracia española. Deseamos que aún la disfrute muchos años, y creemos que cuando la ocupe su nuevo propietario, se convertirá en foco y centro de la nobleza española que, con este motivo, podrá recrearse admirando las bellezas indescriptibles de Granada»<sup>2</sup>.

Huberto Meersmans decidió encargar la construcción de un edificio para albergar y exhibir sus ricas y valiosas colecciones artísticas. Para ello, destinó un extremo de la finca situado junto al paseo que sube al Generalife, (junto al Hogar Angel Ganivet) ya que era la zona de mayor accesibilidad para los visitantes. Hoy día, la parcela sobre la que se edificó el museo forma parte de una propiedad independiente de la finca de los Mártires, la cual sigue perteneciendo a herederos de Huberto Meersmans.

La dirección de la obra fue encargada al arquitecto Modesto Cendoya Busquets, arquitecto municipal, quien era en esas fechas el arquitecto conservador del recinto monumental de la Alhambra, cargo que ocupó entre los años 1907-1923.

Finalizadas las obras, el Museo fue inaugurado el día 22 de octubre de 1910, ese día la prensa se hacía eco de la noticia con las siguientes palabras: «La impresión general que produce el nuevo museo no puede ser más grata; y el Sr. Meersmans, al instalarlo, proporciona a los visitantes un nuevo atractivo y un rato de cómoda distracción y de instructivo solaz y esparcimiento»<sup>3</sup>. Esta noticia se completó con la que apareció el 3 de noviembre del mismo año: «Hace algunos días, dimos la noticia de haber terminado la instalación de un valiosísimo edificio de nueva planta, construido ad hoc, en la hermosa finca de los Mártires, propiedad del opulento capitalista monsieur Meersmans. Hoy ofrecemos a nuestros lectores dos interesantes grabados, copia fiel de la puerta de entrada al edificio y de la sala central del Museo. Se guardan en éste, como dijimos, cuadros de pintores célebres, tapices de gran mérito y valor, interesantes colecciones numismáticas y otra infinidad de objetos artísticos estimables y valiosos. El proceder del Sr. Meersmans, al establecer el Museo de que hablamos, es digno de elogio y de ser imitado, tanto porque favorece la conservación de los inestimables objetos artísticos de que es poseedor, cuanto porque pueden ser vistos y estudiados por artistas y por cuantos se interesan por el Arte»<sup>4</sup>.

Cendoya diseñó un sencillo edificio en ladrillo visto con decoración esgrafiada de motivos

<sup>2</sup> «El Carmen de los Mártires» en *La Publicidad*, 8 de noviembre de 1930, Granada, pág. 1.

<sup>3</sup> «Inauguración de un Museo» en *El Defensor*, 22 de octubre de 1910, Granada, pág. 1.

<sup>4</sup> «Un nuevo Museo» en *El Defensor*, 3 de noviembre de 1910, Granada, pág. 1.



geométricos, de planta rectangular dividida en cuatro naves, tres paralelas, de las que la central sobresale en planta y altura y la cuarta, perpendicular a estas y de igual altura que la central. El acceso al museo era a través de una sencilla portada adintelada, precedida por una escalinata, protegida por un tejado a dos aguas de pequeñas dimensiones, decorado con tejas de color verde y blanco que rompen la monotonía cromática del edificio. En el espacio entre el dintel de la puerta y el tejado se halla un tondo que albergaba un busto realizado en piedra.

En el interior del edificio, de sus cuatro salas, destacaremos la primera que media 20 metros de longitud por 5 metros de ancho, y sobre todo la sala principal de 30 metros de longitud por 8 metros de ancho. Al lado de la estructura principal del Museo se construyó otra edificación junto al paseo de acceso a los Mártires, en la que existían dos patios, uno andaluz y otro neoalhambrista, este último, obra del conocido artesano granadino Antonio Santisteban, en el que los visitantes podían ser fotografiados vestidos de árabes.

En la actualidad el edificio se conserva aunque sólo se mantienen en pie los muros, el hundimiento de las cubiertas nos impide conocer con más detalle su estructura original ya que las descripciones e imágenes de la época que se conservan son bastante imprecisas.

Con motivo de las fiestas del Santísimo Corpus Christi del año 1912, la Real Academia de Bellas Artes con la cooperación del Ayuntamiento organizó una exposición sobre arte antiguo bajo el título de Exposición de Arte Histórico, inaugurada el día 5 de junio y clausurada el día 20 del mismo mes, para la que el señor Meersmans cedió su museo.

La exposición consiguió reunir un importante número de piezas procedentes de la Catedral, Capilla Real, Abadía del Sacromonte, diversas parroquias y conventos de Granada, además de museos y particulares. De las cuatro salas del museo, el salón de ingreso y la sala principal albergaron la exposición, mientras que las salas tercera y cuarta mantuvieron parte de la colección permanente del Museo.

Alcanzó tal prestigio la exposición que la revista *Museum* de Barcelona le dedicó un número monográfico, cuyo texto fue redactado por el académico Diego Marín. En este número aparecen

varios fotgrabados, uno de los escasos documentos gráficos que existen del interior del edificio.

Agradeciendo la colaboración del señor Meersmans en la organización de la exposición el Ayuntamiento lo nombró hijo adoptivo de la ciudad, con este acuerdo:

«El Excmo. Ayuntamiento de la Muy Noble, Muy Leal, Nombrada, Grande, Celebérrima y Heroica ciudad de Granada. En la Sesión de 29 de julio último pasado, acordó por unanimidad nombrar hijo adoptivo de la misma al Excmo. Señor Don Huberto Meersmans de Smet condecorado con la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica y Caballero de la Legión de Honor, teniendo en cuenta su amor a ella, plenamente demostrado en múltiples ocasiones y muy especialmente con motivo de la visita oficial de S. M. el Rey don Alfonso XIII (q.d.g.) En el año 1904, así como también en junio del actual, que puso a disposición de este Ayuntamiento y de la Real Academia Provincial de Bellas Artes, el edificio de su Museo del Carmen de los Mártires en la Alhambra, en el que se instaló la exposición de arte histórico, a cuyo esplendor contribuyó de modo muy eficaz. Y en cumplimiento de lo acordado, se expide el presente en Granada a 15 de agosto de 1912. El Alcalde, Felipe de la Chica. El Secretario, José Palacios»<sup>5</sup>.

El Museo aparece como un monumento a visitar en los diversos programas de las fiestas del Corpus y en las guías turísticas de la época, junto con otros museos de la ciudad. Para completar la escasa publicidad que este tipo de guías proporcionaba el señor Meersmans recurrió a la publicación de anuncios en revistas de la época, como por ejemplo en la revista *Reflejos*, donde en 1928 aparece, en una página completa, el siguiente anuncio<sup>6</sup>:

*Museo de los Mártires. Alhambra. Granada.*

Situado al final de la línea tranviaria que conduce al pintoresco bosque de la Alhambra.

Completa y única colección de los Reyes de España, original del notable pintor Rodríguez de Losada, el que igualmente es autor del grandioso cuadro El descubrimiento de América y que decora una de las salas del mismo; Muebles de todas las épocas y estilos; Tapicerías; Cuadros antiguos y

<sup>5</sup> GIRÓN, César. *Miscelánea granadina*, Granada, ed. Comares, 1998, pág. 223.

<sup>6</sup> «Museo de los Mártires» en *Reflejos*, revista literaria e ilustrada, noviembre de 1928, Granada.

modernos de renombrados pintores; Acuarelas de las mejores firmas; Artesonados y demás elementos de construcción para edificios de estilo español; Lámparas e hierros artísticos; Sillerías; Alfombras y tapices alpujarreños, antiguos y modernos; Telas antiguas; Miniaturas; Mantones de manila y en tul; Encajes granadinos; Reproducciones de la Alhambra; Fotografías; Albums y postales.

Esta casa cuenta con magníficos patios árabe y andaluz para fotografías artísticas, uno de los recuerdos más bonitos de Granada.

Se hacen revelados y copias de placas y películas. Cuarto oscuro a disposición de los aficionados.

Visitado por todos los turistas. Entrada libre.

Junto con este anuncio se publicó durante varios años otro en el Programa Guía del Corpus, como por ejemplo el del año 1925, que curiosamente aparece en inglés.

El museo mantiene la línea que responde al gusto y a la sensibilidad de su fundador, don Huberto Meersmans, un apasionado del arte y un incansable coleccionista que no cesó en su empeño de incrementar sus fondos, una vez abierto el museo.

Gracias a las fotografías que existen de la Exposición de Arte Histórico que se celebró en 1912, en el Museo objeto de nuestro estudio, podemos obtener algunos datos sobre la museografía del museo. Esta sigue la tendencia propia de la época, la impresión que provoca es más una tienda de antigüedades que un museo, pues en las diversas salas la presentación de los objetos responde al principio de acumulación, así la colección numismática, al igual que la de joyas, se exponen agolpadas en las vitrinas que ocupan la parte central de las salas, y sobre estas numerosas cerámicas y todo tipo de esculturas, entre las que destacan las de tema religioso.

Los cuadros se exponían bajo el criterio de abigarramiento, es decir, las paredes aparecen cubiertas de lienzos y tapices sin dejar apenas un espacio libre, el que dejaban era ocupado por platos de cerámica o armas. Sirva de ejemplo la colección de retratos de los reyes de España expuestos en la sala principal, estos aparecen formando una hilera, unos junto a otros ocupando la parte superior de la pared junto al techo. Aunque la mayoría de los cuadros se exponen pegados a la pared, otros se colocan inclinados para facilitar su contemplación al visitante. Y si los lienzos expuestos dejaban algún hueco entre el suelo y la pared este era ocupado por mobiliario, parejas de tibores o alfombras que también se exhibían.

En cuanto a la iluminación del interior de las

salas, en las de menor altura se conseguía a través de grandes ventanales, mientras que en las de mayor altura, como en la sala principal del Museo, la iluminación era cenital, esta, que procedía de unas ventanas de pequeño tamaño que recorrían la parte más alta de los muros exteriores, llegaba matizada por un falso techo de cristal en la parte central. Esta iluminación natural se ayudaba de otra artificial, de esta manera del techo de algunas salas colgaban pequeñas lámparas cuyo sencillo diseño no interfería con el resto de objetos expuestos, aunque nos encontramos con algunas lámparas de gran tamaño, si bien primaba en ellas la exposición a la función.

El recorrido del museo estaba delimitado expresamente pues la circulación en las salas venía marcada por los pasillos que dejaban las numerosas piezas que se exponían en las salas, donde señalaremos que existían unos pivotes que sostenían un cordón que marcaba el límite al público en su aproximación a las obras, impidiendo por un lado un acercamiento excesivo y marcando por otro las zonas de circulación. Podemos decir que estos elementos de protección junto con parte de las vitrinas son de las pocas piezas del Museo cuya función era exclusivamente museográfica. De las vitrinas, algunas fueron expresamente diseñadas para el Museo, mientras que en otros casos se utilizaba el mobiliario histórico para exhibir piezas de pequeño tamaño.

La colección pictórica, estaba formada en su origen, por unos quinientos cuadros, según el *Catálogo de pinturas del año 1910* que al ofrecernos datos sobre la autoría, escuela o fecha de algunas de las obras que en él aparecen, nos permite estudiar la colección siguiendo estos criterios. (Hay que tener en cuenta que la información recogida en el Catálogo proviene del propietario de la colección y no de un estudio científico, por lo que es posible que alguna atribución no fuera correcta.)

En la pintura antigua española podemos señalar sólo algunos autores ya que en la mayoría sólo se hace referencia a la escuela, de ellos podemos destacar a Ribera con *San Antonio con el Niño*, Juan de Juanes con la *Predicación de San Pablo* y los *Episodios o Ángeles con atributos* de Bocanegra, pero especialmente a los maestros de la escuela sevillana como Herrera «el Viejo» con *San Pedro*, Alejo Fernández con *San Pablo*, Francisco Meneses con una *Dolorosa* o la *Beata Dorotea*,



Herrera «el Joven» con la obra titulada *San José con el Niño*, Bernabé de Ayala con *Cabeza de San Juan Bautista*, Francisco Varela con la *Virgen de las flores*, Vasco Pereira con *San Luis Gonzaga*.

En la pintura europea nos encontramos con nombres de la talla de Guido Reni con *San Jerónimo*, Bassano con *Cabaña*, Brueghel con una *Sagrada Familia* realizada en cobre, *Vendedor de pescado* de Adrian Van Utrecht, Frans Snyders con *Frutas y Caza*, Tintoretto con *La mujer adúltera*, Andrés Vaccaro con una *Sagrada Familia*, Lucas Giordano con *Moisés salvado del Nilo*, *Cabeza de niño con un palomo* y *Lot y sus hijas* o Pablo Veronés del quien son *La conducción de ganados* y *La cabaña de Abraham*.

En cuanto a las escuelas a las que se hace referencia en el mencionado catálogo señalaremos la de Carraci, Durero, Rubens, Van Dyck, Zurbarán, Velázquez o Goya.

Pero la mayor parte de las obras de la colección fueron realizadas en el siglo XIX, siendo la escuela jerezana y sevillana las más representadas, pues gran parte de la colección de pinturas que se exhibía en el Museo había sido comprada al marques de Bonanza, Manuel Crispulo González y Soto, Ángel y Lavaggi, una destacada personalidad de la industria vinícola y bodeguera de Jerez de la Frontera, quien adquirió junto con pintura antigua las obras de artistas contemporáneos suyos, la mayoría de estos autores tienen en común una formación academicista propia de la España del ochocientos, muchos son miembros de las Academias Provinciales de Bellas Artes de Sevilla y de Cádiz y la Academia de Bellas Artes de Santo Domingo en Jerez, estilísticamente podemos englobarlos bajo el llamado romanticismo andaluz, cuya temática irá desde las grandes composiciones históricas a retratos de grandes personajes del pasado que exaltan el espíritu de la época pasando por escenas costumbristas tanto populares como historicistas, sin olvidar la pintura religiosa. Algunos de estos pintores van a estar becados en Roma así Germán Álvarez Algeciras, Justo Ruiz Luna o José Jiménez Aranda. Además la mayoría de ellos concurrían a los numerosos concursos y exposiciones que se celebraban a nivel local, nacional o internacional, obteniendo diversas medallas y premios.

Entre los sevillanos destacan José Jiménez Aranda, con obras como *Fiestas de campo*, *Interior de una tienda*, *Fiesta gitana* o *Don Quijote*, a

José Chaves y Ortiz con *La limosna de un fraile*, *Un guardia civil a caballo* y *Reconociendo toros*, J. M. de Arango de quien son la *Anunciación* y los *Desposorios de la Virgen* o Joaquín Turina y Areal, padre del compositor, con su *Señorita en el tocador*.

Y entre los jerezanos Nicolás Soro quien firma *En los baños* y un *Retrato de Alfonso XIII*, Cuadra con la *Velada de una madre*, el *Descanso de la costurera* y un *Paisaje*, Germán Álvarez Algeciras con la obra *Jugando*, Justo Ruiz Luna con la titulada *En las rocas*, Álvaro Mirón y Duque con *Sancho Panza* y una *Marina*, José Díaz Valera con *Un caballero mirando grabados*, José Camacho Gámez con obras como *Racimos de uvas* y un *Frutero* y Juan Rodríguez Jiménez llamado «Tahonero» con *Asunto mitológico*.

Pero si algún autor sobresale, con diferencia, en la colección será José María Rodríguez de Losada (1896-1903), fundador de la Academia de Bellas Artes de Santo Domingo de la que salieron numerosos artistas jerezanos, ya que si a sus obras sumamos los bocetos, superan el centenar. De estas obras destaca la serie de los reyes de España, un total de 64 retratos desde el de *don Rodrigo* hasta el de *don Alfonso XIII*, también señalaremos otras obras como *Colón en el momento de descubrir el Nuevo Continente*, *La muerte del duque de Guisa*, *La muerte de don Pedro el Cruel*, *Quevedo delante de Felipe IV* y *San Juan de Dios repartiendo limosna*.

En cuanto a la temática, de la colección que aparece en el Catálogo de pinturas de 1910, podemos señalar que los cuadros de temática religiosa forman el grupo más numeroso de la colección, con gran variedad de temas del Antiguo y Nuevo Testamento como *Adán y Eva fuera del paraíso* de la escuela alemana, *la Resurrección del Señor* de la escuela flamenca antigua o la *Crucifixión* de la escuela gótica valenciana; distintas advocaciones de la Virgen como un *tríptico de la Piedad* de la escuela holandesa del siglo XV, *la Virgen dando el pecho al Niño* de la escuela flamenca o *la Presentación de la Virgen* de la escuela de Rubens; y representaciones de numerosos santos. Hay también cuadros de historia, muy habituales en la pintura academicista del siglo XIX, representados casi siempre obras de gran formato donde se narran escenas y episodios que exaltan el pasado nacional, por ejemplo *El cardenal Cisneros rescatando cautivos*

de Rodríguez Losada. Otro tema muy propio de la estética romántica y más aún en los pintores andaluces, son las escenas costumbristas, que encontramos en distintas obras de la colección, *Niño con merengues*, *Un contrabandista*, *Una romería*, *Gitano canastero* de Cuadra o *Visita a la sacristía* de Rodríguez Losada.

El retrato también se encuentra ampliamente representado destacando la ya citada serie de *los reyes de España*, *retrato de matrimonio* de estilo Van de Utrech, *retrato de Carlos IV* estilo de Goya o *retrato de Fernando VII*. Aunque en menor número, también están representadas obras mitológicas, entre ellas señalaremos *Apolo pulsando la lira* de la escuela francesa y *Baco niño* de la escuela madrileña. De los paisajes, *Vista de un castillo*, *Vista del Alcazar* o *Vista de la Rábida* y por último los bodegones como *Racimo de uvas* y *Fruitero*, ambas de Camacho.

Dejando a un lado la importante colección de pinturas en los fondos del Museo sobresalían las piezas suntuarias, sobre todo señalaremos los magníficos tapices, sirva de ejemplo el denominado *La coronación de Salomón*, cuyas medidas según el catálogo eran nueve metros de largo por cuatro metros de alto, tejido en Bruselas por Pedro Van der Hecke en el año 1730 sobre un diseño de Lebrun, también seis tapices flamencos del siglo XVI en los que se narraba la *Historia de David y Betsabé*, los cuatro de estilo renacimiento con pasajes de la *Guerra de Coriolano* y los seis tapices de Bruselas en los que se desarrollaban escenas infantiles con fondos de jardines.

Del mobiliario destacaban los soberbios estrados con tapicería *Aubuson*, estilo Luis XV, y los de Saint Cyr de estilo Luis XIV. Significativa era también una rica colección de cristalería tallada y dorada de Bohemia y de la porcelana varias parejas de tibores japoneses. Por último señalar la presencia de un importante conjunto de escultura religiosa, entre la que destacan las variadas representaciones del Niño Jesús.

Con la muerte, el 21 de abril de 1938, de Huberto Meersmans a los 84 años de edad, toda la colección fue a manos del duque del Infantado, excepto la parte que, antes de 1930, paso a ser propiedad de su único heredero, su sobrino Huberto Meersmans de Page. Esta colección del duque fue heredada tras su muerte en el año 1947 por su única hija, Sor Cristina de la Cruz de Arteaga, monja

de la Orden Jerónima. Su condición de religiosa motivó que destinase los bienes heredados de su padre a la Orden, así el Carmen de los Mártires lo vendió en 1957 al Ayuntamiento por doce millones y medio de pesetas, el importe lo destinó a la restauración del Real Monasterio de San Jerónimo. La mayor parte de la colección artística la vendió, destinando los ingresos obtenidos tras la venta al acondicionamiento y ayuda de los distintos conventos de la Orden Jerónima.

De la colección sólo conservó parte de las piezas, pintura y escultura, de temática religiosa, estas obras fueron depositadas en los conventos que la Orden tenía en las localidades de Sevilla y Granada.

De este modo, en el monasterio jerónimo de Granada señalaremos como obras originarias del fondo de los Mártires los cuadros de *Santa Apolonia* y *Santa Lucía* de la escuela castellana, y *El Señor y los pescadores*, que se encuentran en la portería del Monasterio, también en este lugar está una talla de *San Jerónimo penitente* que aparece en una de las fotografías antes mencionadas. Además de estas obras citadas, son posibles algunas más como una *Magdalena* de las que aparecen señaladas en el Catálogo, ubicada en el refectorio o la *Santa Barbará* de la sacristía.

Y en el convento de Santa Paula de Sevilla podemos señalar con certeza la *Santa Teresa*, lienzo firmado por Rodríguez Losada. También se localizan en este convento numerosas obras de la escuela granadina, que seguramente proceden de la colección del duque del Infantado, de las que alguna se localizaría con anterioridad en el Museo de los Mártires.

Actualmente los descendientes de Huberto Meersmans, quienes residen en Granada, poseen piezas cuya ubicación original estaría en el Museo. De este modo es probable que lienzos en los que se representan la *Santa Cena*, la *Virgen de Guadalupe*, la *Virgen con el Niño* o pinturas costumbristas del siglo XIX, que aparecen citadas en el Catálogo de 1910, sean las que se encuentran hoy en poder de sus descendientes junto con mobiliario, tapices, porcelanas o esculturas de pequeñas dimensiones como varias tallas del Niño Jesús.

Como ya hemos señalado, los únicos datos que tenemos sobre las colecciones que componían los fondos del Museo son los que nos proporcionan

el catálogo de pinturas de 1910 y las fotografías y noticias publicadas en torno a la Exposición de Arte Antiguo celebrada en el año 1912. Esto supone que desconocemos las obras que el señor Meersmans fue adquiriendo tras esta fecha durante el resto de su vida, algunas de estas obras posiblemente sean propiedad de los conventos antes mencionados o de la colección de la familia Meersmans.

Concluiremos señalando la importancia que tiene el hecho de que Huberto Meersmans decidiera transformar su colección privada en museo, anticipándose varios años a otras iniciativas similares tan significativas como la del marqués de la Vega Inclán y la del marqués de Cerralbo. También es especialmente significativo el haber sido el primer edificio levantado expresamente para la función de museo en Granada, y ser uno de los escasos museos edificadas de nueva planta en España en una época en la que lo habitual continuaba siendo, desde la Desamortización, la rehabilitación y reutilización de construcciones históricas pensadas con otra finalidad. Este es el caso de la totalidad de los museos públicos de la ciudad, a pesar de que la mayoría de ellos fueron instalados definitivamente en años posteriores a la apertura del Museo de los Mártires. Ha tenido que transcurrir casi un siglo para que en la ciudad de Granada se vuelva a levantar un edificio destinado a museo, el Museo Parque de la Ciencias.

Terminaremos con las palabras que le dedica la prensa del año 1930 a don Huberto Meersmans con motivo de la venta de los Mártires<sup>7</sup>:

«Muy bien nos ha ido a los granadinos con la residencia del señor Meersmans en los Mártires; porque este simpático y noble huésped belga se comportó siempre como un buen hijo de Granada, donde le tenemos toda la cariñosa estimación que

su amable conducta merece. El carmen de los Mártires estuvo abierto en todas las ocasiones a la visita y admiración del turismo; y siempre que se le necesitó para grandiosos festivales de interés local ofreciólo generosamente su espléndido propietario, de manera que puede decirse que, para las grandes solemnidades, la ciudad pudo contar, en todo tiempo, merced a la amable condescendencia de don Huberto, con los jardines incomparables de esta hermosa finca, orgullo de Granada».

#### BIBLIOGRAFÍA

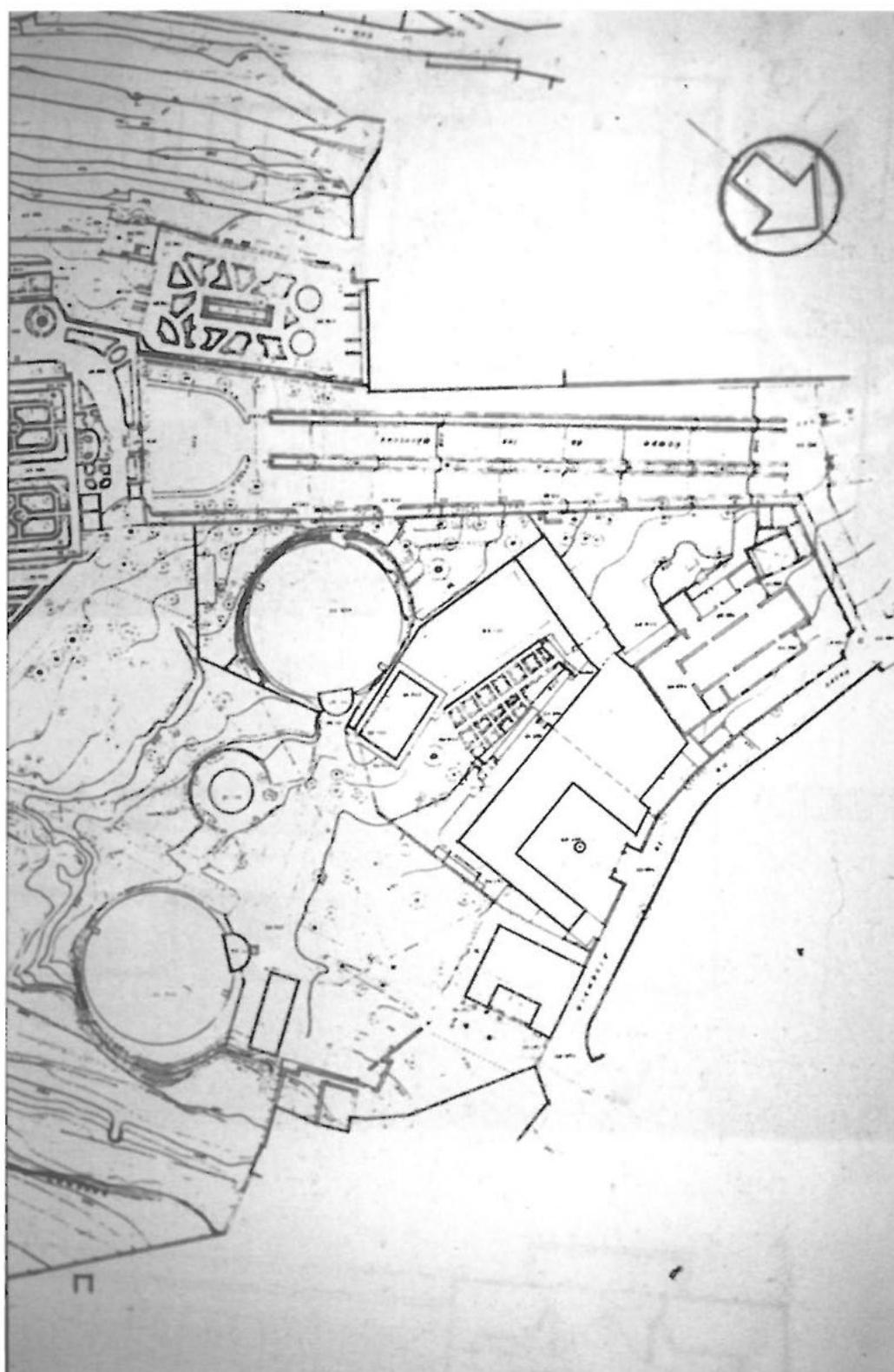
- «Inauguración de un Museo» en *El Defensor de Granada*, 22 de octubre 1910, Granada.
- «Un nuevo Museo» en *El Defensor de Granada*, 3 de 1910, Granada.
- «El Carmen de los Mártires» en *La Publicidad*, 8 de noviembre 1930, Granada.
- «Museo de los Mártires» en *Reflejos revista literaria e ilustrada*, noviembre 1928, Granada.
- Catálogo de la Exposición de Arte Histórico organizada por la Real Academia de Bellas Artes de la provincia de Granada a expensas del Excmo. Ayuntamiento de esta ciudad en junio de 1912*, Granada 23 de junio de 1912.
- Museo Arte Antiguo y Moderno, antigua colección del señor marques de Bonanza*, imprenta El Defensor, Granada, 1910.
- Guía de Granada (Granada, Almería, Málaga y Jaén)*. III Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, Granada, 1911.
- Revista Museum*, año II, núm. 7, Barcelona, 1912.
- Programa de las Fiestas del Stmo. Corpus Christi*, Granada, 1915.
- Programa-Guía de las Fiestas del Corpus*, Granada, 1925.
- BOBADILLA CAMPOS, Fernando F. de, y OROZCO DÍAZ, Manuel. *El Carmen de los Mártires. Apuntes para una historia*, Granada, 1977.
- GALÁN, Eva. *Pintores del romanticismo andaluz*, Granada, ed. Universidad de Granada, 1994.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Granada paraíso cerrado y otras páginas granadinas*, Granada, ed. Miguel Sánchez, 1971.
- GIRÓN, Cesar. *Miscelánea granadina*, Granada, ed. Comares, 1998.
- JEREZ MIR, Carlos. *Guía de arquitectura en Granada*, Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1996.
- OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de artistas españoles*, ed. Givir, 1975.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. *Sevilla oculta, monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 1991.

<sup>7</sup> «El Carmen de los Mártires» en *La Publicidad*, 8 de noviembre de 1930, Granada



1.—Inauguración del Museo. El Defensor de Granada, 1910





2.—Planta del Museo de los Mártires





3.—Museo de los Mártires. Hacia 1910

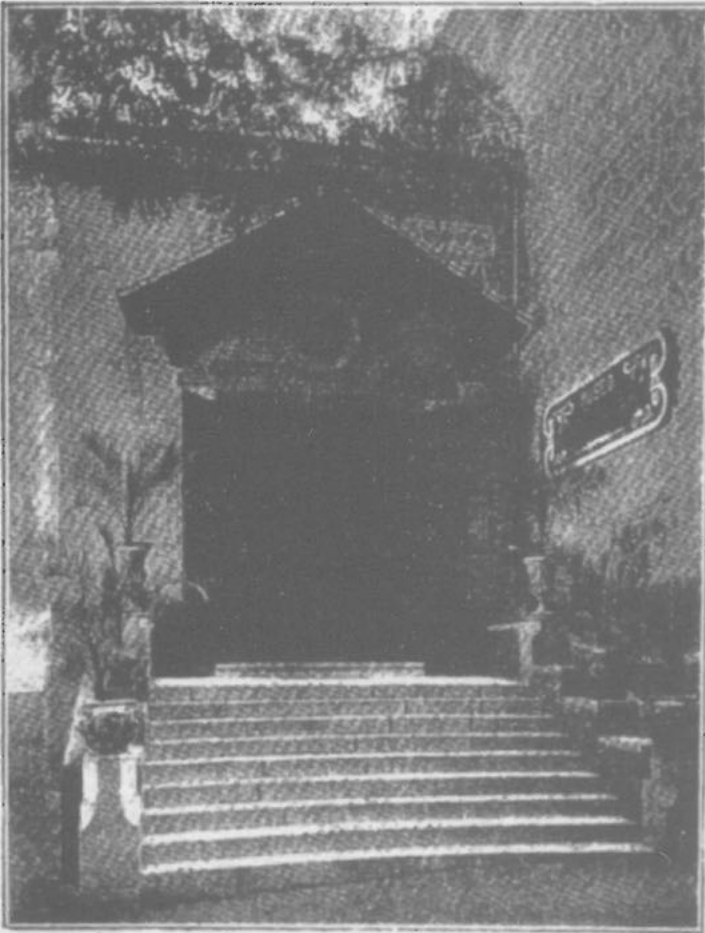


4.—Museo de los Mártires. En la actualidad

136 PROGRAMA

# ART MUSEUM

*Situated in promenade of the Martires  
(Alhambra Vood)*



*Large collection of paintings, sculptures,  
porcelain, enamel works, artistic furnitures*

**OPEN DAILY**

**EXHIBITION AND SALE OF WORK**

5.—Anuncio del Museo. Programa-guía del Corpus, 1925



6.—Interior del Museo, 1912. Sala III

---

## *Museos monográficos de arte contemporáneo: una reflexión sobre sus funciones y espacios*

M.<sup>a</sup> ÁNGELES LAYUNO ROSAS

En la actualidad, a nivel internacional, coexisten dos tendencias en el campo museístico: si por un lado se camina hacia el museo monumental, sobredimensionado a través de sucesivas ampliaciones y multiplicaciones de metros cuadrados para los más diversos usos; por otro, se observa con satisfacción, la fragmentación, la acotación del museo en sus discursos expositivos y en sus tamaños, surgiendo de forma creciente museos de tipo medio o pequeño destinados a diversos contenidos.

El prototipo de museo de arte moderno/contemporáneo se ha asociado a los modelos del MOMA de Nueva York y del Centro Pompidou de París, que han marcado las pautas de muchos museos nacidos a lo largo del siglo. Estas tipologías de museo nacional de arte moderno basan su concepción en la narración enciclopédica de la evolución del arte del siglo XX, así, su discurso expositivo, en el fondo, no difiere en lo esencial de los grandes museos históricos.

Un modelo de museo de arte contemporáneo que ha asimilado todos los cambios conceptuales y formales por los ha atravesado el museo en los últimos tiempos es el Guggenheim de Bilbao. Un museo entendido como empresa cultural para el consumo de masas, cuyo éxito se mide en cifras de visitantes, en rentabilidad económica y prestigio político, y cuyas estrategias de seducción y atracción de público residen en el disfrute no ya de las colecciones sino del espectáculo ofrecido por el museo en su conjunto a través del propio contenedor de Frank Gehry.

El Museo Guggenheim Bilbao es una de las pie-

zas de la nueva generación de museos y centros de arte moderno y contemporáneo nacidos en España desde la llegada de la democracia, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía —heredero del maltrecho MEAC—, el Instituto Valenciano de Arte Moderno, el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, entre otros. Centros o museos convertidos en símbolos de las políticas culturales de cada una de las Comunidades Autónomas, en su intención de recuperar el tiempo perdido en la difusión de la modernidad. Instituciones que se han caracterizado por la calidad y el protagonismo de sus contenedores arquitectónicos, y que han desatado polémicas en cuanto a la poca definición de sus contenidos o programas museológicos.

No obstante, en el panorama museístico español se pueden discernir diversos tipos de museo de arte contemporáneo, en cuya constitución intervienen motivos diversos y con objetivos también diversos. Junto al museo nacional de arte contemporáneo y sus equivalentes en las Comunidades, existen otros museos y centros de dimensiones medias o pequeñas, destinados a artistas o movimientos artísticos concretos, pequeñas colecciones a veces, promovidos por particulares —críticos de arte, artistas, coleccionistas—, o por las administraciones públicas locales —Ayuntamientos, Diputaciones, Autonomías—, gestionados normalmente con la fórmula de consorcios mixtos, con un Patronato al frente.

Dentro de este contexto, los museos dedicados a un artista determinado han ejercido y ejercen en todos los países un papel crucial desde un punto de vista cultural, divulgativo, pedagógico y científico. Limitándonos al caso español, existen tres experiencias pioneras concebidas durante el período franquista, los Museos Picasso y Fundación Miró, ambos en Barcelona, y el Museo-Teatro Dalí en Figueras (Gerona), sin olvidar el entrañable Museo Zabaleta en Quesada (Jaén), que sirven de ejemplo a muchos otros creados o renovados con posterioridad, como el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres, la Fundación César Manrique de Lanzarote, el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza, el Museo Juan Barjola de Gijón, la Fundación Tàpies de Barcelona, la Fundación Díaz-Caneja en Palencia, el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, entre otros.

Si bien no todos ellos poseen la misma vitalidad e incidencia cultural, se puede afirmar que en muchos casos constituyen modelos ejemplares de funcionamiento museístico a partir de recursos modestos, si los comparamos con los presupuestos y medios de otras instituciones.

Este es el caso de los museos Vostell de Malpartida de Cáceres, la Fundación Tàpies de Barcelona y el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, cuya concepción, repercusión socio-cultural, funciones museológicas y espacios arquitectónicos se comentan brevemente a continuación.

#### LOS DISCURSOS MUSEÍSTICOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Nicholas Serota, en su análisis de los discursos expositivos del arte contemporáneo, alude a que, frente a la tendencia de narrar la historia del arte del siglo XX como sucesión de *ismos* en los museos de arte moderno históricos, con el fin de mostrar afinidades estilísticas que permitan hilvanar un discurso evolutivo y formalista de la historia del arte, en la actualidad, lo que prima es la dedicación de salas aisladas a la presentación de artistas concretos<sup>1</sup>. La sustitución de un discurso diacró-

nico por otro sincrónico, a la vez que la proliferación creciente de espacios expositivos destinados a artistas o movimientos concretos, es un hecho que hay que relacionar con los cambios en las prácticas artísticas y en las relaciones artista-museo desde la década de los sesenta fundamentalmente.

El enunciado de problemas de instalación y percepción de la propia obra con el fin de transmitir un mensaje estético a través de la exposición fue algo experimentado por los diferentes *ismos* de la vanguardia histórica en la primera mitad del siglo, como Bauhaus, Neoplasticismo, Surrealismo, Dada, Futurismo<sup>2</sup>. Pero serán los movimientos y artistas aparecidos tras la Segunda Guerra Mundial (Fluxus, Conceptual, Minimal), quienes van a realizar propuestas radicales en relación a la exposición de su propia obra, transformando radicalmente las relaciones entre obra-espacio-espectador, y enfrentándose abiertamente al espacio del museo. Decididamente van a cuestionar el *status* de la institución museística, sus límites tanto ideológicos como físicos, sus discursos, iniciando otros modos de apropiación del museo. Uno de estos modos consistirá en el traslado del lugar de trabajo al museo mediante la instalación de la obra *in situ*, a veces de forma efímera, planteando problemas de orden conceptual, técnico, estético, por la constante ruptura de los soportes, materiales, y escalas tradicionales<sup>3</sup>. No obstante, la actitud más interesante será la búsqueda de cauces de exposición y difusión alternativos al museo, recuperando el espacio

<sup>2</sup> Un resumen de las relaciones entre obras de arte y espacios a lo largo del siglo XX es el realizado por BESSET, Maurice: «Obras, espacios, miradas. El Museo en la historia del arte contemporáneo». En *A & V (Museos de Vanguardia)*, (Madrid) núm. 39, (1993), págs. 4-15. Véase también LAYUNO ROSAS, M.ª Ángeles: «Exponerse o ser expuesto. La problemática expositiva de las vanguardias históricas». En *Espacio, Tiempo y Forma* (Madrid, UNED, Departamento de Historia del Arte), t. 10, (1997), págs. 331-354.

<sup>3</sup> Véase el profundo análisis de la problemática expositiva del arte de la segunda mitad del siglo a cargo de CRIMP, Douglas, *On the Museums's Ruins*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1993. Igualmente de interés para el tema FRÉCHURET, M.: «Le Musée d'art contemporain: attitudes et modes d'appropriation», en *Scenographier l'art contemporain*, Paris, M.N.E.S., 1986. Y MONTANER, Josep María, «Espacios para el arte contemporáneo. La relación entre la obra y el espacio arquitectónico», en *Museos para el Nuevo Siglo*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1995, págs. 86-88.

<sup>1</sup> SEROTA, Nicholas: *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*. Italia, Thames and Hudson, 1996, págs. 9-18



público urbano, el paisaje natural y los edificios históricos, frecuentemente industriales —fábricas, almacenes—, abandonados o en desuso.

La reivindicación de la capacidad de decidir en qué condiciones y lugares se expone la obra por parte de los artistas contemporáneos produce a menudo frutos sumamente interesantes en forma de creación de ámbitos expositivos personalizados como la Rothko Chapel, el museo de Warhol, o de Donald Judd en la Chinati Foundation por sólo citar ejemplos internacionales.

En cualquier caso, lo que priman son las presentaciones sincrónicas, ya que una presentación enciclopédica ya no es posible en los museos nacidos en la segunda mitad del siglo, evidenciando la fragmentación como condición de la postmodernidad, y el fin de los discursos globalizantes, absolutos<sup>4</sup>. Así, el museo, la historia, se fragmenta en pequeñas narraciones que tienden puentes entre ellas, puentes de significado, donde uno puede tejer o destejer el hilo de la madeja en múltiples direcciones y conexiones. El método lineal, cronológico, narrativo, discursivo, historicista ya no tiene cabida.

#### EL CONCEPTO DE MUSEO Y SU TRADUCCIÓN ARQUITECTÓNICA Y MUSEOGRÁFICA

Desde el punto de vista museográfico, con frecuencia estos museos fundados o promovidos por artistas —ya sean edificios de nueva planta o reha-

bilitados— traducen en su imagen y ambientes la concepción que del museo posee el artista promotor o fundador, en una especie de autorretrato estético. Los museos Dalí y Vostell en España son los casos más explícitos en este sentido. Otras veces, es el conservador o arquitecto el que intenta plasmar museográficamente los principios estéticos del artista, como es el caso de los museos de Miró, Tàpies o Esteban Vicente. El fin es la integración perfecta de obras y espacios.

En este punto hay un ejemplo que es inevitable citar, siquiera brevemente. El Museo Dalí en Figueras, inaugurado en 1975, representa un acto de autodefinición del artista a través de su arquitectura y ambientes expositivos. La propia decisión de instalar el museo en un espacio *alternativo* en consonancia con su propio ideario estético «soy un pintor eminentemente teatral» —afirmaba el propio Dalí—, deriva de la voluntad del artista, quien colaboró y asesoró a los arquitectos autores del proyecto de rehabilitación del teatro municipal hasta en los más mínimos detalles, lográndose un resultado plenamente daliniano. El gran espacio escénico central cubierto por la enorme cúpula geodésica de Pérez Piñero es la concretización de una puesta en escena surrealista, rupturista y provocadora, al modo de los montajes de las exposiciones del surrealismo, y como éstos, transmisor de un mensaje estético directo. Dalí comentaba las diversas fases de construcción del museo y de su instalación como algo ritual y mágico, religioso, primero la cúpula, venida desde el cielo en helicóptero, luego cuadros en las paredes quemadas, pintar la sardana en el techo<sup>5</sup>.

Este matiz de espiritualismo y experiencia casi mística en la concepción del propio espacio expositivo guarda cierta semejanza con los ejemplos del museo Vostell y Tàpies, como se verá a continuación.

La elección de la sede de la Fundación Tàpies de Barcelona, la Editorial Montaner i Simon (1879), obra del arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner, fue decisión de Antoni Tàpies, quien señalaba su interés en la editorial

<sup>4</sup> María Bolaños ha expresado con claridad la nueva situación de los museos en la postmodernidad: «Y ello no puede sino conducir a una desestabilización drástica de la institución museística, que, a partir de ese momento, y frente a la linealidad historicista del museo moderno, propone una vivencia basada en la descontextualización y en la intensidad estética; donde frente a la posibilidad de visualizar en las galerías y pinacotecas el espectáculo de la historia reciente, entendida como una sucesión ordenada de “ismos” —el cubismo, el fauvismo, el dadaísmo, el surrealismo—, no se siente capaz de ofrecer sino experiencias parciales, momentos desligados, descubrimientos específicos e intransitivos, interpretaciones libres y efímeras, a un espectador que, él también, es un contemplador “accidental”, implicado en un punto de vista, “con un delante y un detrás”, atrapado en el horizonte de su percepción. Habrán de pasar años antes de que la comprensión del sinsentido de los museos enciclopédicos y de la necesidad de su sustitución por centros concebidos de acuerdo con esta nueva forma de vivir el arte...». Véase BOLAÑOS, María, *Historia de los Museos en España*, Gijón, Trea, 1997, pág. 432.

<sup>5</sup> El proceso de concepción y construcción del museo se halla detalladamente recogido en GUARDIOLA ROVIRA, R.: *Dalí y su Museo. La obra que no quiso Bellas Artes*. Figueras, Editora Empordanesa, S.A., 1984.

modernista tanto por razones de tipo ideológico encarnaba el espíritu de la catalanidad en su estilo modernista —como prácticas— por sus cualidades espaciales y la modernidad de su estructura de hierro, en la corriente del prorrracionalismo modernista<sup>6</sup>.

El proyecto de restauración y rehabilitación a cargo de los arquitectos Lluís Domènech y Roser Amadó, se basa en un compromiso entre el respeto por los valores espaciales, tipológicos, lumínicos y estéticos del edificio original, y una intervención creativa, recreando y rediseñando los espacios para adaptarlos a su nueva función museológica. Uno de los valores más destacados es el tratamiento de la luz, por la existencia de entradas verticales de luz natural cenital organizados como planos de luz que van marcando y definiendo los espacios sucesivamente desde la entrada hasta el fondo del edificio en la zona del patio<sup>7</sup>.

Uno de los espacios más espectaculares, además de los espacios concatenados de la planta baja con sus columnas de fundición, es la biblioteca y archivo situados en la segunda planta, con los antiguos anaqueles de madera de la editorial restaurados (figs 1-2).

El concepto de museo preconizado por Tàpies se materializa además en el resultado arquitectónico, fruto de una colaboración y el diálogo entre el artista y los arquitectos, quienes supieron plasmar con originalidad las intenciones del artista.

Tàpies, al contrario que W. Vostell, eligió personalmente un inmueble en una de las zonas más comerciales y bulliciosas de la ciudad, el Ensanche de Cerdà, con la voluntad de no aislar el arte de la vida cotidiana de la ciudad. No obstante, no se trata de fundir arte-vida, pues la idea en este caso es la consecución de un *temenos* en el espacio interno museístico, diferenciado de la atmósfera cotidiana, reivindicando la antigua versión del museo como templo, espacio sacralizado para la meditación secular. Estos objetivos se traducen museográ-

ficamente en un espacio en que las distintas cualidades espaciales, lumínicas, cromáticas contribuyen a crear este efecto, al tiempo que el aislamiento acústico persigue la obtención de un clima sosegado, que potencie los efectos de recogimiento y aislamiento para la meditación y la reflexión, que son las metas del encuentro con la obra del arte, como propone el artista. El museo debe responder a un concepto romántico de espacio sacralizado acorde con la idea de arte como experiencia mística, como una forma de espiritualidad, como camino para llegar al conocimiento de la realidad última<sup>8</sup>.

Los vínculos del artista hispano-alemán Wolf Vostell con España, y especialmente con Extremadura, se estrecharon a partir de los años setenta, cuando, impresionado por su paisaje granítico, concibe un museo *Fluxus* en el territorio de los Barruecos, en Malpartida de Cáceres, declarando la zona: «Obra de arte de la naturaleza», por lo que en este caso también, el emplazamiento, la definición conceptual y la ordenación museográfica de la colección de obras de Vostell son fruto de las decisiones del propio artista, ligado al movimiento internacional *Fluxus*. El museo, inaugurado en 1976, se presenta desde el inicio como un museo alternativo, en la línea de muchos artistas contemporáneos, que encuentran sus propios canales de difusión estética fuera de los límites ideológicos y físicos del museo tradicional, masificado, optando en algunos casos por lugares ultraperiféricos.

Vostell expresaba su idea de «un museo al aire libre, un museo móvil y en continuo cambio al tipo *fluxus* y *land-art*, que integrará en perfecta combinación arte y naturaleza»<sup>9</sup>. La idea inicial del artista era hacer un museo sin muros, en plena naturaleza, un museo de *ambientes* (*environments*)

<sup>6</sup> Para una descripción de la arquitectura y programas decorativos de la antigua editorial ver CIRICI PELLICER, A.: «El edificio de la editorial Montaner i Simón», en *Cuadernos de Arquitectura*, (Barcelona), núms. 52-53, (1963). Y FUCHSHUBER, Gregor: *Antoni Tàpies Foundation Building*, Barcelona, Sápica, 1992.

<sup>7</sup> Véase, además del libro de Fuchshuber, DOMÈNECH, LL. Y AMADÓ, R., «Fundación Tàpies», en *El Croquis*, (Madrid), núm. 46 (enero 1991), págs. 92-109.

<sup>8</sup> Tàpies declaraba: «puede que sí, que los museos acaben siendo una especie de templos que servirán para satisfacer esta necesidad que tiene la gente de espiritualidad. Pero también tengo que decir, que vistos determinados tipos de centro actuales, no me gusta los olores que vienen de la cocina o de la cafetería. Entiendo más el museo como lugar donde ir a reflexionar, el punto que sirve para potenciar y propiciar la visión del arte como globalidad...». Ver «Presencia. Entrevista a Antoni Tàpies», en *El Punt* (Suplemento, Barcelona, 3 de junio de 1990). También aporta datos interesantes al respecto el libro de CATOIR, Barbara, *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Barcelona, Polígrafa, 1989.

<sup>9</sup> Las declaraciones de Vostell sobre la concepción de su museo y el proceso de su creación y evolución, han sido recogidas en diversas fuentes, entre ellas los trabajos de GUARDADO

para materializar el principio de fusión arte-naturaleza, arte-vida. Este innovador proyecto inicial, que poseía un cierto carácter utópico<sup>10</sup> no se realizó, pero se instalaron los ambientes de Vostell: *VOAEX (Viaje de Hormigón por la Alta Extremadura)*, *El muerto que tiene sed*, y *V40*, todos integrados en el paisaje de los Barruecos, propiciando que el recorrido museográfico se prolongue fuera de los límites del recinto arquitectónico formado por las varias naves del llamado Lavadero de Lanas, para extenderse en la propia naturaleza, para fundirse, integrarse armónicamente con ella, materializando su máxima arte=vida.

El Lavadero de Lanas está formado por diversas edificaciones cuya función está ligada a la incipiente industria española del siglo XVIII, en concreto al fenómeno de la Transhumancia ligado a la Mesta. Son construcciones rurales austeras, funcionales en sus técnicas y materiales. El conjunto arquitectónico se presta a hacer un museo extensivo o fragmentado, repartiendo las distintas funciones en las varias edificaciones, que aún hoy, reciben los nombres de las distintas actividades de origen: nave del esquila, del pesaje de la lana, ermita, molino harinero...

La colección Vostell queda instalada en la nave del esquila, que fue objeto de la primera fase de rehabilitación a partir de 1992 siguiendo el proyecto del arquitecto J. García Collado<sup>11</sup>.

La instalación de la colección responde a los criterios expositivos y museográficos concebidos por el artista con el deseo de comunicar un mensaje artístico. El principio estético *vostelliano* del *décollage* invade el espacio expositivo, a través de las configuraciones formales de las obras, de los materiales, sonidos, olores e iluminación. Vostell emplea en sus obras objetos símbolo de la civilización moderna como el coche, televisores, siendo

éstos manipulados formalmente para expresar una visión pesimista y destructiva de los mitos del progreso, aumentada por los bajos niveles de iluminación y por la mezcla de sonidos enloquecedores (fig. 3). En suma, se logra la creación de un ambiente integrado por múltiples estímulos sensoriales paralelos o mezclados (sonidos, olores, visual) que debe transmitir una visión crítica de la civilización occidental. La sordidez, el desasosiego, la sensación de destrucción y de sinrazón que emana del ambiente desaparecen al salir por la puerta trasera de la nave. Esta salida ofrece al visitante la salvación del encuentro con el mundo exterior, el mundo de la naturaleza, donde contemplar, cegados por la luz solar, el agua del lago, el silencio y armonía de los sonidos de la naturaleza, buscando establecer un contraste brutal entre civilización/naturaleza. Esta presentación de la naturaleza como objeto bello y relajante frente al caos del mundo de los artefactos se basa en la idea de renacer a la vida, de volver a lo primigenio, a las fuentes de la prehistoria como parte del ideario *fluxus*<sup>12</sup>.

En Segovia, para alojar el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, inaugurado en 1998, uno de los últimos de su generación en abrir sus puertas, se rehabilita un edificio histórico emblemático para la ciudad, el palacio del rey Enrique IV, cuyo origen se remonta al siglo XV, y que se hallaba desde 1974 en un estado de abandono y ruina lamentable, con sus estructuras originales bastantes alteradas por la adaptación a diversos usos a lo largo de la historia. La restauración del edificio corrió a cargo del arquitecto J. A. Miranda. Pero el mayor interés en este caso recae en el diseño de los espacios expositivos, en el proyecto museográfico de Juan Ariño, que ha creado un ejemplo modélico de la ya clásica museografía moderna, que se funda en la aplicación de principios puristas que se traducen en espacios asépticos, blancos, neutros, flexibles, con una iluminación homogénea, donde se potencia ante todo el protagonismo de la obra de arte (fig. 4). En este caso, se

OLIVENZA DE VOSTELL, M., Y AGÜNDEZ, J.A., «Museo Vostell Malpartida 1974-1994», en *Museo Vostell Malpartida de Cáceres* (Catálogo). Badajoz, Junta de Extremadura, 1994, págs. 213 y sigs. Véanse también las colaboraciones de María del Mar Lozano Bartolozzi, Javier Cano y Antonio Franco en el mismo catálogo del museo.

<sup>10</sup> Proyecto comentado por Vostell en entrevista de BORRÁS, María Luisa, «Wolf Vostell, analogías y antagonismos», en *Guadalimar*, núm. 17, (1976), págs. 40-41.

<sup>11</sup> Para el proceso y criterios de restauración GARCÍA COLLADO, F.J., «Museo Vostell/Los Barruecos. Malpartida de Cáceres», en *Oeste*, núms. 8-9 (1992), págs. 114-122.

<sup>12</sup> Véase el estudio de los principios de la obra de Vostell de FRANCO, Antonio: «Museo Vostell-Malpartida. Proyecto utópico y voluntad de resistencia», en *Museo Vostell. Malpartida de Cáceres* (Catálogo), *op. cit.*, págs. 53-56. Asimismo AGÜNDEZ GARCÍA, José Antonio, «Wolf Vostell. Un Arte del "Centro" y un Museo en la "Periferia"», en *Actas VIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Cáceres, 1990*. Mérida, Editora Regional, 1992.



ha conseguido una perfecta sintonización entre el lenguaje estético de Esteban Vicente, y la estética de los espacios expositivos. Un espacio fundamental para las actividades del museo y un ámbito de gran belleza es el auditorio, situado en el espacio de la antigua capilla del Hospital de Viejos, fundado por los propietarios del palacio en el siglo XVI, en el que sobresalen el artesonado mudéjar y bóvedas góticas<sup>13</sup>.

### LAS FUNCIONES

Estos museos monográficos se crean a partir de la existencia de unos fondos, de unas colecciones, objeto de donación o legado por parte del propio artista titular, familiares, amigos o coleccionistas de su obra. Por tanto, la función tradicional de conservación es una de las principales. Una colección que posteriormente puede ser ampliada por una política de adquisiciones a cargo del museo o recibir más donaciones<sup>14</sup>.

En esta línea nacieron muchos museos a partir del siglo XIX, bajo la etiqueta de *Casa-Museo*, con ejemplos célebres como la Casa de Benlliure, Sorolla, Zuloaga o Julio Romero de Torres, por citar sólo ejemplos españoles. Sin embargo, en los nuevos museos monográficos se ha superado la fórmula estática de *Casa-Museo* (también denominada *museo de autor*), a través de la asimilación e incorporación de los cambios experimentados en el

concepto de museo que afectan a la inclusión de nuevas funciones museológicas.

Ahora no se trata de musealizar el entorno vital y de trabajo (taller) del artista, en una especie de mitificación del genio creador, casi siempre después de fallecido éste, sino de crear por parte de artistas vivos y en plena producción, museos o centros —separados de su propia residencia o taller—, cuyos objetivos trascienden el hecho narcisista de la autoexaltación, para convertirse en auténticos centros de cultura y promoción del arte contemporáneo.

De hecho, estos museos, además de *monumentos* en el sentido etimológico del término, se han transformado en instituciones vivas al servicio de la sociedad, cumpliendo una función social de centro cultural, de activador artístico, de difusión e investigación.

Y esta función divulgadora, pedagógica y científica se cumple mediante la puesta en marcha de un programa de actividades paralelas a la exhibición de los fondos permanentes. Estos programas se basan generalmente en exposiciones temporales, ciclos de conferencias o cursos que suelen estar relacionados con las exposiciones temporales, ciclos de conciertos de música contemporánea, audiciones, recitales, proyección de cortometrajes, vídeos o películas, y otras formas de expresión artística contemporáneas, adoptando en todos los casos un enfoque multidisciplinar. Junto a ello, la organización de visitas guiadas, y puesta en marcha de un línea de publicaciones suelen completar la programación.

Por tanto, en sus programas museológico y museográfico deben proyectarse espacios tanto para las exposiciones permanentes y temporales —la falta de espacio es uno de los males crónicos de los pequeños museos— como para auditorios, tiendas, biblioteca y archivo para los investigadores, ya que la función científica es de suma importancia. En este sentido de operatividad científica y divulgativa del arte contemporáneo alcanzan niveles a veces superiores a los *grandes centros*.

De hecho, si bien comparten puntos en sus programas museológicos con otras instituciones destinadas al arte contemporáneo: el museo conservador, y el museo productor de cultura, no obstante, estos museos, muchos de ellos periféricos, generalmente definen un tipo conceptual alejado del museo de masas, espectacular y comercializado, del museo como empresa cultural cuya valoración se basa en las estadísticas de frecuentación de públi-

<sup>13</sup> Para más datos sobre el palacio de Enrique IV y su restauración y rehabilitación como museo, véase el artículo «Vicisitudes históricas del palacio de Enrique IV», dentro del «Monográfico sobre Esteban Vicente», en *Línea Informativa*, Segovia, Diputación Provincial, núm. 13, junio 1998, pág. 6-7.

<sup>14</sup> De este modo, Esteban Vicente, artista segoviano vinculado al expresionismo abstracto americano y a la Escuela de Nueva York, obtendrá el reconocimiento y la valoración de su obra a través de la creación de un museo en Segovia, el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, promovido por la Diputación Provincial de Segovia, que parte de la donación de 142 de sus obras (pinturas al óleo, collages, dibujos, acuarelas, esculturas de pequeño formato, grabados) por el artista y su esposa.

La Fundación Tàpies, fundada a iniciativa del propio artista, apoyada sobre todo, por los poderes públicos municipales, igualmente parte de la donación de gran parte de la colección del artista y de su mujer, con la posibilidad, al igual que E. Vicente, de incrementar esos fondos mediante donaciones, al estar en plenas facultades creativas. En el caso de Vostell, de nuevo la generosidad del artista, finalmente apoyado por las administraciones autonómicas y locales ha hecho posible contar con el museo actual.

co, constituyéndose en lugares de dimensiones pequeñas, íntimos, que invitan a la meditación y la reflexión.

Los precedentes que marcaron esta línea de actuación hay que buscarlos en museos como la Fundación Miró de Barcelona, en la que cabe aplicar los conceptos enunciados por Duncan Cameron<sup>15</sup> al referirse a las funciones de los museos modernos, afirmando que a veces se produce una simbiosis entre el *templo*, como lugar donde se rinde tributo al artista a través de la exhibición y conservación de su obra, y el *foro*, o laboratorio de estudio. Este carácter de centro cultural fue aportado a la institución por el propio Miró, y el propio nombre, *Fundación Joan Miró. Centre d'Estudis d'Art Contemporani*, recoge la crucial relevancia de la función investigadora o científica del museo.

Esta combinación entre templo y foro se materializa en la mayor parte de los museos monográficos analizados, pero quizá su eco adquiere mayor resonancia en las ideas de otro gran artista catalán, Antoni Tàpies. Si, como vimos, la fundación por un lado es concebida como un templo, por otro contempla ya en su génesis una dimensión didáctica paralela, que conectase «... el arte con otras ramas del saber humano, principalmente la filosofía, la ciencia, la literatura... la sabiduría de otras civilizaciones... desearía que la Fundación fuese una institución viva y al propio tiempo un lugar de formación espiritual y que contribuya a hacer comprender mejor el arte contemporáneo...» es el objetivo expresado por el artista<sup>16</sup>.

Dentro de sus líneas científicas, como se ha indicado, se realiza una especial incidencia en el arte oriental, asiático y en las culturas primitivas por el propio interés de Tàpies en la potenciación del pensamiento y cultura orientales. La biblioteca y el archivo son espacios esenciales en la vida de la institución. Desde el comienzo de su trayectoria en 1990, la Fundación ha llevado a cabo sin interrupción una serie de actividades como exposiciones

temporales (Louise Bourgeois, Jannis Kounellis, K. Wodiczko, Mario Merz, Hans Haacke, arte africano del siglo XX, además de exposiciones sobre la obra de Tàpies), que destacan por su incidencia en los movimientos y artistas más innovadores y experimentales de la segunda mitad del siglo, abarcando múltiples manifestaciones que superen los géneros tradicionales. En este sentido, destaca la exposición sobre el *Fluxus* en 1994-95, unida a una serie de acciones del movimiento; exposiciones de video-arte; la proyección de cortometrajes de Marcel Broodthaers en 1997; los fotogramas de L. Moholy-Nagy en 1997; el cine, vídeo y TV de Andy Warhol en el 2000. Otras actividades son los ciclos de conferencias relacionadas con los artistas y temas de las exposiciones presentadas, contando con la presencia de especialistas internacionales en cada materia; ciclos o conciertos de música contemporánea (*fluxus*, concierto acción ZAJ, seminario y conciertos relacionados con John Cage), proyecciones de películas, danza contemporánea, *performances*, entre otras. Por último, añadir las publicaciones de la fundación, como los seis volúmenes que constituyen el catálogo razonado de la obra completa de Antoni Tàpies, catálogos de las exposiciones, algunas de las actas o textos de los seminarios, conferencias y *simposiums*.

En cualquiera de los ejemplos de museos contemplados, una de las características de estas actividades paralelas es el establecimiento de un hilo conductor que incida en una contextualización o irradiación a partir de los contenidos de los fondos permanentes de la colección. En el Museo Esteban Vicente, se insistirá en establecer vínculos con la poesía de la Generación del 27, por la relación estética y cronológica del pintor con la misma, a través de las actividades programadas, de publicaciones, o de fondos documentales consultables en el archivo y biblioteca del museo.

Este museo segoviano representa una opción de museo activo, creativo, que ha basado su corta trayectoria en un atractivo programa de exposiciones temporales y conferencias que han conseguido dinamizar el museo en un entorno poco habituado a lidiar con el arte contemporáneo<sup>17</sup>. Exposi-

<sup>15</sup> CAMERON, D., «Le Musée: un temple ou un forum», en *Vagues. Une Anthologie de la nouvelle muséologie*, I, Savignyle-Temple, M.N.E.S., 1992.

<sup>16</sup> Citado por PERMANYER, Lluís, «La inauguración de la fundación es un hito importante en mi vida (entrevista a Antoni Tàpies)», en *La Vanguardia Magazine* (Barcelona), 27-V-1990, pág. 14.

<sup>17</sup> Para un análisis más amplio sobre el museo y sus actividades remito a las siguientes fuentes: MARTÍNEZ DE AGUILAR,



ciones de producción propia o itinerantes (Rafael Baixeras, fondos de arte moderno del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Morandi, Picasso...), siempre buscando proporcionar un enfoque interdisciplinar, al procurar su conexión con ciclos de conferencias, películas o recitales relacionados con el tema de la muestra, como en la exposición celebrada recientemente *Un Bosque en Obras. Vanguardias en la escultura española en madera*.

Asimismo, trazar una evolución del arte del siglo XX con un enfoque eminentemente pedagógico y divulgativo, con conferencias a cargo de prestigiosos especialistas en la materia; charlas de artistas españoles del siglo XX junto a y sobre su propia obra, son algunos de los ejemplos de este realista y atractivo programa que ofrece el museo. Esta labor difusora y científica será ampliada en el futuro con la apertura de una librería especializada en arte y poesía contemporáneas, en la línea de los objetivos del museo. Sería deseable para el prometedor futuro desarrollo de este museo una ampliación (¿palacio de la reina doña Juana abandonado y al borde de la ruina?) que sin sobredimensionarlo resolviera la limitación espacial, sobre todo, de almacenes y biblioteca (fig. 5).

Por último, el Museo Vostell Malpartida, ha sido, desde su fundación, un importante foco de activación, de estímulo y debate del arte contemporáneo, de experiencias artísticas próximas a la ideología del *fluxus* y de otras corrientes experimentales como los *happenings*, *performances*, y arte conceptual, con sus imbricaciones con todo género de manifestaciones artísticas relacionadas con éstos, que van desde la música, el teatro, el cine, la fotografía, la danza, la literatura, y en general, el pensamiento contemporáneo<sup>18</sup>.

Su reactivación funcional se produce sobre todo a partir de 1989 al hacerse cargo del museo la Junta de Extremadura, tras un período crítico en que peligró su continuidad por falta de apoyo institucional, siendo reinaugurado en 1994.

En la programación actual del museo, influyó el proyecto de Vostell de 1983, donde el artista concibe los Barruecos y el Lavadero de Lanás como un *Centro Cultural de Arte y Naturaleza*. Desde el pimer momento, se pone de manifiesto el deseo expreso de abrir el museo a todos los artistas del *Fluxus* o artistas que hayan tenido alguna conexión con el movimiento. En este caso, el templo y el foro se solapan, pasando a un primer término su carácter marcado de centro de difusión y reflexión del pensamiento y arte contemporáneos que se ha traducido en una programación de actividades como exposiciones, conferencias, seminarios, ciclos de música contemporánea, proyecciones, publicaciones, entre otros.

De gran interés en este caso ha sido la posibilidad de exponer colecciones permanentes relacionadas ideológica o estéticamente con el núcleo originario formado por los fondos de Vostell, creándose un ámbito de estudio especializado en una parcela de la historia del arte del siglo XX. Se reafirma así la importancia de la función conservadora, por la presencia de unas colecciones de inestimable valor por su calidad y porque cubren una laguna del coleccionismo español en determinados movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo como el *fluxus*, *performances*, *happenings*, y arte conceptual<sup>19</sup>.

La colección Vostell está formada por siete ambientes, obras pictóricas de gran formato, obras *mixed-media*, esculturas, los relieves de *La Transhumancia*, que se exponen dentro de la nave del Esquiladero; la serie de los cinco *Toros de Hormigón*, que se exponen al aire libre; y desde 1997 en el jardín del museo se instala la obra *¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús sólo duró dos minutos?*

La Colección *Fluxus* fue instalada tras concluir las obras de la segunda fase de rehabilitación del complejo de edificios del Lavadero (fig. 6), y es el resultado de la donación del coleccionista italiano Gino di Maggio en 1996. Está compuesta por más de 200 obras (ambientes, instalaciones, cuadros-objeto, cuadros, partituras, esculturas) de artistas

Ana, «Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente», en *Revista de Museología* (Madrid. Asociación Española de Museólogos), núm. 14, 1998, págs. 163-66. PARREÑO, José María, «Museo Esteban Vicente», en *Descubrir el Arte* (Madrid), núm. 18, agosto 2000, págs. 88-94.

<sup>18</sup> Véase AGÜNDEZ GARCÍA, José Antonio, «Wolf Vostell. Un Arte del «Centro» y un Museo en la «Periferia», *op. cit.*, quien subraya la importancia y repercusión del museo a través de las relaciones que Vostell establece con el arte español.

<sup>19</sup> Un análisis del movimiento *fluxus* y su entrada en el museo es de ARMSTRONG, Elizabeth, «Fluxus y el Museo», en *L'Esprit de Fluxus* (Catálogo). Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1995, págs. 195-197.

europeos, americanos y asiáticos, que pertenecen a los movimientos *happening* y *fluxus*.

La colección de artistas conceptuales españoles, portugueses y polacos recoge el fruto de una serie de actividades organizadas por Vostell: las tres Semanas de Arte Contemporáneo de Malpartida (SACOM) entre los años 1977 y 1983, el Manifiesto del Lavadero de 1980 y el Día de Arte Contemporáneo de Malpartida (DACOM) en 1983<sup>20</sup>.

El carácter abierto y flexible de la programación del museo adecuado al ideario *fluxus* *vostelliano*, se percibe en la puesta en marcha de experiencias extra-artísticas, si bien relacionadas con el entorno y sede de las colecciones. Se trata de la creación de un *Centro de Interpretación de las Vías Pecuarias e Historia del Lavadero de Lanas de los Barruecos*,

que forma parte de un proyecto de la Consejería de Agricultura de la Junta de Extremadura, de recuperación y difusión de las vías pecuarias, mediante una exposición didáctica y accesible a todos, que revalorice la historia de los Barruecos y del Lavadero.

En conclusión, el éxito cultural de estas experiencias basadas en colecciones monográficas de artistas contemporáneos, puede indicar un camino o vía de actuación a seguir en un futuro como alternativa revitalizadora de las instituciones tradicionales. Lugares que por sus dimensiones, y actividades facilitan una experiencia del arte más intensa y productiva para el visitante potencial. De hecho, desde un punto de vista programático funcionan como pequeños museos de arte contemporáneo, logrando un equilibrio funcional muy positivo, y cumpliendo un alto grado de operatividad en funciones como la divulgación, pedagógicas y científicas. A su vez, el equilibrio establecido entre colecciones, funciones museológicas y arquitectura es uno de los puntos clave de su éxito.

<sup>20</sup> Esta documentación está reproducida en parte en *Museo Vostell. Malpartida de Cáceres* (Catálogo), *op. cit.*, págs. 228-237.



1.—Fundación Tàpies. Barcelona. Vista de la sala de exposiciones de la planta baja



2.—Fundación Tàpies. Barcelona. Biblioteca



3.—Museo Vostell Malpartida. Cáceres. Vista de la nave donde se expone la colección Wolf y Mercedes Vostell



4.—Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Segovia. Sala 3



5.—Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Segovia. Jardín



6.—Museo Vostell Malpartida. Colección Fluxus (donación di Maggio)



---

## *El Nuevo Museo Arqueológico Provincial de Alicante*

M.<sup>a</sup> ESTHER MACIÁ SÁNCHEZ

### INTRODUCCIÓN

Es amplia la situación que ha vivido el museo arqueológico hasta su nueva ubicación, sobre todo haciendo referencia a las condiciones poco o nada favorables del antiguo edificio de la Diputación que albergaba el museo.

La historia de la colección desde sus comienzos, ha sufrido muchos altibajos dependiendo siempre de la buena voluntad de la gente que con su esfuerzo lo mantuvieron y destaca como hecho relevante su continua ampliación, que influyeron en varios aspectos de su desarrollo como una sólida institución. También destaca que el museo, desde sus inicios ha estado supeditado al control que tenía de él la Diputación Provincial de Alicante, ya que el museo estaba emplazado en el edificio y que no fue edificado para albergar a este.

Este Palacio aunque actualmente tiene una localización céntrica y bien comunicada no siempre ha sido así, a su vez que su construcción es de principios del siglo XX por lo cual tiene las deficiencias propias de las necesidades del museo como es la falta de espacio, horario de visitas muy restringido, etc.

Aun así, la colección contiene piezas muy interesantes pero que no era posible exponer por problemas de seguridad en las salas y que van a volver a ser expuestas en el nuevo museo al igual que objetos, que se desconocía su existencia hasta la realización del último inventario para el traslado de las obras al nuevo edificio.

La historia del nuevo edificio que alberga el

museo era el antiguo Hospital Provincial de San Juan de Dios, su estructura se adecua muy bien a su nueva función sobre todo por la gran cantidad de espacio que proporciona y con una situación en la ciudad muy diferente pero con un acceso fácil y sencillo.

Parte importante del trabajo de investigación se centra en la recuperación del edificio como monumento histórico ya que se rehabilita una antigua construcción hoy en desuso y con las remodelaciones oportunas. Pero sin alterar la forma original para adaptarlo a las nuevas necesidades que tienen los museos e impidiendo a la vez que un edificio emblemático terminase como una ruina más de nuestras ciudades.

En el nuevo museo se van a desarrollar grandes cambios en muchos aspectos, pero sobre todo en la ampliación o incluso creación de algunos departamentos de los cuales carecía, como son: taller de restauración, almacén, biblioteca, etc., así como una nueva gestión y administración con más margen de libertad.

Otro punto a destacar es la nueva distribución de la colección que cambiará con el tiempo y con diferentes exposiciones temporales que darán movilidad a las obras como también a colecciones monográficas.

Por último destacar las actividades relacionadas con el museo como lugar de encuentro y cultural, dando a conocer al público en general datos de interés y que se deben potenciar para poder acercar al museo a toda persona interesada y la que no, con folletos informativos de medios de acceso al igual

que horarios de visita. También destacar las diferentes actividades como son conferencias, congresos, desarrollos didácticos para diversos grupos sociales (niños, estudiantes, ancianos, etc.), Desarrollando también un servicio de publicaciones de textos divulgativos y revistas, de interés para un amplio público.

### EL MUSEO EN LA DIPUTACIÓN

Por más que en la actualidad el Museo Arqueológico Provincial, situado en la planta baja del edificio sede de la Diputación Provincial, quede realmente céntrico, esta situación sólo se debe al desmesurado desarrollo de la ciudad, que se ha extendido considerablemente.

Al contemplar el plano publicado por F. Figueras Pacheco en el volumen dedicado a Alicante en *Geografía General del Reino de Valencia* dirigida por F. Carreras Candi (Barcelona, Alberto Martín, entre 1912 y 1916) el área que hoy ocupa la Plaza de los Luceros hasta la estación de Madrid no contaba más que con tres edificios, entre los cuales el Colegio de los PP. Salesianos y la iglesia de María Auxiliadora, recientemente derribado el primero de ellos. La urbanización de la ciudad se detenía en la acera de los impares de la avenida de Maisonnave y el paseo de Soto, entonces calle de Luchana, no estaba aún configurado, deteniéndose la edificación en la calle del Molino, hoy Álvarez Sereix.

Hoy el edificio, queda en un lugar céntrico, tanto más cuanto que el centro comercial, del área de la Rambla de Méndez Núñez con extensiones por las calles Mayor, de San Francisco y adyacentes, se viene desplazando desde poco tiempo a esta parte a poniente del eje de los paseos del Dr. Gadea y de Federico Soto con la aparición de grandes almacenes que han arrastrado tras de sí tiendas tradicionales del centro que han abierto nueva sede o sucursal en los paseos mencionados y en la recién acabada calle de Óscar Esplá, casi paralela a los paseos.

Frente a lo que ocurre con frecuencia en los museos provinciales, que se albergan en antiguos palacios o conventos, el Museo Arqueológico Provincial de Alicante ocupó, desde su inauguración en 1932, gran parte de la planta baja del Palacio Provincial, sede de la Excma. Diputación. Un edi-

ficio cuya edad sobrepasa en poco el medio siglo y que no alcanzó su aspecto exterior actual hasta los últimos años cincuenta en que se construyó, siguiendo el estilo, la verja de piedra y hierro que hoy lo rodea.

El edificio se construyó en el ensanche de la ciudad al que ya he hecho anteriormente mención. De planta rectangular y orientado con la fachada principal a mediodía, se destacan en su silueta tres torres, de ellas dos en la fachada principal coronando los ángulos fronteros, mientras que la tercera, de mayores dimensiones, corona la escalera principal, de trazado imperial, y le sirve de lucernario.

En este conjunto el museo ocupaba la mitad septentrional de la planta baja y se compone de una sala rectangular con una ampliación semicircular en el centro de su cara norte, y dos cámaras independientes en los extremos este y oeste. La sala se dedica a exposición del museo y las habitaciones laterales eran el laboratorio de restauración de cerámicas y metales, la una, y la otra el área de oficinas y dirección técnica del museo. Un pasillo y una cámara del semisótano completan el espacio, y están dedicados a biblioteca y almacén de los fondos bibliográficos. Los almacenes generales del museo ocupan los bajos de una casa contigua. El Palacio Provincial de Alicante es Monumento Histórico Artístico desde 1 de marzo de 1962, por albergar en su interior el Museo Arqueológico Provincial.

Desde principios de siglo el General don Miguel de Elizáicin España, que fue un tiempo Alcalde de Alicante, y que era muy aficionado a las antigüedades arqueológicas, acariciaba la idea de crear un Museo Provincial. Ya en 1900 había cursado escritos a la Diputación y al Ayuntamiento pidiendo que se hiciera un Museo Provincial, al que el Presidente de la Diputación, don Juan Gran, había respondido que cuando se construyese el nuevo edificio de la Diputación, habría en él un lugar adecuado para constituir el deseado Museo. En 1922, con la venida como Gobernador Civil de un hombre de elevada cultura, don Sebastián García Guerrero, aquellos deseos comenzaron a materializarse un poco.

El nuevo edificio que se venía construyendo para ser el Palacio Provincial, comenzado en 1928 sobre proyecto del arquitecto Juan Vidal, había sido ya concluido y a él se habían trasladado los funcionarios desde el caserón de la calle de Villegas. El Presidente de la Diputación invitó entonces a

la Comisión Provincial de Monumentos a que ocupase los salones que le habían sido concedidos para instalar el Museo en la planta baja del edificio, donde hasta estas fechas se situaba, y aún remató su gentileza otorgando la cantidad de mil doscientas pesetas para la construcción de las vitrinas, suma que fue recibida por la Comisión con visibles muestras de alegría y agradecimiento. Así quedaba saldada la promesa que el Presidente D. Juan Gran había hecho en 1924 al General Elizáicin, asegurándole que cuando estuviera construido el Palacio Provincial el Museo tendría allí su sede.

### LA COLECCIÓN

El museo ha efectuado varios cambios a lo largo de su historia pero en los últimos tiempos la gran falta de espacio, llevó a los responsables a efectuar montajes más novedosos como la de presentar pocos objetos, descontextualizados, arropados en cambio por abundancia de textos explicativos, que hacen las delicias de los estudiantes de primera y segunda enseñanza, e incluso de los universitarios de la especialidad, así como de los numerosos grupos de ancianos. Una fórmula bellamente escapistista que da relieve a piezas que otrora no se advertían mediante cuidadas iluminaciones, peanas transparentes, colorido ambiental grato y tantos otros artificios de la técnica y de las artes contemporáneas que convierten en seducción objetos de uso ordinario realzando sus calidades formales y mucho más cuando se trata de objetos de carácter ya artístico.

Este planteamiento va en contra de la idea de catálogo de obras puestas sin sentido. Un Museo arqueológico es un libro de historia en imágenes, que permite reconstruir la vida antigua fundamentalmente, amén de proporcionar un placer estético en algunas contadas ocasiones. Por tal causa, no se centra tanto en una descripción de las series de objetos, cronológicamente ordenadas, que el Museo atesora, como una historia de las gentes que han habitado el territorio de la actual provincia de Alicante, desde que hubo en ella humanos hasta que la invasión cristiana del siglo XIII subyugó a los antiguos habitantes de la zona para acabar eliminándolos físicamente mediante el destierro o la expulsión.

### EL NUEVO MUSEO

Una necesidad que venía de antaño, por fin se va a cumplir al trasladar el contenido de la colección del Museo a un nuevo edificio que aun no siendo de nueva realización, se ha comprobado que se adecua a las necesidades de un Museo en continua expansión como es el Arqueológico.

Este edificio, proyectado por D. Juan Vidal siendo el Arquitecto Jefe del servicio de Arquitectura de la Diputación en el año 1926 (unos años antes de que realizara el del Palacio de la Diputación, también obra suya), este edificio fue construido con la finalidad de albergar el Hospital General, llamado en aquella época de San Juan de la Cruz y hoy en desuso, ya que nadie lo relacionaría pero en cambio se le considera el Antiguo Hospital Provincial que fue abandonado hace unas décadas cuando se construyó muy cerca, cruzando la plaza de Mendez-Núñez un nuevo hospital.

En su momento, el Hospital General fue un gran desafío que cubrió una necesidad de la población y que fue la ostentación económica un dato importante para su realización. Su construcción requeriría un gran esfuerzo técnico, material y de recursos.

Las trazas de sus plantas, los alzados y su sección podrían haber sido dibujados como tema de un proyecto Final de Carrera, ya que constituyen un contundente ejercicio de composición resuelto con brillantez académica. El orden que impone la simetría se rompe con los espacios que proyecta entre las diferentes naves o alas, para conferirle junto a unos grandes ventanales de luz natural, tan benéfica para los enfermos como los medicamentos.

La descentralización se realiza con los bloques lineales en altura para solucionar los programas hospitalarios y sanitarios, las ocho naves crean una movilidad y un esparcimiento de las camas de los enfermos. Los perfiles vuelven su mirada hacia la historia clásica, y el repertorio decorativo iconográfico renacentista y barroco se desliza y ocupa las paredes con lucidez dulcificando los adornos barrocos. Sin embargo, en la iglesia recurre a un repertorio más sacralizado desde la cultura de ese momento.

El antiguo hospital provincial ha recuperado su anterior abandono y será un museo impresionante de nueve mil metros cuadrados, a la última. La



modernidad en el museo interactivo y lúdico. La primera sensación ante la rehabilitación.

#### REMODELACIÓN Y ADAPTACIÓN

En cuanto a las reformas que se están efectuando, van encaminadas a recuperar el esplendor original del edificio reconstruyendo partes de molduras, cornisas, balaustradas, etc... sacando moldes de los elementos a duplicar y sustituyendo los deteriorados pero siempre manteniendo la unidad estructural. También se está actuando en instalar unos nuevos cableados de corriente eléctrica que soporten las necesidades de consumo del nuevo Museo y un reforzamiento de los vanos con cristales especiales (irrompibles y tamizadores de la luz) así como unas persianas direccionables.

El techo de la nave central, que estaba muy deteriorado y casi derruido por los diversos accidentes que sufrió el edificio, y que era de madera se está sustituyendo por uno de zinc, según me indicó el jefe encargado de las obras, así como de la creación de un sótano que ocupa gran parte de la superficie del terreno y que comunica con la calle por el lateral derecho, facilitando el desplazamiento de las piezas del Museo a los almacenes y talleres de restauración que se situarán allí.

#### ADMINISTRACIÓN Y GESTIÓN

En lo referente a la administración del Museo, el órgano constitutivo ya está formado y se mantendrá así pero lo más destacado es el aumento de personal ya que algunos nuevos empleados que han sido contratados para realizar la catalogación y traslado de las obras conservarán su puesto una vez instalados ya en el nuevo edificio. Otros empleados que vendrán de nueva contratación son los que dirigen la seguridad ya que estos puestos los mantenía la Diputación tanto en la entrada como en las diferentes salas que hasta hace poco no se tenía en el antiguo Museo, así mismo como personal para la biblioteca de nueva creación que se situará en la capilla, al trasladar los archivos al nuevo museo.

En el campo de la divulgación, se prepararán a guías que se adecuen al tipo de visitantes y con un horario de visita todavía no establecido, pero que me han asegurado será más amplio que en el anti-

guo museo ya que este tema era responsable a su vez la disponibilidad de la Diputación.

Aunque los sectores no están definidos estos se llevarán a cabo cuando se tengan conocimientos reales de las superficies disponibles para cada sector, siempre siguiendo un sentido lógico de ubicación, en el cual por ejemplo la recepción e información se situarán en la entrada del edificio.

La primera sensación que crea la rehabilitación del antiguo Hospital Provincial y de unas salas diáfanas, es de un Museo ultramoderno que albergará 13.800 piezas arqueológicas, 3.000 de arte suntuario y más de 1.500 obras artísticas, así como de unas seis mil monedas, de las que trescientas son piezas inéditas, entre las que se encuentran denarios ibéricos, monedas romanas y dinares medievales.

La rehabilitación es obra de Julián Esteban Chapaprí. Los aspectos tecnológicos han sido llevados a cabo por General de Producciones y Diseño, con Boris Micka al frente. La dirección arqueológica corresponde a Rafael Azuar, Manuel Olcina y Jorge A. Soler. Azuar señala que «una oportunidad de hacer algo así se presenta cada doscientos años». Desde que el bisabuelo de Julio de España y Aureliano Ibarra colaboraran en la puesta en marcha del Museo Provincial, el mismo concepto ha variado sustancialmente.

Por sus dimensiones y por su misma concepción, es indudablemente la obra más importante que ha afrontado la Diputación Provincial. Es un Museo amplio en todos los sentidos. Con una concepción pedagógica y lúdico-participativa. Se irá a aprender y a pasárselo bien. Esta concebido casi como un Parque Temático de la Arqueología con cuatro grandes salas dedicadas a diferentes temas como son: Prehistoria, Iberos (donde se pasa también revista a las culturas fenicia y cartaginesa), Romanos y Medieval (con una apuesta por la convivencia entre las diferentes culturas que en estos siglos han confluído). Con todo esto, para el desarrollo favorable del Museo tuvo lugar en el Puerto la presentación de la marca MARQ (nombre que ha recibido el Museo) y los estudios para poner en marcha una Fundación, estando ante una concepción muy seria y de mucha repercusión social que está calando hondo en la sociedad.

Tiene una voluntad pedagógica que se define desde la entrada donde irán los talleres pedagógicos por los que pasarán jóvenes de enseñanza primaria y secundaria. Y una biblioteca, instalada en

la antigua capilla, que será un lugar de estudio especializado de primera magnitud. Los espectadores no verán los amplios sótanos donde se podrán conservar más de dieciséis mil cajas con restos arqueológicos para su estudio y conservación. Es lo que le convertirá en uno de los mejores Museos europeos.

En lo que se verá, se trata de hacer vivir el Museo, de forma que el visitante, mediante técnicas audiovisuales, vídeos, juegos de luces, espacios con técnicas de luz y sonido, participará en momentos de la vida de sus antepasados. Por ejemplo, en un enterramiento íbero. Verá como construían sus armas los hombres prehistóricos o como empezó la cerámica o la metalurgia. También verá animarse los elementos decorativos del mundo íbero consiguiendo una visión muy cercana a su imaginación y su creatividad.

Todo ello, junto con piezas de las excavaciones del Tossal de Manises o de la Illeta de Campello o de las colecciones donadas por particulares. Las piezas reales se encarnan y toman vida gracias a la utilización de las nuevas tecnologías, dando lugar a una ambientación viva. También hay una amplia cafetería donde la gente podrá tomar algo y descansar.

El MARQ se inauguró el 15 de septiembre, abriendo sus puertas con anterioridad a un público escogido y reducido para su difusión.

Hace poco se planteó en el Pleno de la Diputación para su aprobación, un incremento presupuestario de 879 millones de pesetas que se destinarían a finalizar las obras del Museo Arqueológico Provincial y también de la Galería Provincial de Bellas Artes.

El futuro museo a ubicar en el antiguo Hospital San Juan de Dios, vio aumentado su coste inicial en 751 millones de pesetas, cifra que supone un 30 por ciento más de lo adjudicado por licitación. Estas obras se cifraron en 2.548 millones en el proyecto inicial y fueron adjudicadas por 2.189 millones, pero finalmente el coste total fue de 2.940 millones de pesetas, de los que la Generalitat asume tan solo 600. El diputado de Cultura, Miguel Valor justificó este aumento en el presupuesto por que «con el tiempo ha habido mejoras y variaciones de dotaciones para cimentación y maquinaria que no estaban previstas, así como la adaptación a diversas normas europeas que han de ir surgiendo».

En un primer momento, la empresa encargada de realizar las obras pidió mucho más pero los técnicos lo han ajustado a esa cantidad, con el visto bueno de los arquitectos Julián Esteban y Rafael Pérez. En este sentido, hay que destacar que el incremento es en realidad de 392 millones ya que el proyecto se adjudicó por 359 millones menos de lo presupuestado. La inversión ha sido alta teniendo en cuenta que una obra de rehabilitación de un edificio antiguo es más costosa, pero también hay que tener en cuenta el beneficio para recuperar un edificio histórico en Alicante y la necesidad de una nueva sede para el Museo Arqueológico, ya que esta se esperaba desde hacía más de 40 años.

Parte de este aumento del presupuesto está previsto que se reserve para el gasto de nuevo personal y el mantenimiento del edificio. El Museo, aun cuando todavía era un espacio en obras ya dejaba traslucir lo que será: probablemente uno de los museos de España más completos, sobre todo en cuanto aprovechamiento didáctico y pedagógico de las nuevas tecnologías para acercar el pasado a los visitantes y estudiosos.

El Museo Arqueológico Provincial (MARQ) de Alicante fue visitado por el conseller de Cultura y Educación Manuel Tara, acompañado del presidente de la Diputación, Julio de España y como primera jornada de puertas abiertas para la presentación a los medios informativos antes de la apertura oficial, que tuvo lugar a mediados del mes de septiembre de este año. Señalo que el MARQ estará plenamente operativo para el próximo año.

El Museo Arqueológico Provincial, en el que se han invertido 3.000 millones de pesetas está regido por una fundación y el borrador de los nuevos estatutos fue aprobado por la comisión creada para este fin por la Diputación Provincial en la que toman parte todos los partidos políticos presentes en el gobierno de la Diputación.

#### SALAS DE EXPOSICIÓN Y DIVERSOS DEPARTAMENTOS

El antiguo Hospital Provincial «San Juan de Dios» conserva su estructura y fachadas clásicas para dar cabida en 9.000 metros cuadrados de superficie útil a lo que comienza a verse como una excelente reconstrucción de la vida cotidiana de la prehistoria, los Iberos, la época Romana y la Edad



Media a través de sus miles de piezas y objetos recuperados y de las posibilidades que hoy en día ofrecen los medios audiovisuales.

Una muestra de estas últimas son las recreaciones de diversas escenas de época en grandes pantallas mediante infografía animada junto con actores inmersos en la escenografía virtual.

Por la gran cantidad de medios el MARQ va camino de constituirse en el referente de la nueva museología siendo un museo preparado para el milenio que viene y como destacó el conseller Tarancón «será un precedente a seguir en el futuro por muchas instalaciones museísticas de España y fuera del territorio nacional».

#### FONDOS PROPIOS Y TEMPORALES

El plan de las exposiciones está diseñado para intentar mantener el equilibrio entre la exhibición de los propios fondos (13.800 piezas arqueológicas, 3.000 piezas de arte suntuario y 65.000 de unas y otras actualmente acumuladas en los almacenes) y las muestras temporales para conseguir que el público se quede con ansias de ver y conocer más obras y repita su visita cada cierto tiempo, de este modo el museo también se regenera.

Para este fin, el museo cuenta con tres grandes salas destinadas a exposiciones temporales, de las cuales la primera y con la que abrió sus puertas el museo lleva el nombre de «Argantonio, rey de Tartessos» que hasta la fecha se exhibía en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid.

El museo albergará la exposición itinerante organizada por la fundación El Monte, el Ministerio de Cultura y el Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana que ya ha visitado varios destinos y que posiblemente estará hasta el mes de octubre en el MARQ.

El reinado de Argantonio en Tartessos es el único documentado históricamente, y la exposición que lo recoge muestra una amplia selección de piezas arqueológicas y textos de la antigüedad referidos a la cultura tartésica en torno a la época del monarca, entre el 660 y el 550 a.C. La cultura tartésica, centrada principalmente en la actual provincia de Cádiz, está considerada la primera con la que la Península Ibérica se abrió al mundo civilizado.

También la mayor parte del Tesoro de Villena puede ser de nuevo contemplado en Alicante en una

exposición temporal que acompañará a la muestra sobre Tartessos en la inauguración del Museo Arqueológico Provincial. Las piezas salieron del Museo Arqueológico Municipal «José María Soler» de Villena, y se pueden contemplar un total de 28 brazaletes, 11 cuencos y 2 botellas, todas estas piezas en oro y que son la parte de la colección menos sensible al traslado de este fabuloso hallazgo de la Edad del Bronce descubierto casualmente en 1963.

El tesoro total está compuesto por 60 piezas de oro (cuencos, brazaletes, botellas y piezas de adorno de un cetro), tres botellas de plata, un brazalete de hierro y dos piezas mixtas: un pomo de hierro con adornos de oro y un botón de ámbar y oro. En definitiva, un tesoro oculto bajo tierra más de 3.000 años.

Por último, destacar que se han roto todas las barreras arquitectónicas para facilitar el acceso no solo a disminuidos físicos y síquicos sino también con niños y ancianos los cuales deben tener un trato diferente haciendo más amenas las visitas y diferentes recorridos didácticos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- J. CALDUCH y S. VARELA, *Guía de Arquitectura de Alicante*, Alicante, Colegio de Arquitectos, 1979-1980, 2 volúmenes.
- F. FIGUERAS PACHECO, *Provincia de Alicante*, apud «Geografía General del Reino de Valencia» dirigida por F. Carreras Candi, Barcelona, A. Martín (1912-1916).
- J. LAFUENTE VIDAL, *Museo Arqueológico Provincial de Alicante. Catálogo-guía*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1959.
- M. MARTÍNEZ GOMIS, *Catálogo de los manuscritos pertenecientes a la Biblioteca del Museo Arqueológico Provincial de Alicante*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.
- V. RAMOS PÉREZ, *Historia de la provincia de Alicante y de su capital*, Alicante, Diputación Provincial, 1971, 2 volúmenes.
- V. RAMOS PÉREZ, *La Guerra Civil (1936-1939) en la provincia de Alicante*, Alicante, ediciones Biblioteca Alicantina, 1972-74, 3 volúmenes.
- V. RAMOS PÉREZ, *Crónica de la provincia de Alicante*, Alicante, Diputación Provincial, 1979, vol. 1 (reproduce esencialmente la *Historia...* ya citada).
- C. SANZ-PASTOR y FERNÁNDEZ DE PIEROLA, *Museos y Colecciones de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, 3.ª reedición ampliada.
- E. TORMO y MONZÓ, *Levante, provincias valencianas y murcianas*, Madrid, Calpe, 1923.

#### FONDOS DEL MUSEO. OBRAS GENERALES

*Arqueología del País Valenciano: panorama y perspectivas*, Alicante, Universidad, 1985.

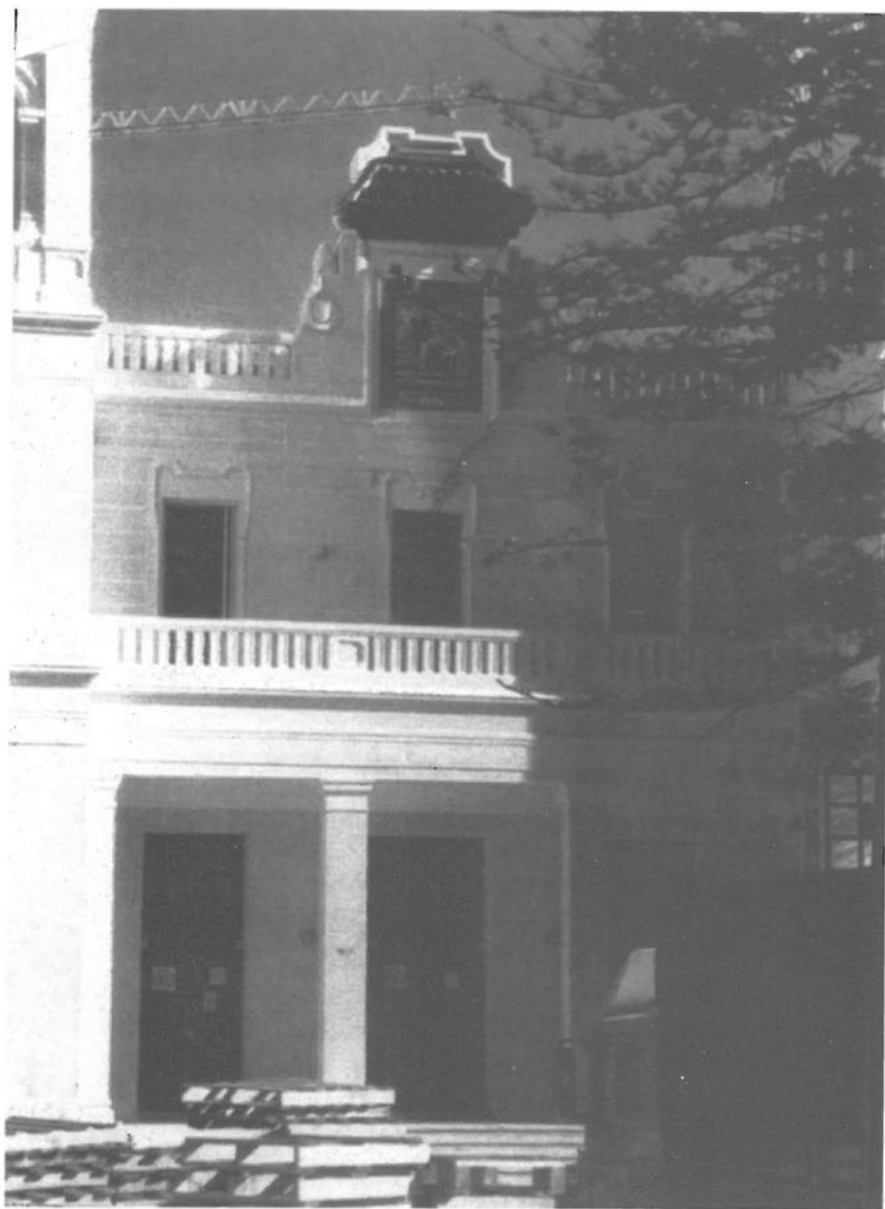
- Arqueologia en Alicante, 1976-1986*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1986.
- El Eneolítico en el País Valenciano*, Actas del Coloquio (Alcoy, 1-2, diciembre, 1984), Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1986.
- M. TARRADELL, *El País Valenciano del Neolítico a la Ibenización*, Valencia, Universidad, 1963.
- M. TARRADELL, *História del País Valencia*, vol. 1, Barcelona, Edicions 62, 1964.
- E. A. LLOBREGAT, *Contestania Ibérica*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1972.
- E. A. LLOBREGAT, *Iniciación a la Arqueología alicantina*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1976<sup>1</sup>, 1979<sup>2</sup>.
- E. A. LLOBREGAT, *Nuestra Historia*, vol. II, Valencia, Mas Ivars, 1980.
- E. A. LLOBREGAT, *Els orígens del País Valencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1981.
- E. A. LLOBREGAT, *Historia de l'Art al País Valencia*, vol. 1, Valencia, Tres i Quatre, 1986.
- D. FLETCHER, *Problemas de la Cultura Ibérica*, Valencia, Servicio de Investigación Prehistórica, 1960.
- D. FLETCHER, *Els Ibers*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1983.
- B. MARTÍ, y otros, *El Neolítico valencia*, Valencia, Servicio de Investigación Prehistórica, 1987.
- M.S. HERNÁNDEZ, *Del poblamiento inicial a la Edad del Bronce*, «H.<sup>a</sup> de la Provincia de Alicante» II, Murcia. Ediciones Mediterráneo, 1981, págs. 35-116.
- S. NORDSTRÖM, *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante*, 2 vols. Estocolmo, 1969-1973.



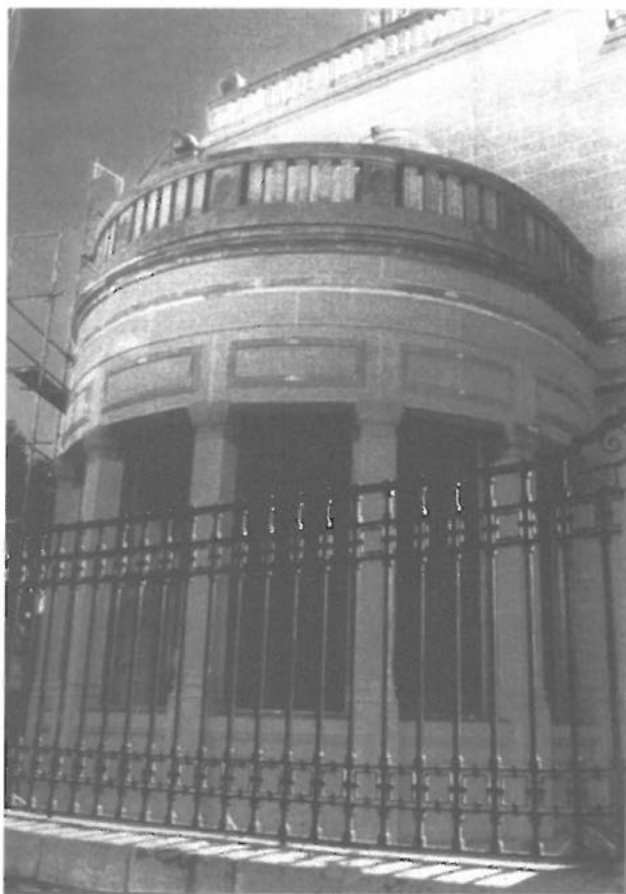
1.—El Hospital Provincial, en la época de su construcción (1926-31)



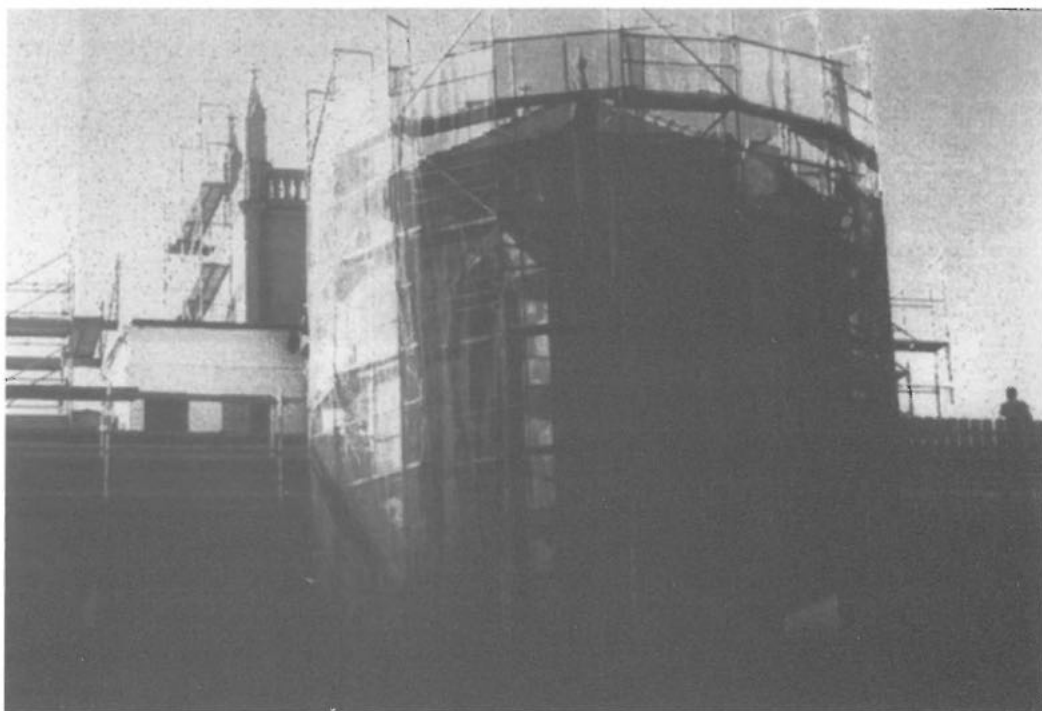
2.—El edificio en una vista actual, en el momento de su remodelación



3.—La fachada principal mantiene su diseño inicial

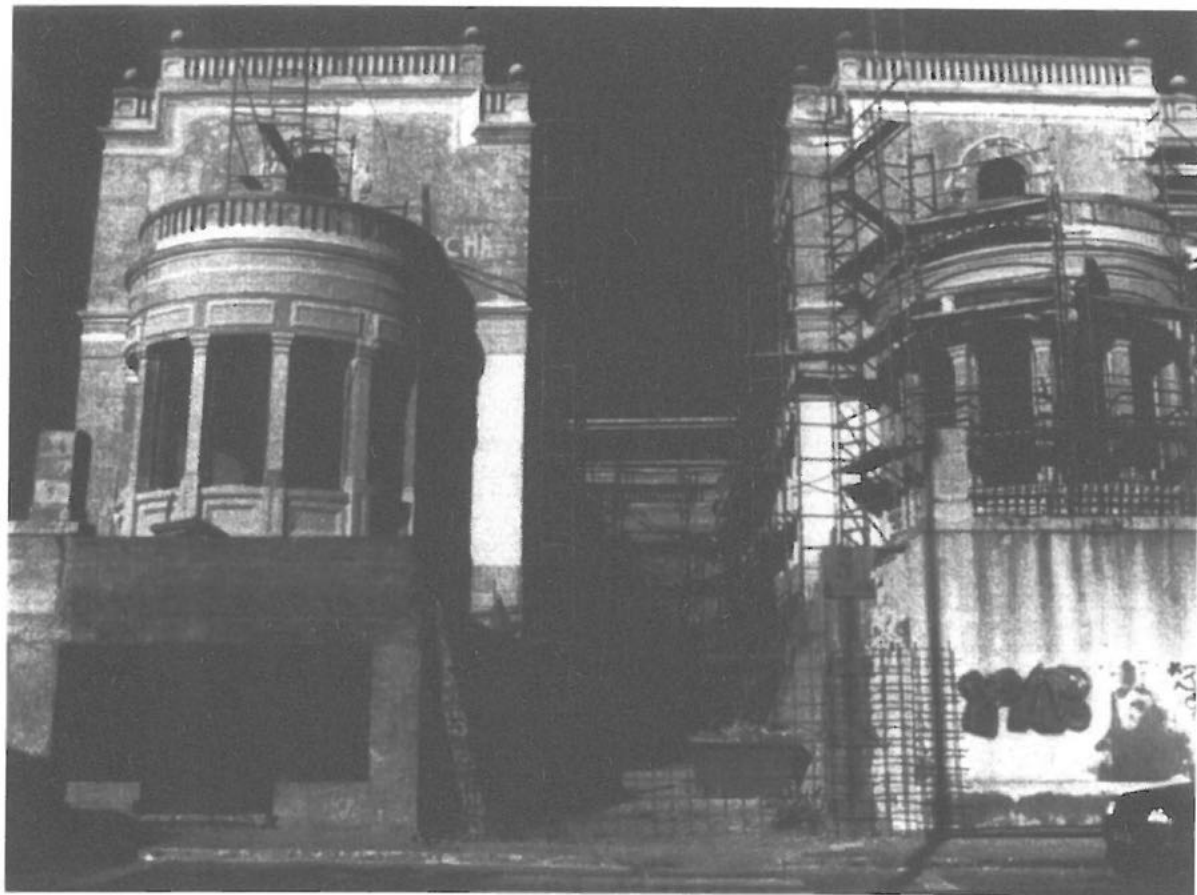


4.—Recuperación de una balaustrada derruida, mediante molde de una pieza original



5.—Reconstrucción de la capilla que se encontraba muy deteriorada





6.—Vista lateral del edificio, por donde se introducirán las piezas directamente a los almacenes y talleres de restauración



---

## *El Museo de la Universidad de Alicante, ejemplo de museo universitario de Arte en España*

MARÍA MARCO SUCH

Uno de los debates de mayor actualidad en el ICOM, es la propuesta de creación de un Comité Internacional de Museos Universitarios promovida por Peter Stanbury perteneciente al Departamento de Museos, Colecciones y Patrimonio dependiente de la Oficina del Vicecanciller de la Universidad de Macquarie, en New South Wales, Australia.

El debate surge a raíz de la definición de Museo Universitario ya que éste es difícil de definir puesto que una de sus principales características es la diversidad de sus fondos que abarcan colecciones científicas, artísticas, etnológicas, etc. Si reflexionamos sobre ello, habría que considerar la necesidad de crear Comités de Museos Municipales, Provinciales, Catedralicios o de otras instituciones que cuentan con objetos de diferente tipología. Sin embargo, el Museo Universitario tanto por su génesis como por sus objetivos merece una atención especial ya sea por un respeto histórico o por la función educadora e investigadora que desempeña.

El Museo Ashmole de la Universidad de Oxford es considerado el primer museo público del Reino Unido abierto a finales del siglo XVII, siendo anterior al Louvre y al British Museum. Su origen se encuentra en la colección de rarezas del Señor Tradescant consistente en plantas exóticas, árboles y flora que consiguió en sus múltiples viajes. Esta colección fue heredada por Elias Ashmole quien la donó a la Universidad de Oxford, llevando a cabo una idea que ya había sido expresada por John Tradescant. Esta práctica de donación de co-

lecciones a las universidades ha sido corriente tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos, ejemplo de ellos son los museos de las universidades de Cambridge, Glasgow, Londres, Harvard, Texas, Pennsylvania y Berkeley entre otros. En estas universidades los museos desempeñan una función de apoyo a la docencia prestando sus colecciones para el aprendizaje y la investigación, compaginando estas actividades con la difusión de sus colecciones no únicamente a nivel universitario sino también social.

En el resto de Europa, aunque con menor porcentaje que en Gran Bretaña, existen centros de este tipo. Las Universidades históricas han ido acumulando un vasto patrimonio a lo largo de los años que en muchos casos ha desembocado en la creación de museos universitarios. Los fondos de estas instituciones se han constituido por:

- 1.—Donaciones y legados cedidos a las Universidades
- 2.—Material recopilado por trabajos de investigación
- 3.—Compra

La mayor parte de los museos universitarios europeos son de ciencias, esta circunstancia tiene una explicación lógica ya que desde finales del siglo XVII y principios del XVIII, surgen nuevas especialidades científicas en las universidades, como los estudios comparativos del mundo mineral y biológico. La mayor especialización propició la formación de colecciones relacionadas con estas disciplinas. Tanto los materiales de naturaleza mineral o animal como los útiles para investigación, consti-

tuvieron el origen de importantes fondos científicos en las universidades europeas.

El espíritu ilustrado del siglo XVIII, fue el caldo de cultivo de la formación de los Museos de Ciencia. El avance de los mismos, unido a una moda basada en la corriente empírica, llevó a algunos monarcas (en España Carlos III) a apoyar la creación de centros de carácter científico, como por ejemplo el Real Gabinete de Historia Natural en lo que hoy en día es el Museo del Prado.

También en las universidades españolas predominan los museos de ciencias sobre el resto de las tipologías. La tradición, como ya se ha comentado con anterioridad, se remonta a los siglos XVII y XVIII. Ejemplo de ello es la Universidad de Valencia que a principios del siglo XVII, contaba con una escuela médica vinculada a la tradición de Vesalio.

Del total de Museos Universitarios en España, los de Ciencia ocupan el 54% seguidos por los de arte con un 21%. Son los Museos de Arte y Arqueología los más sobresalientes, tanto por su belleza como por el valor de sus fondos. En Europa tras un sondeo realizado mediante cartas enviadas a las diferentes universidades y búsqueda vía internet se contabilizaron cincuenta y cinco museos universitarios de arte y arqueología que se encuentran en Alemania, Bélgica, Finlandia, Francia, Holanda, Irlanda, Italia, Noruega, Polonia, Portugal, Reino Unido y Suecia. En España tras los datos facilitados por las universidades existen ocho museos de arte, un arqueológico y tres mixtos, estos últimos también con patrimonio artístico y arqueológico.

Al principio de este escrito he señalado el interés que existe hoy en día por salvaguardar el patrimonio universitario mediante la formación de un Comité Internacional de Museos Universitarios. Este Comité es necesario puesto que países con tradición en estos centros como Estados Unidos e Inglaterra, están viendo como sus museos están sufriendo un importante deterioro.

La tradición y la calidad de muchos Museos Universitarios de Gran Bretaña, no ha impedido que se encuentren actualmente viviendo una situación crítica. El informe redactado por la Comisión de Museos y Galerías correspondiente al curso 1986/87, manifestaba la situación por la que estaban pasando este tipo de centros. Ejemplo de ello fue la venta por parte de la Universidad de

Newcastle, de su colección de etnografía de Asia y Oceanía del siglo XIX y el traspaso del Museo de Historia Natural a las autoridades locales. Por estos motivos, directores y conservadores de museos universitarios se reunieron en la Universidad de Manchester el 4 de junio de 1987 para formar un cuerpo profesional, la Agrupación de Museos Universitarios. Este grupo, se creó para solucionar los problemas más acuciantes tales como, la escasez de medios, la reducción de horarios de visitas, los cierres parciales, el riesgo de abandono y la venta del patrimonio.

La crisis sufre su peor momento con la enajenación de colecciones completas o de piezas particulares, sobre todo, por tratarse de un tema con un componente moral. Muchos de los fondos patrimoniales de las universidades, fueron donados para que la institución beneficiaria los mantuviera y conservara, y no como inversión aprovechable en tiempos difíciles. Vender sin el acuerdo expreso del donante supone traicionar su confianza y romper un compromiso.

En los Estados Unidos Selma Holo, Directora de la Fisher Gallery de la Universidad de Southern en Los Angeles, en su artículo «The University Museums: creating a better fit», realiza una crítica de la situación por la que atraviesan los Museos Universitarios norteamericanos a los que denomina «especie en extinción»<sup>1</sup>.

Las principales causas por las que estos centros están sufriendo una regresión son las mismas que las de los museos británicos: el traspaso de las colecciones a los museos locales y la eliminación de fondos.

Los trabajadores de estas instituciones están luchando para que se reconozca la necesidad de cuidar y mantener el patrimonio universitario ya que no sólo es un material valioso para el desarrollo de estudiantes e investigadores, sino también una marca de identidad.

A pesar de un panorama poco alentador, la Universidad de Alicante ha apostado por la creación

<sup>1</sup> HOLO, Selma. «The University Museum: creating a better fit». *Wester Museums Conference. American Association of Museums*. (1993), pág. 1.

de un Museo Universitario al servicio de toda la comunidad universitaria y del resto de la sociedad.

En 1991 se tenía previsto construir, donde hoy se encuentra el Museo, el Parque Comarcal de Bomberos. La Universidad necesitaba terrenos para la construcción de nuevos servicios, y temía que el ruido producido por estos, junto con el causado por la autovía, desestabilizara la armonía existente en el campus.

Andrés Pedreño, actual Rector de la Universidad de Alicante explica la creación del Museo de la Universidad de Alicante en su libro *Universidad: utopía y realidades*:

«La Diputación Provincial de Alicante acababa de adjudicar las obras del Parque Comarcal de Bomberos en las inmediaciones de donde se sitúa hoy el Museo Universitario y los aparcamientos. La ubicación del citado Parque en este lugar conllevaba grandes distorsiones. Por una parte implicaba, aprovechando el acceso de los bomberos a la «congestionada rotonda», una carretera que unía PRYCA con la autovía, cruzando lo que actualmente es parte de nuestro campus. Como la vía de acceso no cumplía las condiciones reglamentarias, se solicitaba a la Universidad una vía alternativa que destrozaba el campus; dicha vía nos hubiera impedido la ejecución de la tercera fase del Aulario I, dado que su trazado pretendía pasar por enfrente del mismo. Por otra, la Diputación se encontraba con que los terrenos le habían sido cedidos gratuitamente por un conjunto de propietarios de terrenos limítrofes calificados de uso comercial. La Universidad tuvo que actuar muy rápidamente en dos direcciones. Primero, encontrar unos terrenos en las inmediaciones para permutar con la Diputación el suelo donde estaba previsto el Parque; esta operación contó con la oposición de los propietarios que dificultaban la consecución de terrenos alternativos. Únicamente un oportuno y hábil «farol» de un miembro del Consejo Social, el empresario Isidro Martín Roldán (acaba de fallecer unos días antes de escribir estas líneas; gracias eternas, Isidro), ofreciendo unos terrenos a través de los medios de comunicación (terrenos que por otra parte no eran utilizables, dado que formaban parte de una Rambla), rompieron la postura conjunta de los propietarios. En segundo lugar, solicitar al Ayuntamiento de Sant Vicent del Raspeig que el conjunto de terrenos hasta la autovía pasaran de «uso comercial» a «reserva universitaria». La historia es sufi-

cientemente conocida y se puede refrescar la memoria en cualquier hemeroteca. De no haber podido acceder, finalmente, a dichos terrenos una gran parte de las inversiones ejecutadas no se podrían haber llevado a cabo. Nuestro agradecimiento al Ayuntamiento y al pueblo de Sant Vicent del Raspeig y al Presidente de la Diputación Antonio Mira-Pecerval, quienes ayudaron y facilitaron la solución»<sup>2</sup>.

La Diputación compensó el gasto que tuvo que realizar la Universidad para adquirir otros terrenos y como permuta decidió subvencionar a un 50 % una edificación que tuviera una utilidad cultural y no propiamente docente. Entonces, se pensó que fuera un Museo financiado por la Diputación Provincial de Alicante.

El 30 de mayo de 1994 fue aprobado por Resolución del Rector un pliego de bases para la celebración de un concurso consistente en la redacción de un anteproyecto para la construcción de un Museo Universitario en el propio campus. Finalmente se presentaron treinta anteproyectos o bocetos diferentes. En el jurado formaban parte catorce personas y un secretario, entre arquitectos y especialistas de la universidad. Se escogió el proyecto de Alfredo Payá Benedito, un joven arquitecto alicantino. Tras la elaboración y desarrollo del proyecto, se sacaron a concurso las obras para que una empresa constructora realizara el museo.

En septiembre de 1994 presenté un proyecto museográfico al Vicerrector de Extensión Universitaria y Relaciones Institucionales, D. Antonio Ramos Hidalgo. El proyecto se basaba en la creación de una colección de arte formada mediante donaciones de artistas locales y nacionales de prestigio, atendiendo al cuidado, investigación, conservación y difusión de la misma. Desde un primer momento el entusiasmo por parte del Vicerrector fue absoluto. Por otro lado, tuve el incondicional apoyo del artista Arcadio Blasco que sugirió especializar la colección centrándola en obra sobre papel. Junto con Arcadio, que nos facilitó datos y direcciones de artistas reconocidos, se redactaron unas cartas firmadas por el Vicerrector donde se solicitaba la ayuda por parte de los

<sup>2</sup> PEDREÑO MUÑOZ, Andrés. *Universidad utopía y realidades. Universidad de Alicante 1994-1997*. Alicante, Editorial Cívitas S.A., 1998, pág. 72.



artistas para la creación de una colección de arte sobre papel destinada al futuro Museo de la Universidad de Alicante. Las primeras obras que se recibieron fueron las del fotógrafo Rafael Navarro que nos envió el Díptico 50 de su serie Dípticos y un pequeño cartón de Francisco Farreras. Actualmente sobrepasamos las 500 obras en pinturas, dibujos, obra gráfica, fotografías y esculturas. Siendo el grueso de la colección el conjunto más completo de la obra gráfica de Eusebio Sempere y más de cien fotografías de Julius Shulman, perteneciente al fondo Fotografía de Arquitectura, Fotografía de la Ciudad.

El 28 de abril de 1997 la Junta de Gobierno de la Universidad de Alicante reconoce el Museo destinado a albergar el patrimonio de la universidad. El tres de noviembre del mismo año la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana según la Orden 6 de febrero de la misma Consellería otorga el reconocimiento de Museo al MUA.

El edificio merece una mención aparte por su singularidad y belleza. En su exterior nos encontramos con una lámina de agua de 14.000 m<sup>2</sup> como un lago artificial, donde emerge una gran caja de madera, que según apunta el arquitecto se muestra inaccesible. Mediante una rampa de mármol travertino, se accede al museo como si penetráramos en el mismo lago. La rampa finaliza en un vasto patio central que sirve de nexo entre los dos espacios expositivos, la caja de madera y la sala situada bajo el agua.

Las amplias cristaleras que poseen las salas, relacionan las diferentes secciones del museo a través del patio, elemento ordenador de todo el conjunto. Desde él, se puede llegar a todas las dependencias, las zonas expositivas y los dos auditorios uno interior y otro exterior.

El edificio obtuvo en 1998 el Premio Architecti y el mismo año fue finalista del Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Europea. Esta obra fue también seleccionada por la Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo para formar parte de la *Guía de Arquitectura. España 1920-2000*.

El Patrimonio de la Universidad de Alicante no es sólo artístico, nuestro campus posee una importante colección de carácter científico. Esta colección se divide en varios fondos: botánico, zoológico, paleontológico y geológico.

**FONDO BOTÁNICO:** pertenece a la Unidad de Botánica de la rama de Biología Vegetal del Departamento de Ciencias Ambientales y Recursos Naturales. Esta formado por un herbario con más de 25.000 pliegos y unas 30.000 plantas. Este fondo está reconocido internacionalmente por su importancia, contando aproximadamente con 25 Tipos (grupo taxonómico situado entre el orden y la clase). Parte del fondo se debe a la donación realizada en el año 1996 por el Sr. Rigual farmacéutico alicantino.

**FONDO ZOOLOGICO:** a la unidad de zoología pertenece una colección entomológica y de vertebrados. El fondo lo constituyen más de 300.000 ejemplares de insectos y 1.200 ejemplares de vertebrados.

En general, los fondos de la unidad de Zoología proceden de cuatro vías:

a) Depósitos, fruto de resultado de investigaciones.

b) Convenios con medioambiente, SEPRONA (Servicio de Protección de la Naturaleza).

c) Aduanas: los animales que son requisados en las aduanas ya sea por una introducción ilegal, por taxidermistas o cazadores son depositados en la Universidad de Alicante.

d) Expediciones científicas por todo el mundo.

La unidad de Biología marina cuenta con dos tipos de colecciones: ascidias y peces.

La primera debe su creación al Doctor en Ciencias Biológicas y Profesor Titular de la Universidad de Alicante D. Alfonso A. Ramos Esplá, y tienen su origen en la tesis doctoral de este investigador titulada, *Ascidias litorales del Mediterráneo ibérico: faunística, ecología y biogeografía*, editada por la Universidad de Alicante, en el año 1991.

Este fondo está formado:

— Procordados (Ascidacea) del Mediterráneo ibérico, y de campañas en el Atlántico, el Cantábrico y la Antártida.

— Peces de la provincia de Alicante.

— Fauna Antártica.

— Invertebrados bentónicos del Mediterráneo.

La recolección de animales comenzó en el año 1975-76, gracias a las labores de investigación y a las expediciones científicas, aunque otra parte del fondo se ha formado por los envíos de materiales por parte de profesores de otras universidades españolas o de centros oceanográficos a sus colegas de la Universidad de Alicante.

La colección de peces comienza a formarse en la Escuela Náutico Pesquera, siendo profesor de la misma D. Alfonso A. Ramos Esplá, a mediados de los años 70.

Este fondo se ha incrementado con materiales provenientes de trabajos de investigación y campañas científicas. Está formado por peces localizados básicamente en el Mediterráneo y en las costas de Alicante y Murcia; tanto la colección de peces como de Ascidias, son utilizadas para trabajos de investigación y para prácticas.

El Departamento de Ecología cuenta con una Colección de Reptiles que desde 1971, se fue reuniendo este material como instrumento de trabajo para los diferentes estudios e investigaciones. Este proceso duró diez años y dio como fruto algunas publicaciones, tesis doctorales, tesinas y trabajos de facultad.

**FONDO PALEONTOLÓGICO:** esta colección se inició en el Colegio Universitario o CEU, precedente de la actual Universidad de Alicante. Comienza a reorganizarse entre los años 1990 y 1991, a partir de la creación de la asignatura de Paleontología en la Facultad de Biológicas, gracias a D. Carlos Lancis Catedrático de Enseñanza Secundaria y Profesor Asociado de Paleontología (Universidad de Alicante) y D. Miguel Rodríguez Profesor de Enseñanza Secundaria y Profesor Asociado de Estratigrafía (Universidad de Alicante). Otra parte de la colección se ha obtenido gracias a los distintos trabajos de investigación, tesis doctorales, tesinas o bien a ejemplares que han donado los profesores o particulares.

**FONDO GEOLÓGICO:** se encuentra ubicada en el Departamento de Ciencias de la Tierra. Partió de una colección previa procedente del antiguo Colegio Universitario (CEU), y más concretamente del Departamento de Ecología del mismo.

Existía una buena colección en el CEU, pero debido a su uso, prácticas de carácter docente, se perdieron muchas muestras. Durante los años 1990 y 1991, los profesores de la Universidad de Alicante D. José Antonio Pina Doctor en Ciencias Biológicas y Profesor Titular de Estratigrafía y D. Jesús Soria Doctor en Ciencias Geológicas y Profesor Titular de Estratigrafía, recogieron estos materiales y los ordenaron.

Actualmente el número total de piezas ronda los mil ejemplares y las más significativas están expuestas en vitrinas en los pasillos del Departamento.

El Patronato del MUA constituido por especialistas de la Universidad de Alicante y de otras instituciones determinó separar las colecciones de arte y ciencias, albergando esta última en un edificio cercano a la Facultad de Ciencias y la de arte visuales en el edificio de Alfredo Payá.

El Museo de la Universidad de Alicante abrió sus puertas el 14 de diciembre de 1999 y hasta el momento se han realizado 19 exposiciones, una *performance* y un recital de piano. Las muestras han alternado con conferencias y seminarios en relación con la obra expuesta y en algunos casos con la intervención del propio artista.

Uno de los mayores éxitos por la respuesta multitudinaria que se ha tenido, son los talleres dirigidos a alumnos de primaria y hasta cuarto curso de secundaria. En total han pasado 1370 estudiantes. El área de didáctica del MUA ha colaborado con la facultad de Formación del Profesorado, con la creación de unas becas dirigidas a estudiantes de esta facultad para que desarrollen propuestas y participen en el museo.

Comenzamos con dos tipos de talleres: Línea, forma y color en el arte y La Arquitectura del Museo de la Universidad de Alicante. Con las obras realizadas por los estudiantes se convocó un jurado que eligió tres obras premiadas y una selección para ser expuestas. El objetivo es que los niños sientan el museo como propio y se transformen artistas. El fomentar la ilusión y el interés por el arte, es lo que nos mueve a realizar todas y cada una de las actividades del museo. Esperamos no ser los únicos en esta iniciativa cuyo fin es conseguir universidades que ofrezcan una formación integral, imprescindible si queremos tener verdaderos profesionales.

«No es difícil adivinar qué universidades están repletas de museos..., las americanas, claro. Ni las universidades italianas o las europeas en general han construido un patrimonio museístico tan importante como el que a veces es posible encontrar en universidades de segundo o tercer rango en Norteamérica. Y, sinceramente, creo que es un excelente medio de salvar los déficits a los que hacía referencia, transmitiendo a su alumnado o profesorado la importancia de la historia, las raíces, de salvaguardar las raíces artísticas o culturales imprescindibles en una formación integral. Todos estos museos llevan a cabo una extraordinaria actividad didáctica en torno a su orientación principal (arte,

arqueología, etnografía, botánica, geología, instrumental científico...)»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> PEDREÑO MUÑOZ, Andrés. *Universidad utopía y realidades. Universidad de Alicante 1994-1997*. Alicante, Editorial Cívitas, 1998, pág. 136.

#### BIBLIOGRAFÍA

*Primeras y Segundas Jornadas de Museos Universitarios*. Alicante, Universidad de Alicante, 1999.

MARCO SUCH, María. *Estudio y análisis de los Museos y Colecciones Museográficas en la Provincia de Alicante*. Tesis doctoral leída en 1998. Tomos I y II. Sin Publicar.



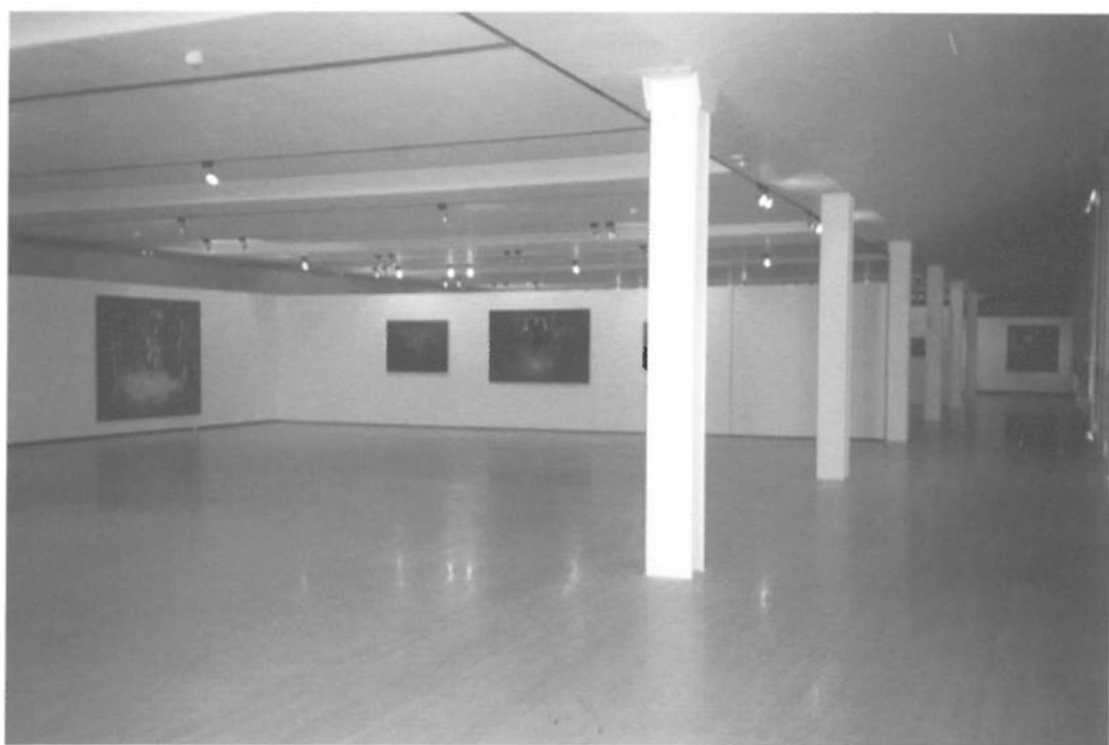
1.—MUA exterior



2.—MUA entrada, recepción



3.—MUA patio



4.—MUA Exposición de Santi Tena. Antilógica 1993-2000



---

## Valoración histórica y actual del inventario y el catálogo en los museos de Bellas Artes

MARÍA TERESA MARÍN TORRES

«Ancora oggi, il museo deve scegliere un ordine, il suo ordine del mondo, da proporre al pubblico; e deve esprimerlo con chiarezza». Alessandra Mottola Molfino, 1991. Pág.68.

### 1. LA CONTROVERSIA ENTRE LA HISTORIA DEL MUSEO Y LA HISTORIA DEL COLECCIONISMO

En paralelo a la existencia de esas instituciones surgidas al amparo de la Ilustración —a las que se les ha venido conociendo con nombres como templos de la memoria, catedrales del arte, máquinas del tiempo— y junto a las maravillosas colecciones que custodiaban y exhibían, fueron surgiendo los instrumentos para su control, localización, estudio y difusión, esto es, los inventarios y los catálogos.

Estos elementos inherentes al museo-institución, museo-lugar, museo-colección, pueden ser también objetos de estudio, en momentos en los que se hace la historia del museo. Como señala Alessandra Mottola Molfino «El museo de arte es en sí mismo un 'documento global' (*Gesamtkunstwerk*) de la historia de la sociedad»<sup>1</sup>. Del mismo modo lo son sus catálogos e inventarios, productos de la sociedad de una época, que sobre todo en el XIX son el resultado de una necesidad obsesiva de clasificación, en la época del positivismo, en la que la bur-

guesía, incluso, como ha señalado Maleuvre, decora el interior de sus casas con la misma lógica taxonómica, homogenización y jerarquía racional<sup>2</sup>.

Como existe la historia del museo de arte existe la de la tarea de compilar los inventarios y catálogos, la de los procesos documentales de las colecciones. Sólo que estos procesos han variado en las diferentes épocas: las distintas maneras de entender el mundo se traducen en la forma de exponer las cosas en los museos, al igual que en la forma de clasificarlas en los catálogos. Por tanto, era diferente la clasificación de las obras artísticas en una *kunstkammer* en la época del manierismo que, por ejemplo, la de una galería de pinturas en el siglo XVIII. Las formas de clasificación iban variando según la forma de aproximarse y conocer el mundo. Así, por ejemplo, las colecciones artísticas en el Renacimiento podían parecer una mezcolanza de diferentes objetos, cuando en realidad eran producto de la elaboración de complejos programas simbólicos, como bien ha señalado Paula Findlen<sup>3</sup>, traduciendo esa peculiar forma de comprender el

<sup>1</sup> «El museo d'arte è in se stesso un 'documento globale' (*Gesamtkunstwerk*) della storia della società». MOTTOLA MOLFINO, Alessandra. *Il libro dei Musei*. Turín, Umberto Allemandi, 1991, pág. 9.

<sup>2</sup> MALEUVRE, Didier. *Museum Memories, history, technology, art*. Stanford, University Press, 1999, pág. 162.

<sup>3</sup> FINDLEN, Paula. «The Museum: its Classical Etymology and Renaissance Genealogy», *Journal of the History of Collections*, núm. 1, 1989, pág. 61.

mundo en sus catálogos, aquellos *theatrum mundi* o *theatrum sapientiae* de *naturalia* y *artificialia*<sup>4</sup>. Y, como nos recuerda Alessandra Mottola Molfino lo que en un tiempo podría parecer orden, al caducar su validez histórica, se convierte en desorden, requiriendo del museo una nueva ordenación<sup>5</sup>.

Pero al nombrar las colecciones artísticas renacentistas estamos presuponiendo el origen del museo y por ende, de la documentación museográfica, en el coleccionismo anterior al siglo XVIII. Esta sería una de las primeras cuestiones del debate actual sobre los orígenes del museo, que se da paradójicamente en estos momentos de crisis de la historia y del cuestionamiento de los grandes relatos teleológicos de los acontecimientos. Aunque, en realidad, parece existir un cierto consenso al entender que aunque el origen del museo público está claramente en la época de la Ilustración, no se puede obviar sus precedentes en la historia del coleccionismo anterior.

Entre las posturas más críticas a la hora de considerar la historia del coleccionismo anterior al siglo XVIII como parte de la historia del museo, se encuentra un representante de la teoría del arte postmoderno, Douglas Crimp, el cual cree que el museo es una institución que surge con el desarrollo de la sociedad burguesa moderna, criticando a los historiadores de la cultura que se remontan más atrás y siguen la obra de Julius von Schlosser sobre las cámaras de las maravillas del manierismo<sup>6</sup>.

«Cualquiera que haya leído una descripción de una *Wunderkammer*, o *cabinet des curiosités*, reconocería la locura de encontrar ahí los orígenes del museo, la total incompatibilidad entre la selección de objetos de la *Wunderkammer*, de su sistema de clasificación, con el nuestro propio. Este tipo de colección del Renacimiento tardío no evoluciona en el museo moderno»<sup>7</sup>.

La única relación existente para él entre las colecciones actuales y aquellas rarezas, está en que a la larga encontraron su destino en nuestros museos y fueron clasificados de nuevo durante el siglo XIX. Se posiciona en contra del historiador del arte tradicional que olvida las cuestiones que la arqueología de Foucault planteó a la historia cultural y, por tanto, hemos de suponer que en su crítica se verían incluidas las historias del museo más clásicas, como las de Wittlin o Bazin<sup>8</sup>.

En efecto, aquellas colecciones pudieron ser clasificadas de nuevo en los museos decimonónicos, con diferentes criterios y sistemas, como en el caso de las colecciones artísticas, a las que se aplicarían criterios cronológicos y por escuelas en conexión con la incipiente historia del arte. Pero, aunque el sistema de clasificación fuera diferente a los del manierismo, el proceso de inventariar y clasificar, de compilar inventarios y catálogos, existía tanto en una época como en la otra. Por otra parte, aunque ni los tesoros medievales ni muchos de los gabinetes renacentistas se pareciesen mucho a los museos surgidos a finales del XVIII, también es cierto que los actuales tienen rasgos que en nada se parecen a los que surgieron al comienzo de la modernidad. El museo es un ente en continua expansión, a los que hoy se les exige una serie de características que en sus inicios ni siquiera se llegaron a considerar.

La historiografía italiana tiende a no marcar una gran fisura entre las dos épocas, ni siquiera entre coleccionismo privado y museos públicos. Es lo que señala Adalgisa Lugli: «No existe una historia únicamente del coleccionismo privado, como no existe y no puede existir autónomamente, una historia del museo»<sup>9</sup>. Mottola Molfino adopta una postura in-

<sup>4</sup> Recordar el catálogo de las colecciones de Munich redactado por Quicheberg en 1565, llamado *Theatrum Sapientiae*.

<sup>5</sup> «Alle radici del museo moderno i collezionisti-scienziati del Rinascimento gli lasciavano dunque in dote anche questa eredità e le sue contraddizioni, poiché cambiando nel tempo gli ordinamenti del mondo sarebbero cambiati anche quelli delle collezioni e dei musei, senza riguardi per il passato. E così quello che in un certo tempo sembra ordine, scaduta la sua validità storica, diventa disordine e il museo richiede un nuovo ordinamento». MOTTOLA MOLFINO, Alessandra. *Op. cit.*, pág. 68.

<sup>6</sup> SCHLOSSER, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid, Akal, 1988, 2.ª ed. corr. y aum.

<sup>7</sup> «Anyone who has ever read a description of a *Wunderkammer*, or *cabinet des curiosités*, would recognize the folly of

locating the origin of the museum there, the utter incompatibility of the *Wunderkammer's* selection of objects, its system of classification did not involve info the modern museum». CRIMP, Douglas: *On the Museum's Ruins*. Cambridge (Mass.), MIT, 1993, pág. 225.

<sup>8</sup> BAZIN, Germain. *El tiempo de los museos*. Barcelona, Daimon, 1969; WITTLIN, Alma S. *Museums: in Search of Usable Future*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1970. Crimp, en concreto, alude a otra obra más actual, editada por Impey y MacGregor con ocasión del tercer aniversario del Ashmolean Museum de Oxford en 1983. (IMPEY, O.; MACGREGOR, A. (eds.) *The Origins of Museums: the Cabinet of Curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*. Oxford, Clarendon Press, 1985.

<sup>9</sup> LUGLI, Adalgisa: *Museologia*. Milán, Jaca Book, 1992, pág. 52.

termedia, al reconocer la filiación moderna del museo, pero la existencia también de unas fuertes raíces en el coleccionismo previo anterior:

«Es cierto que el coleccionismo existe desde siempre, pero es en la edad moderna, en el Renacimiento, cuando el coleccionar se convierte en una actividad racional y en una aspiración coherente del individuo. En el coleccionismo de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII encuentran por ello sus raíces más próximas las diversas formas del museo que todavía hoy constituyen su sustancia y que por ello las queremos conservar»<sup>10</sup>.

Krzysztof Pomian ha engarzado la historia del coleccionismo con la historia del museo<sup>11</sup>, con sus cuatro modelos que explican el nacimiento del museo público, las cuales son el modelo tradicional, el revolucionario, el evergético y el comercial<sup>12</sup>. En su modelo tradicional quedan para él abarcadas los ajuares funerarios, ofrendas, donaciones, reliquias, tesoros reales a los que considera «colección de colecciones», antepasados del museo de arte que también tuvo en cuenta Schlosser y Gombrich<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> «Se è vero che il collezionismo esiste da sempre, è però nell'età moderna, nel Rinascimento, che collezionare diventa un'attività razionale e un'aspirazione coerente dell'individuo. Nel collezionismo dei secoli XV, XVI, XVII e XVIII si trovano dunque le radici più prossime di quelle diverse anime del museo che ancora oggi ne costituiscono la sostanza e che perciò vogliamo conservare». MOTTOLA MOLFINO, Alessandra. *Op. cit.*, pág. 63.

<sup>11</sup> POMIAN, Krzysztof. *Collectors and Curiosities, Paris and Venice, 1500-1800*. Cambridge: Polity Press, 1990.

<sup>12</sup> En el *modelo tradicional* una institución en el curso de sus actividades habituales da accesibilidad al público, o a ciertas categorías de público, para visitar sus colecciones, con horarios más o menos prefijados o en ocasiones solemnes, como pueden ser palacios de príncipes, academias, universidades, incluso iglesias, lo que se demuestra en guías y descripciones de viajeros antiguos, en las que éstas eran clasificadas como de auténticos museos. En el *modelo revolucionario* el museo se formaría por decreto, absorbiendo obras de diversa procedencia, de colecciones nobiliarias, de la iglesia y conventos, albergándose en edificios desarraigados, distribuyéndose con criterios políticos favoreciendo la capital frente a las ciudades provinciales, como ocurrió en Italia, el Louvre de Napoleón, o el museo Josefino en España, o ya en el siglo XX, como sucedió en la Unión Soviética y en China. El *modelo evergético*, es uno de los más comunes, sobre todo en Estados Unidos, frente a Europa donde predomina el tradicional, pues correspondería a aquellas colecciones privadas donadas por sus fundadores a sus ciudades de origen, al estado o a instituciones educativas o religiosas. Sería el caso de la Smithsonian Institution de Washington o el Ashmolean Museum de Oxford. Por último el *modelo comercial* se aplicaría a los museos que se forman cuando una institución adquiere las piezas que van a formar parte de su colección, como ocurrió con el British Museum, cuyo origen se encuentra en la adquisición del parlamento británico de las colecciones de Sir Hans Sloane. POMIAN, K. *Op. cit.*, págs. 261-267.

<sup>13</sup> GOMBRICH, E. H. «El museo: pasado, presente y futuro», en *Ideales e ídolos: ensayos sobre los valores en la historia del arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, págs. 232-233.

En Francia Edouard Pommier ha explicado el surgimiento del museo moderno, sobre todo del modelo revolucionario, aceptando también la historia del coleccionismo anterior<sup>14</sup>. El estudio de Kenneth Hudson se adscribe mejor al museo que surge en el mundo anglosajón y por tanto a los modelos evergético y comercial de Pomian<sup>15</sup>.

Jesús Pedro Lorente, que ha estudiado los primeros museos de arte contemporáneo, avisa de cómo los historiadores del coleccionismo suelen asumir frecuentemente que todo museo de arte deriva de una colección de arte, cuando en realidad, muchos de los museos de los siglos XIX y XX se fundaron, constituyeron y equiparon antes de que existieran las colecciones destinadas a los mismos<sup>16</sup>.

En España, los acercamientos históricos a los museos también han tendido a comprender la historia del coleccionismo previa a la época de finales del siglo XVIII<sup>17</sup>. Sin embargo, Alfonso E. Pérez Sánchez es partidario de comprender el término museo en su acepción moderna, como fruto de la mentalidad racional e ilustrada:

«Museos pudieron ser llamados, en su etimológico sentido, muchas reuniones de obras artísticas desde la antigüedad a las galerías nobiliarias del Renacimiento y el Barroco (...) El carácter magnífico, testimonio de poder, riqueza y autoridad que tienen las grandes colecciones reales o nobiliarias del antiguo régimen, aunque respondan a veces a un sincero gusto por las artes y a un enciclopédico deseo de conocimiento, y sean con frecuencia franqueadas a visitantes o curiosos, no pueden, por su propio carácter de distinción, de selección o de reserva, incluirse en la idea moderna de Museo»<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> «Au commencement était la collection. La constitution de la collection est ce que nous appelons aujourd'hui un phénomène de société, qui se dessine dès le XIV<sup>e</sup> siècle, s'affirme à la Renaissance et se développe considérablement au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles». POMMIER, Edouard. *Le problème du musée à la veille de la Révolution*. Montargis, Musée Girodet, 1989, pág. 8.

<sup>15</sup> Aunque su historia parte del siglo XIX, reconoce que la mayoría de los museos de arte públicos tienen sus orígenes en colecciones privadas formadas a partir del Renacimiento, al buscar una inspiración en Grecia y Roma, pero sobre todo en los siglos XVII y XVIII en las residencias aristocráticas o casas de las clases medias. HUDSON, Kenneth. *Museums of Influence: pioneers of the last 200 years*. Cambridge, University Press, 1987, pág. 41.

<sup>16</sup> LORENTE LORENTE, Jesús Pedro. *Cathedrals of Urban Modernity: the first museums of contemporary art*. Londres, Ashgate Press, 1998.

<sup>17</sup> BOLAÑOS, María. *Historia de los museos en España*. Gijón, Trea, 1997.

<sup>18</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Madrid, Fundación Juan March, 1977, pág. 12.



Consideramos, por tanto, la importancia de establecer unas etapas previas, protomuseísticas, con anterioridad al siglo XVIII, y por tanto, al surgimiento de los museos de la razón (producto de la Ilustración) y de los museos de la culpa (producto de revoluciones y desamortizaciones)<sup>19</sup>, pues deben ser siempre tenidas en cuenta para la mejor comprensión del fenómeno museológico, sin olvidar que el museo es fundamentalmente un producto de la modernidad y que su historia debe abarcar esencialmente los últimos doscientos cincuenta años. Lo mismo ocurre con el estudio del fenómeno documental de estas instituciones desde una perspectiva histórica, que también necesita del conocimiento de los modelos previos que confluyeron en la aparición de los inventarios y catálogos museográficos.

## 2. DOCUMENTACIÓN Y COLECCIONISMO

El inventario y el catálogo son instrumentos del proceso de documentación en el museo, como bien definió Luis Caballero Zoreda<sup>20</sup> pero también pueden existir como instrumentos para el control de toda colección que no sea un museo. Es interesante como en estos dos dominios diferentes, el del museo público y el de la colección privada, inventarios y catálogos parecen tomar una dimensión diferente, equiparable a la vida y la muerte.

Para John Elsner, la colección sería el deseo del museo. El museo buscar ser un contenedor estático, un mausoleo de colecciones previas, mientras que el coleccionismo es lo dinámico, el proceso de creación del museo, el acto viviente que el museo embalsama<sup>21</sup>. También Freud pensaba que una colección moría al no añadirsele nada más. Al morir, su hija la conservará intacta:

«(con etiquetas y sujeta a reglas fijas) durante varias décadas, la convierte así en un museo difunto»<sup>22</sup>.

Siguiendo la corriente de críticos del museo que lo equipararon con mausoleos y cementerios, Valéry y Adorno entre otros, Yvette Sánchez subraya cómo esa idea de clasificación de las colecciones de Freud supone ya el acto de muerte de la colección y su transformación en un museo<sup>23</sup>. Es algo equiparable a la misma idea que tenía Quatremère de Quincy sobre la clasificación de las obras artísticas, puesto que le parecía un asesinato del arte<sup>24</sup>.

La clasificación se configura, por tanto, como una oposición entre el movimiento y lo estático, la vida y la muerte, siendo la clasificación el acto en sí de asesinato de la colección. También Walter Benjamin habla de una tensión dialéctica, entre el orden y el desorden en la existencia del coleccionista, el cual trata de formar una enciclopedia mágica para dar destino a cada objeto de su posesión<sup>25</sup>.

Cuando el coleccionista compila catálogos le está dando un sentido científico a su distracción afectiva e intelectual, según comprobó el psiquiatra Henri Codet, siendo una de las peculiaridades de esta figura la de tener una tendencia a clasificar, ordenar y catalogar, aunque esta no es una premisa que se dé siempre necesariamente, como ocurría con Freud<sup>26</sup>. Esta idea también fue desarrollada posteriormente por James Clifford, el cual sostenía que en toda colección hay ciertas formas de selección

<sup>22</sup> SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y Literatura*. Madrid, Cátedra, 1999.

<sup>23</sup> Freud apenas clasificaba u ordenaba sus objetos.

<sup>24</sup> «Descolocando todos esos momumentos, coleccionando sus fragmentos rotos, clasificando religiosamente sus escombros y poniendo esta colección dentro del curso moderno de la historia; todo esto es constituirse una nación muerta; es como si uno se prepara la tumba, es matar el Arte en el nombre de la investigación histórica; no es escribir la historia, sino un epitafio». QUINCY, Quatremère de. *Considerations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, pág. 48, cit. en MALEUVRE, Didier. *Op. cit.*, pág. 15.

<sup>25</sup> «Esta es la existencia del coleccionista, siempre en tensión dialéctica entre los dos polos del desorden y del orden (...) la época, la técnica, el país, el propietario del cual el objeto proviene todo concurre para el verdadero coleccionista con el fin de formar una enciclopedia mágica, en la cual se encarna el destino de cada objeto singular poseído por él». BENJAMIN, W. «Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Reder über das Sammeln», en *Gesammelte Schriften*. Frankfurt, 1972, vol. IV.1, págs. 388-396. Cit. por MOTTOLA, A. *Op. cit.*, pág. 64.

<sup>26</sup> SÁNCHEZ, Yvette. *Op. cit.*, págs. 48-49.

<sup>19</sup> MOTTOLA MOLFINO, A. *Op. cit.*; BARRELLA, Nadia. *I grandi musei napolitani*. Roma, Newton, 1996, pág. 7.

<sup>20</sup> Caballero Zoreda entiende la documentación museológica más desde el punto de vista de un proceso que de un resultado en sí. Define *proceso de documentación museológica* como «el tratamiento de los datos existentes en los Museos, ya procedan directamente de los objetos o de otras fuentes de información».

<sup>21</sup> ELSNER, John. «A Collector's Model of Desire: the House and Museum of Sir John Soane», en ELSNER, J.; CARDINAL, R. (eds.). *The Cultures of Collecting*. Londres, Reaktion Books, 1994, pág. 155.

y clasificación, y este hecho sería lo que permite distinguir el coleccionismo del fetichismo (inherente a acumulación desordenada, secreto, etc.), en el sentido benjamiano.

«Los objetos que se incluyen en las colecciones reflejan reglas culturales más amplias — de taxonomía racional, de género, estéticas. Una excesiva, a veces incluso rapaz necesidad de poseer se transforma en deseo reglamentado, cargado de sentido. De esta forma el yo que debe poseer pero no puede tenerlo todo aprende a seleccionar, a ordenar, a clasificar por jerarquías: en una palabra, a formar buenas colecciones»<sup>27</sup>.

La selección, ordenación y clasificación suele derivar en la aparición de inventarios y catálogos. Para Adalgisa Luigi el catálogo es la solución a la dispersión de una colección y el primer signo de la toma de conciencia de la fragilidad de la misma, compilado por su autor o con la ayuda de alguien, cuando está casi terminada, siendo un instrumento valioso para conocer su orden, incluso a veces la relación entre los objetos y el espacio. El inventario, sin embargo, suele estar ligado al testamento, pero también es un testimonio muy valioso, ligado a la posterioridad del coleccionista<sup>28</sup>. En esta misma línea estaría el pensamiento de Maurice Rheims, que en su clásica *Historia de la Curiosidad* habla del catálogo como sistema de referencia coherente, como concepto puro o meta superior de la colección, frente al inventario que corresponde a un espejo menos ideal, a la colección en sí<sup>29</sup>. Una especie de utopía frente a la realidad.

Según Yvette Sánchez, casi todos los coleccionistas se instruyen y documentan a fondo sobre su especialidad, aventurando que las colecciones de arte suelen ir acompañadas de su biblioteca correspondiente. Uno de los coleccionistas más conocidos en el siglo XIX, que llegó a publicar el catálogo de su colección personal de cerca de un millar de cuadros y que llegó a formar una importante biblioteca especializada en arte fue José de Madrazo, director del museo del Prado entre los años 1838 y 1857. En su catálogo, redactado en 1856, se señalaba incluso la procedencia de los cuadros:

«Más de diez galerías famosas y al menos veinte colecciones de mayor o menor importancia van nombradas al designar las mencionadas procedencias, de manera que los curiosos e investigadores de esta clase de datos no dejarán de sacar utilidad de este registro laborioso que ha acompañado nuestra redacción»<sup>30</sup>.

En esta figura confluyen las operaciones de documentación tanto en el ámbito privado, al mandar Madrazo publicar sus propias colecciones, como en el ámbito público de un museo, al participar de las operaciones de documentación de las obras del Prado en su etapa como director.

Esto nos lleva a aventurar cuáles son las razones por la cuales se decide documentar una colección de arte privada y un museo de bellas artes. La primera, de la que hemos venido hablando constantemente, sería la de dar un sentido de orden, sistemático, con lo cual se facilitaba la recuperación de los objetos y su visita en las salas. La segunda finalidad podría ser la difusión científica para el estudio y la investigación histórico-artística de las obras, lo cual es mucho más claro en el caso de los museos, conforme a las ideas de educación y positivistas propias del siglo en que se desarrollan. Olearius, al realizar el catálogo de la colección del duque de Schleswig-Holstein y Gottorf en 1674, señalaba la importancia de su acción, porque de esa forma daba accesibilidad a los visitantes para que apreciaran la rareza y belleza de los especímenes sin tener que viajar desde tierras distantes<sup>31</sup>.

Al publicarse los catálogos se estaría buscando, además, el aumento del prestigio social del coleccionista, lo cual se ve claramente en el ámbito privado, como el caso de Madrazo antes citado, o remontándonos más atrás como ocurrió con el archiduque Leopoldo Guillermo en el siglo XVII al encargar al pintor David Teniers su *Theatrum Pictorium*. Ese prestigio puede ser, incluso, cultural o político, como ocurre con las colecciones de los príncipes alemanes del siglo XVIII y, en general, con las colecciones reales, lo cual ocurre también, en cierto modo, en el ámbito museístico decimonónico, puesto que el museo debe proyectar al exterior una imagen nacional, una identidad propia. La importancia de documentar adecuadamente las colecciones lo demuestra el duque de Híjar en 1827, pues consideraba necesaria la ob-

<sup>27</sup> CLIFFORD, James. «Coleccionar arte y cultura», *Revista de Occidente*, núm. 141, feb. 1993, pág. 23.

<sup>28</sup> LUGLI, Adalgisa. *Op. cit.*, pág. 71.

<sup>29</sup> RHEIMS, Maurice. *La vie étrange des objets. Histoire de la curiosité*. París, Plon, 1959, pág. 3. Cit. por SÁNCHEZ, Yvette. *Op. cit.*, pág. 17.

<sup>30</sup> MADRAZO, Mariano de. *Historia del Museo del Prado*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1945, pág. 203.

<sup>31</sup> WITTLIN, A. *Op. cit.*, pág. 75.



tención de noticias sobre los cuadros del museo del Prado y redactar «libros de explicación» en francés y en italiano:

«para que luego se hagan los inventarios o listas de los cuadros con propiedad y los extranjeros no nos cojan en renuncio diciendo que no sabemos ni lo que poseemos»<sup>32</sup>.

Otra de las finalidades sería la comercial, publicitaria, para posibilitar la venta de una colección, lo que se ve claramente en el caso del catálogo de Madrazo, finalidad que no se da en la documentación museográfica.

Como Antoine Schnapper, creemos que los catálogos impresos aparecen con la apertura pública de los museos en los tiempos de la Revolución Francesa, no debe olvidarse las colecciones que eran accesibles con anterioridad, y que la literatura anterior ligada al catálogo, ya fuese en su formato de guía del visitante, o como recordatorio de la visita, o como fuente de informaciones eruditas o finalmente, como un reclamo publicitario, tiene «una larga genealogía que desborda el mundo artístico»<sup>33</sup>. Por tanto, aunque la aparición de la documentación museográfica es paralela al nacimiento del museo en el siglo de las Luces, sus antecedentes se remontan a las etapas que más arriba hemos denominado como protomuseológicas, cuando se llevan a cabo prácticas y técnicas de documentación de las colecciones

### 3. PRECEDENTES DE LA DOCUMENTACIÓN MUSEOGRÁFICA

Los precedentes de la documentación museográfica más remotos se encuentran en el mundo antiguo, puesto que las ofrendas votivas de los tesoros de los templos griegos eran inventariados cuidadosamente por los sacerdotes a su cargo:

«Al igual que nuestros museos de hoy, los inventarios eran muy detallados y comprendían el nombre del objeto, la materia, el peso, los signos particulares, el nombre del dios al cual se había hecho la ofrenda, la ocasión de la dedicación, la fecha, el nombre y la nacionalidad del donador»<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Ibid., pág. 116.

<sup>33</sup> SCHNAPPER, Antoine. «Tourisme et bien public: à propos des catalogues de musées à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle», en POMMIER, Edouard (comp.). *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. París, Kliencksieck, Musée du Louvre, 1995, págs. 617-619.

<sup>34</sup> BAZIN, Germain. *Op. cit.*, pág. 14; «Los resúmenes financieros anuales de los tesoreros no difieren de los áridos balances

Del mismo modo se hacían listados de los tesoros llenos de reliquias y objetos sagrados de las iglesias medievales, con un deseo de control legal, para su seguridad y preservación, de ahí que algunos estuviesen acompañados por documentos de autenticación, certificados sellados como pruebas de origen o pequeñas tiras de pergamino con breves explicaciones<sup>35</sup>. Algunas veces se podían realizar estas compilaciones por razones de prestigio, para que queden como testimonios para la posteridad, como señaló el abad Suger de Saint-Denis, que justificaba su acción así:

«por temor a que el Olvido, celoso rival de la Verdad, se imponga y borre este ejemplo para ulteriores acciones (...) siempre impulsados por la devoción al bienaventurado Dionisio, hemos adquirido (...)»<sup>36</sup>.

Cree que no hay que «disimular» nada de lo realizado durante la administración de su abadía y que incluso era necesaria la exposición de las obras ofrendadas, «con motivo de nuestro aniversario, a fin de propiciar el poder supremo de la Divina Majestad y de estimular la devoción de los fieles y como ejemplo para los abades que nos sucedan»<sup>37</sup>.

En esta misma línea de listados de obras de todo tipo y, en particular, centrándonos siempre en las obras de carácter artístico, estarían los inventarios de testamentarias, siendo muy interesantes los conservados de la realeza y la nobleza. Muchos de ellos eran bastante amplios y en ellos se reseñaba bastante información, desde el del duque de Berry, realizado en 1414 por su intendente, Robinet des Estampes, con gran minuciosidad, según Schlosser<sup>38</sup>, hasta los de la corte española durante el siglo XVII, muy importantes para el estudio del coleccionismo, como ha señalado Jonathan Brown:

«Las fuentes españolas (...) son ricas en inventarios de las colecciones pero pobres en documentos personales, tanto descripciones directas de las colecciones y los coleccionistas como correspondencia original. Para Francia e Inglaterra, en cam-

de sus sucesores y servían de catálogos de estos primitivos museos griegos». TAYLOR, F.H. *Artistas, príncipes y mecenas*. Barcelona, Caralt, 1960, pág. 25; véase además SCHLOSSER, Julius von. *Op. cit.*, pág. 13.

<sup>35</sup> Pomian cita la entrada de reliquias y relicarios de H. Leclercq del *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. XIV, cols. 2338-43. POMIAN, Krzysztof. *Op. cit.*

<sup>36</sup> PANOFKY, E. *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and in Art Treasures*. Princeton, University Press, 1946, págs. 53, 77 y 8r.; TAYLOR, F.H. *Op. cit.*, pág. 49.

<sup>37</sup> *Id. ibid.*

<sup>38</sup> Los inventarios del duque de Berry los publicó: Guiffrey, J., *Inventaires de Jean duc de Berry (1401-1416)*. París, 1894-1896, 2 vols. cit. en SCHLOSSER, J. von, *Op. cit.*, pág. 38.

bio, sobran testimonios de testigos presenciales pero faltan inventarios publicados»<sup>39</sup>.

Estos inventarios de obligatoriedad legal se elaboraban a la muerte del coleccionista<sup>40</sup> o de cualquier otra persona, no necesariamente acaudalada, y eran compilados por artistas, por tasadores oficiales (a partir de 1724) o por los cargos administrativos de palacio en el ámbito cortesano<sup>41</sup>. También existían guardadores o conservadores de las colecciones que podían realizar la labor de inventariado y catalogación, algunos de ellos realmente escrupulosos en su labor, como el caso de Abraham van der Doort, conservador de la colección del rey Carlos I de Inglaterra en el palacio de Whitehall hacia 1640, del que se cuenta que se suicidó porque perdió una miniatura<sup>42</sup>.

Además de este tipo de inventario de testamentarias, claro precedente de la documentación museográfica posterior, también fueron bastante decisivos los catálogos de colecciones de corte erudito que, sobre todo, van a aparecer en los círculos de los humanistas del Renacimiento y van a circular por toda Europa. La mayoría de estos catálogos, sobre colecciones auténticas, versaban sobre monedas, medallas o antigüedades y contenían descripciones e ilustraciones, como el caso de los realizados por Jacopo Strada<sup>43</sup> y cuyos importantes conocimientos le sirvieron para la ordenación y disposición del famoso *Antiquarium* de Alberto V de Munich, o los redactados por Enea Vico en

Ferrara, Goltzius en Amberes o Wolfgang Lazius, designado en 1558 para la catalogación de las monedas de la colección imperial.

En el caso español, fue Antonio Agustín, jurista y arzobispo de Tarragona entre 1559 y 1583 el numismático más famoso y cuyos *Diálogos de las medallas, inscripciones y otras antigüedades* (1587) se basaron en sus propias colecciones y en las que les regaló Diego Hurtado de Mendoza, que estaban perfectamente ordenadas y clasificadas en mobiliario expreso<sup>44</sup>. Muchos de estos libros basados en colecciones eran en muchos casos tratados y no tanto catálogos *in stricto sensu*, pero no estaban lejos de serlo. Ya en el siglo XVII destacamos a otro español, el aragonés Vicencio Juan de Lastanosa, cuya colección llegó a ser bastante famosa gracias a la difusión de sus catálogos y tratados<sup>45</sup>, en concreto su desaparecida *Dactylotheca*, así como de las descripciones realizadas por el historiador y cronista Juan Andrés de Uztarroz, que servían de guía para visitantes y curiosos<sup>46</sup>.

Otro tipo de catálogos a los que se les tuvo bastante afición en esta época fueron los de armas. El más interesante es el que mandó ilustrar el archiduque Fernando II del Tirol, sobre su importante armería y cuyos textos correspondían a las biografías de los personajes famosos retratados con sus propias armaduras, que existían realmente en su *Heldenrüttskammer* en el castillo tirolés de Ambras. El título del catálogo fue *Armamentarium Heroicum* y fue redactado por el secretario del

<sup>39</sup> BROWN, Jonathan, *El triunfo de la pintura: sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVI*, Madrid, Nerea, 1995, pág. 7. La traducción es nuestra.

<sup>40</sup> «La almoneda es un acto público, anunciado en pregones. Los objetos se adjudican al precio marcado, a menos que haya licitadores. De estas almonedas no se ven eximidos ni nobles ni reyes. El inventario, acompañado de la tasación, era instrumento legal obligatorio, en orden a que los herederos pudieran tener conocimiento a lo que podían acceder». MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1993, 2.ª ed., pág. 76.

<sup>41</sup> SÁNCHEZ QUEVEDO, Isabel; MORÁN TURINA, Miguel, *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*, Madrid, Akal, 1999, pág. 92.

<sup>42</sup> MILLAR, O., «Abraham van der Doort's Catalogue of the Collection of Charles I», *Walpole Society*, 37, 1950. Cit. en BROWN, Jonathan, *op. cit.*, pág. 59.

<sup>43</sup> *Épitome du Thésor des Antiquitez*. Este importante personaje del siglo XVI, cortesano, arquitecto, anticuario y coleccionista de Mantua solía realizar ilustraciones de colecciones auténticas y no inventaba las imágenes que no encontraba. HASKELL, Francis, *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Madrid, Alianza, 1994, pág. 15.

<sup>44</sup> «En vano D. Antonio Agustín, eruditísimo prelado de esta metrópoli (...) dieron en el siglo XVI el ejemplo de lo que debiera posteriormente haberse ejecutado, coleccionado y estudiado cuantos objetos arqueológicos podían haber a las manos. Su ejemplo no fue imitado, sus obras apenas fueron leídas y las antigüedades tarraconenses o sirvieron de material para otras construcciones, o fueron destruidas por considerarlas de ninguna importancia, o llevadas a países extranjeros». R.V., «Museo Arqueológico de Tarragona», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año I, núm. 17, oct. 1871, pág. 259.

<sup>45</sup> Su *Museo de las medallas desconocidas en España* (Huesca, 1645) incluía grabados y entradas con comentarios. También publicó en 1681 en Zaragoza el *Tratado de la moneda jaquesa*.

<sup>46</sup> *Descripción de las antigüedades y jardines de D. Viacencio Juan de Lastanosa, hijo y ciudadano de Huesca, Ciudad en el Reino de Aragón. Escribála «El Solitario»*. Año 1647. Publicada en fragmentos en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* en 1876.

archiduque, von Nötzing y las estampas grabadas por Custos y Fontana<sup>47</sup>.

Siguiendo este ejemplo, Felipe II mandó realizar en España un *Inventario Iluminado* con las colecciones de su Armería Real, que mandó construir en un edificio especial delante del Alcázar de Madrid<sup>48</sup>. Este inventario se basó en otros dos redactados con anterioridad en época de Isabel la Católica en 1503 y en la de Carlos V, éste último sólo con imágenes<sup>49</sup>.

Pero el más claro precedente del catálogo de los museos de bellas artes los encontramos en los de pinturas mandados a ilustrar con estampas por sus propietarios. El más conocido es el del archiduque Leopoldo Guillermo, al que ya hemos aludido más arriba y que ilustró David Teniers, con doscientos cuarenta y tres grabados de obras de maestros italianos y publicado en Bruselas en 1600<sup>50</sup>. Las obras estaban clasificadas por orden histórico-artístico y, aunque no tuviera función de control documental como un inventario, ni constara la localización de las obras, como los índices topográficos, constituía un catálogo de estampas basadas en una colección real, lo que comenzará a popularizarse durante el siglo XVII, al igual que los libros de estampas dedicados a un artista en particular, o como denomina Schnapper de una «colección virtual»<sup>51</sup>.

Además del famoso catálogo de Teniers, hubieron otras tentativas interesantes en el siglo XVII para la difusión en imágenes de colecciones. Lord Arundel, el famoso coleccionista inglés, publicó un tratado sobre escultura antigua en 1629 (*Marmora*

*Arundeliana*) e incluso empezó a idear una antología de dibujos y pinturas escogidos de su colección, encargando el proyecto al grabado bohemio Hollar. Pero su proyecto quedó inconcluso al estallar la guerra civil y tener que huir de su país, aunque se publicaron algunas series de estampas en Amberes<sup>52</sup>. El famoso banquero Jabach, afincado en París, también estuvo interesado en publicar un libro ilustrado basado en sus colecciones, aunque en 1656 se grabaron algunos de sus cuadros y dibujos que no llegaron a publicarse en forma de libro<sup>53</sup>. También los Reynst, hermanos comerciantes holandeses, quisieron publicar dos volúmenes dedicados a sus colecciones, uno para las pinturas y otro para las antigüedades, como Lord Arundel, pero este proyecto fue realizado por sus herederos más tarde cuando las mejores piezas ya se habían vendido<sup>54</sup>. Otra empresa interesantísima fue la dirigida por Colbert a finales de 1667 para realizar los grabados de las propiedades y colecciones del rey Luis XIV, que fueron comentadas por Felibien<sup>55</sup>.

Si estos fueron los antecedentes de inventario y catálogos no hemos de olvidar otro tipo de literatura que influirá también en las futuras guías y repertorios de museos. Para los antecedentes de las guías es necesario recordar los libros de santos, estudiados por Schlosser, que eran guías y pliegos de aleluyas ilustrados con grabados populares para peregrinos y contenían representaciones de objetos<sup>56</sup>, o las *Mirabilia urbis Romae*, la guía de los peregrinos que visitaban Roma durante época medieval. Los libros de viajeros y peregrinos reseñaban a menudo la existencia de gabinetes y galerías, conformando una literatura de corte mucho más popular y en contraposición a los catálogos de corte erudito de los que hemos hablado. Pero, sin lugar a dudas, el claro antecedente de la guía de los museos la encontramos en las que se vendían en los Salones de la Academia en París, en el siglo XVIII, las cuales estaban muy codiciadas:

<sup>47</sup> El título completo del catálogo era *Armamentarium heroicum principis Ferdinandi Archiduci*. Innsbrück, 1601. SCHEICHER, E., «Historiography and Display: the *Heldenrüstkammer* of Archduke Ferdinand II in Schloss Ambras», *Journal of the History of Collections*, 2, núm. 1, 1990, pág. 71.

<sup>48</sup> MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985, pág. 118.

<sup>49</sup> *Libro de las cosas que estaban en el Tesoro de los Alcázares de Segovia* (1503) y el *Inventario iluminado de las armas, armaduras, trajes, banderas y otros efectos de guerra y de justas que formaban la armería de Carlos V*. J.R.M. «Reseña», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año I (tercera época), núm. 9, sept., 1897, pág. 734.

<sup>50</sup> Se conservan varios de estos catálogos, uno de ellos en el Museo Lázaro Galdiano. DÍAZ PADRÓN, M.; ROYO-VILLANOVA, M. *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid, Museo del Prado, 1992.

<sup>51</sup> SCHNAPPER, A. *Op. cit.*

<sup>52</sup> BROWN, J. *Op. cit.*, pág. 236.

<sup>53</sup> *Id.* *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, *id.*

<sup>55</sup> SCHNAPPER, A. *Op. cit.*, pág. 618.

<sup>56</sup> SCHLOSSER, J. von. *Op. cit.*, págs. 34-35; MORÁN, M.; CHECA, F. *Op. cit.*, pág. 16.



«ya que cada año la Academia tenía que imprimir un número creciente de la guía y catálogo (*livret*) de su Salón, y pronto los vendió por millares»<sup>57</sup>.

Y en lo relativo a repertorios de museos, uno de los más claros precedentes lo tenemos en los índices o repertorios de gabinetes, siendo uno de los más antiguos, no conservados, el publicado a finales del siglo XVI por Lacroix du Maine, según Bazin<sup>58</sup>. También se publicó otro en 1674 en Kiev que hablaba de todos los gabinetes de Europa, que se encuentra citado en otro repertorio publicado en Frankfurt en 1714 y escrito por Valentini, con veinticuatro apéndices que contenían relaciones de gabinetes y catálogos<sup>59</sup>. También el famoso tratado de Neickel, editado en 1727 y considerado clásicamente el primer tratado museográfico de la historia, aunque existen otros, contenía apéndices de catálogos y repertorios de colecciones europeas.

Con todos estos antecedentes se preparó el camino para la aparición de la documentación museográfica durante el siglo XVIII y consolidada definitivamente durante el siglo XIX.

#### 4. LA DOCUMENTACIÓN MUSEOGRÁFICA, UNA LARGA ANDADURA DESDE EL SIGLO XVIII HASTA LA ACTUALIDAD

El ideal de museo ilustrado nació durante el siglo XVIII y preparó el camino para el surgimiento del museo revolucionario y, por ende, de la definitiva eclosión y maduración del museo moderno, tras una larga etapa previa de experimentos a la que hemos llamado «protomuseológica». Este ideal impone una sistematización y racionalización mayor tanto en el aspecto de la presentación como de la ordenación de las colecciones, que también se tra-

duce en la nueva sistematización y rigurosidad de las informaciones de los catálogos, gracias al avance de las investigaciones histórico-artísticas, para la educación del pueblo. Y ello se unía a la densificación de una serie de instituciones y personas especializadas, como las academias, los marchantes, expertos, las ventas, exposiciones y el reconocimiento del público, que hace necesaria una codificación<sup>60</sup>. Era necesario la concomitancia de toda esta serie de circunstancias para que naciera definitivamente la documentación museográfica.

En el libro compilado por Pommier sobre los museos que surgen en Europa en los tiempos del nacimiento del Louvre incluye una cronología de la aparición de los mismos con la fecha de edición de sus catálogos<sup>61</sup>. De entre ellos quizás los más interesantes sean los realizados en Dresde, Düsseldorf, Florencia y Viena, ya que, en esencia, supusieron una novedad, ya que no se limitaban a la mera compilación de reproducciones de los cuadros, sino que contenían informaciones con gran profundidad y rigor científico.

En la galería de pinturas de Dresde, organizada en 1745, se prefirió una distribución heterogénea, en dos secciones principales, la galería interior, dedicada a los maestros italianos y la exterior, con el resto de las escuelas. El catálogo fue publicado en Leipzig en 1756 por Riedel y Wenzel y estaba dedicado sobre todo a los artistas, el público que casi en exclusiva acude a estos primeros museos ilustrados, para que pudieran comparar las diferentes obras de mayor y menor calidad. Se basaba en la teoría de las partes del arte en la pintura de Roger de Piles, de ahí la situación preferente del arte italiano<sup>62</sup>. Estos cuadros italianos fueron grabados por von Heineken, el cual señaló cómo la galería podía considerarse como una «escuela pública»<sup>63</sup>.

La galería de Düsseldorf fue reorganizada en 1740 por el pintor Lambert Krahe, que dispuso los cuadros de forma más etérea, clasificándolos por maestros y por escuelas. Los textos fueron redactados por el arquitecto francés Nicolas de Pigage en

<sup>57</sup> CROW, Thomas E. *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid, Nerea, 1989, pág. 18.

<sup>58</sup> Llevaba por título *La búsqueda de las bibliotecas o gabinetes más renombrados de Francia (que algunos llaman cámaras de las maravillas) con la relación detallada de libros raros, medallas, retratos, estatuas o efigies, pedrerías u otras lindezas o bonitas curiosidades que se ven en las casas de los príncipes que hacen acopio de tales magnificencias*. BAZIN, G. *Op. cit.*, pág. 72.

<sup>59</sup> *Index Alphabeticus, derer Kunst—, Antiquitäten...* etc. (Kiev, 1674); VALENTINI, M.B. *Museum Museorum* (Frankfurt, 1714). Cit. por MURRAY, David. *Museums: their history and their use, with a bibliography and list of museums in United Kingdom*. Glasgow, MacLehose, 1904, 3 vols.

<sup>60</sup> POMMIER, E. *Le problème du musée...*, *op. cit.*, pág. 9.

<sup>61</sup> POMMIER, E. (comp.), *op. cit.*, págs. 3-4.

<sup>62</sup> MEIJERS, D.J. «La classification comme principe: la transformation de la Galerie impériale de Vienne en histoire visible de l'art», en POMMIER, E. (comp), *op. cit.*, págs. 591-613.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pág. 600.

1778, según él mismo, en un «tono de simplicidad», y los grabados fueron realizados por Christian von Mechel, el famoso editor e impresor que años más tarde reorganizó las colecciones imperiales en Viena. El catálogo era muy detallado y además de la descripción se daba la fecha y dimensiones de las obras; también era muy lujoso y, como señala Schnapper, estaba a medio camino entre una antología de grabados y un catálogo<sup>64</sup>.

El más famoso de estos catálogos quizás sea el realizado por von Mechel en Viena, puesto que traducía la ordenación de las pinturas por escuelas y criterios cronológicos, con lo que se rompía la tradición de la ordenación mixta del Stallburg que se podía ver en otro famoso repertorio de grabados, el *Prodomus Theatrum artis pictoriae*, una colección de aguafuertes publicada en Viena en 1735. Según Mechel, logró crear un «depósito visible de la historia del arte» y presentó su nueva obra como una innovación, aunque fue criticado por sus contemporáneos por dirigirse más a los aficionados que a los artistas y porque se corría el riesgo de anular la emoción estética<sup>65</sup>. Suponía, por ello, una otra opción diferente a la más habitual de este siglo como se ve en Dresde, aunque sería la que triunfaría en los museos de bellas artes durante el siglo XIX.

En el caso de Florencia, el museo de los Uffizi fue reorganizado tras la donación de las colecciones de Anna Maria Ludovici en 1743 y la subdivisión de la colección del gran duque de Toscana Leopoldo de Lorena, que originaron la creación de varios museos. El catálogo fue realizado por Luigi Lanzi en 1782<sup>66</sup>, creándose un museo nacional, al pertenecer al Estado y al ilustrar la historia del arte de la nación toscana desde sus orígenes etruscos. Se aplicaron, por tanto, los mismos criterios que en Viena, creándose lo que se ha denominado una «galería progresiva»<sup>67</sup>.

La eclosión de los museos revolucionarios, con el Louvre a la cabeza, intensificaron la necesidad del control documental de las obras desarraigadas de sus contextos originarios. Además de los artistas, surgieron los historiadores del arte, para llevar a cabo las tareas de organización, presentación y difusión de las colecciones artísticas:

«Una nueva corporación, los historiadores del arte, fue investida en los inicios del siglo XIX con la tarea de ordenar, catalogar y de presentar al público las obras de los museos. Así, impusieron la lectura de estas obras, que era la de la historia del arte oficial; pero también, de nuevo, la del mercado. Los artistas quedaban fuera, los estudios académicos tomaban el poder incluso del museo»<sup>68</sup>.

Durante todo el siglo XIX los museos irán ensayando los procedimientos para la documentación de las colecciones, imponiéndose las técnicas llevadas a cabo en los grandes museos del siglo XIX, ya que los catálogos circulaban por todos ellos, a través de los intercambios o los visitas de sus directores a otros museos, como las que José Madrazo hizo, por ejemplo, a París en 1826 para buscar asesoramiento técnico para la realización de la colección litográfica del Prado, hasta llegar a un acuerdo tácito de homogeneización. También circulaban otro tipo de documentaciones, como vemos en la misma persona de Madrazo, que pidió al Louvre copia del regalmento interno del museo. Los catálogos del museo del Prado, que han sido estudiados globalmente por Javier Portús<sup>69</sup>, debieron ser también un referente para el resto de los museos de bellas artes españoles, al igual que el catálogo del museo de la Trinidad redactado por Cruzada Villamil<sup>70</sup>. Entre los del Prado, destacaron los realizados por Pedro de Madrazo, desde que se editara el primero por Luis Eusebi en 1819:

«El catálogo de Pedro de Madrazo, excelente para su tiempo, absolutamente excepcional incluso en el panorama general de los museos de Europa en su momento, estuvo en buena parte vigente hasta muy entrado nuestro siglo. Las adiciones primero de Viniegra, después de Beroqui y de Sánchez Cantón fueron transformando su perfil, pero hasta 1920 siguió utili-

<sup>64</sup> SCHNAPPER, A. *Op. cit.*, pág. 622.

<sup>65</sup> Véase MEIJERS, D.J. *Op. cit.*, págs. 591-613; SCHNAPPER, A. *Op. cit.*, pág. 625; BAZIN, G. *Op. cit.*, pág. 59.

<sup>66</sup> LANZI, L. *La Real Galleria di Firenze, accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca di Toscana*, 1782. Luigi Lanzi también escribió una historia de la pintura italiana.

<sup>67</sup> GREGORI, M. «Luigi Lanzi e il riordinamento della galleria», en *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*. Florencia, 1983, pág. 368.

<sup>68</sup> MOTTOLA MOLFINO, Alessandra. *Op. cit.*, pág. 27. La traducción es nuestra.

<sup>69</sup> PORTÚS, Javier. *Museo del Prado, memoria escrita*. Madrid, Museo del Prado, 1994.

<sup>70</sup> El historiador fue subdirector del museo y publicó en 1865 un catálogo en el que seleccionaba las obras más importantes de la institución y también incluía los cuadros premiados en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. CALVO SERRALLER, Francisco. *Breve Historia del Museo del Prado*. Madrid, Alianza, 1994, pág. 39.



zándose su nombre, a pesar de hacer ya más de ochenta años que había fallecido»<sup>71</sup>.

El surgimiento de cuerpos colegiados para la formación del personal de conservadores que tenían que trabajar en estos museos incrementaron la uniformidad en las técnicas documentales aplicadas a los fondos artísticos. En Francia la Escuela del Louvre fue fundada en 1885 y su equivalente español fue la Escuela de Diplomática, creada en 1856, que preparaba las personas que formaban el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, encargados, en concreto los últimos, de la organización de los museos arqueológicos. En realidad las especificaciones del trabajo de documentación para los museos de bellas artes no se decretaron hasta 1913, tras la promulgación del real decreto de 18 de octubre de 1913 de reorganización de los museos provinciales y municipales<sup>72</sup>. Antes de este reglamento y prácticamente desde los tiempos de la desamortización, que en España tuvieron como consecuencia la fundación de los futuros museos provinciales, se promulgaron diferentes decretos sin cohesión y muchas veces contradictorios<sup>73</sup>.

La primera tentativa a nivel internacional para la normalización de las prácticas documentales fue llevada a cabo en la Oficina Internacional de Museos, creada en París en 1927 en el seno de la Oficina de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones. Esta oficina, precedente del Consejo Internacional de Museos creado en 1947 (ICOM-UNESCO), jugó un papel muy importante en la consolidación de la ciencia museológica y es consecuencia de las ideas positivistas y de conexión internacional que, en cierto modo, han tenido como

consecuencia la globalización que vivimos en la actualidad. Uno de sus miembros y fundadores, Henri Focillon, pretendía, entre otras cosas, que la oficina se convirtiese en un centro de información internacional que coordinara los trabajos de documentación de todos los museos<sup>74</sup>. Se realizó una gran encuesta entre los directores y conservadores más importantes, a los que se les instaba, además, a mandar los últimos catálogos editados, lo cual resultó ser un documento técnico muy interesante, pues permite valorar la situación de la documentación museográfica a nivel mundial en aquellos momentos<sup>75</sup>. Por parte española, fue muy importante la contribución del director del museo del Prado, Alvarez de Sotomayor así como de las apreciaciones que a la Oficina mandó su vicedirector, Javier Sánchez-Cantón, que en aquellos momentos preparaba el catálogo que se publicó en 1933.

La sucesora en los trabajos de normalización documental en los museos fue una organización ligada al ICOM, y que surgió en la década de los años cuarenta, el llamado Comité Internacional para la Documentación en los Museos (CIDOC), comité que sigue teniendo gran vitalidad en la actualidad y que trata de seguir adaptándose a los nuevos medios tecnológicos que posibilitan la mejora en las prácticas de documentación de las colecciones.

Y es que, la normalización documental, el mejoramiento de los sistemas de documentación ha sido la tónica general del panorama museístico tras la Segunda Guerra Mundial y la revolución de la Información, gracias a la multiplicación de las tecnologías para el almacenamiento y recuperación. Así, los museos de arte, siguen transformándose a la par que la sociedad, como documentos globales de la misma, en palabras de Mottola Molfino.

Los nuevos medios han facilitado la elaboración de los inventarios automatizados en los museos y su consulta a través de las redes de información. Mientras, se siguen vendiendo gran cantidad de catálogos y guías en los museos de bellas artes, en esta época del consumismo masivo que, como ha señalado Santos Zunzunegui supone una proletarianización de la colección particular:

<sup>71</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Op. cit.*, pág. 25.

<sup>72</sup> En concreto, el reglamento establecía cómo los directores de los museos debían redactar el inventario de las obras y de qué forma (artículo 14), así como los registros necesarios (de entrada de objetos, de depósitos y de copiantes y reproducciones fotográficas, en el artículo 15) y además la redacción del catálogo general de los fondos expuestos «procurando contenga el mayor número de datos posibles, así en la parte histórica como artística. Del catálogo general podrá hacerse un extracto de carácter popular, redactado en forma sucinta y metódica que responda a las exigencias de la gran masa de público que visite el Museo» (artículo 16). R.D. de 18 de octubre de 1913, publicado en la *Gaceta de Madrid* de 14 de octubre de 1913.

<sup>73</sup> Al respecto véase, con mayor profundidad nuestra tesis doctoral sin publicar *Historia de la Gestión Documental en los Museos de Bellas Artes*, Murcia, Universidad, 1999.

<sup>74</sup> «L'oeuvre de coopération intellectuelle et l'Office International des Musées», *Museion (Bulletin de l'Office International des Musées)*, núm. 1, abr. 1927.

<sup>75</sup> Más información en nuestra tesis doctoral.

«adquiriendo una agrupación bellamente puesta en página de las obras fragmentadas —y muchas veces, también, un recordatorio de la aventura vivida en forma de plano o guía del espacio expositivo— el público alcanza, a través del papel couché, una propiedad, degenerada sí, pero tranquilizadora, que lo instituye como poseedor de un puro simulacro»<sup>76</sup>.

La popularización de Internet ha posibilitado otro tipo de visita al museo, la visita virtual, y la gran demanda de la información contenida en los museos ha obligado a los mismos a la adecuada documentación de sus colecciones y a su informatización. Por tanto, la documentación museográfica tanto textual como en imágenes en la actualidad ha tomado una relevancia muy grande dentro de las instituciones museísticas.

Sin embargo, concordamos con Robert Lumley en que la fisonomía de los museos de arte actuales no ha cambiado en demasía con respecto a la revolución de la información actual, pues su modelo está más cerca del «texto abierto»: los objetos están acompañados de una información mí-

nima y el visitante debe descubrir más por sí mismo si lo desea a través de las publicaciones, ya que la pintura y la escultura se comunica con sus propios términos:

«Además, paradójicamente, la gran explosión de reproducciones (postales, posters, anuncios, programas de televisión) ha reforzado el aura de autenticidad que subyace en el original y, por tanto, el valor particular atribuido al verlo en persona. Los museos tradicionales con obras maestras mundiales son, por tanto, los más visitados, mientras las exposiciones *blockbuster* son tanto la causa como el efecto de extraordinarios eventos de los media, en los que la cola es el componente esencial»<sup>77</sup>.

En conclusión, la importancia de la documentación en los museos de bellas artes se ha multiplicado. Es ello por lo que es necesario el estudio de sus precedentes y la evolución de sus procedimientos, puesto que nos ayuda a comprender mejor la documentación museográfica, la cual está llamada a jugar un importante papel en la actual Sociedad de la Información. Además, es una importante fuente de estudio de la evolución de la historia del arte y de la museología, al ser la memoria escrita de las diferentes formas de sistematización y de las taxonomías científicas de cada época.

<sup>76</sup> Continúa así: «Simulacro al que, en función del peso de la cultura mass-mediática, tiende a conferir un valor central. Hasta el punto que hoy no se concibe una exposición que no vaya acompañada de un catálogo al alcance del visitante medio, que tenderá a valorizarlo tanto o más que el mismo contacto directo con la obra de arte». ZUNZUNEGUI, Santos. *Metamorfosis de la mirada: el museo como espacio del sentido*. Sevilla, Alfaro, 1990, pág. 38.

<sup>77</sup> LUMLEY, Robert. «Introduction», en *Id.* (ed.) *The Museum Time Machine*. Londres, Routledge, 1988, pág. 15. La traducción es nuestra.

---

## *La institución museística en Granada durante el período de entresiglos. Apuntes histórico-críticos a través de la prensa local (1896-1922)*

JUAN MANUEL MARTÍN ROBLES  
MANUEL L. PEREGRINA PALOMARES

El estudio de cualquiera de los entes culturales que forman hoy día el aparato de exhibición museística granadina nos lleva a una reconstrucción de su pasado a través de textos periódicos que, por la contemporaneidad a los hechos, tendrán un valor intrínseco indiscutible; una historia que en la mayoría de los casos se retrotrae a los años finales del siglo XIX, momento en el que la prensa se convierte en eco puntual de los eventos artístico-culturales que se sucederán en la ciudad.

Uniéndolos los parámetros de *contemporaneidad* y *desarrollo del periodismo*, debemos considerar como los textos periodísticos se convierten actualmente en soporte insustituible para la reconstrucción del pasado de los museos locales. De tal forma, a través de las páginas de una serie de publicaciones granadinas —*La Alhambra, revista quincenal de artes y letras, Boletín de la Sociedad Unión Hispano-Mauritánica, Estrella de Occidente, periódico literario quincenal* y la *España Artística y Literaria*, a los que uniremos *El Popular, diario granadino de la tarde*—, se van descubriendo, generalmente como notas de corte crítico con la propia institución, los rasgos conformadores de esos entes de cultura pública denominados en sus orígenes *santuarios del arte*, si bien, incluso en algunos casos, se llegará a dudar de la existencia de éstos en la ciudad.

Serán artículos de marcada tendencia social donde se pondrá de manifiesto, normalmente en tono de denuncia, la deficiente infraestructura museística granadina y el escaso interés que en las órbitas políticas suscitarían estos espacios de cultura y arte.

Así, entre los temas que serán recurrentes podemos citar el de la ubicación de los museos, verdadero caballo de batalla de la intelectualidad granadina *fin de siglo* con don Francisco de Paula Valladar y Serrano a la cabeza, la situación deficitaria de las instalaciones, cuando existían, o las necesidades de catalogar un patrimonio que en ocasiones será detallado en los artículos que vamos a analizar.

Serán las problemáticas expuestas temas generales que afectarán a museos tradicionales como el Arqueológico o el Provincial de Bellas Artes, también conocido como *Museo de Pinturas*; si bien, junto a los *tradicionales* también tendrán eco crítico en la prensa dos museos de *nueva creación* en la ciudad, como serán las diferentes propuestas *de entre siglos* para la creación de un Museo de Artes Árabigas o el polémico *Museo-Tesoro* de la Capilla Real.

### UNA PROBLEMÁTICA FIN DE SIGLO: LA UBICACIÓN DE LOS MUSEOS

La historia de los museos Arqueológico y Provincial de Bellas Artes comienza en Granada a reconstruirse a través de los textos en que se denunciará la falta de un local adecuado a la exposición de las obras que formaban sus colecciones. Un problema que tras la declaración en 1889 del ex-convento de Santo Domingo, primitivo asentamiento de ambas muestras del pasado artístico granadino, como cuartel de Artillería se agrabó, pasando desde ese momento las colecciones de un lugar a otro sin designarse hasta 1916 su ubicación

definitiva; una situación que en 1907 se analizaría en *La Alhambra*, señalando que «por el camino que vamos no creo que lleguemos jamás a tener Museos, instalados, en Granada. De un almacén, allá en Santo Domingo, hoy cuartel de Artillería, pasaron á otro almacén de detestables condiciones, en el Ayuntamiento, y de éste lleváronlos á otro almacén cuyo alquiler se paga puntualmente, hasta ahora al menos, por la Diputación y el Ayuntamiento»<sup>1</sup>.

Así, si desde la fatídica fecha se encontrarán críticas a la situación, será a partir de 1896<sup>2</sup> cuando se tome por parte de la prensa verdadera conciencia de la lamentable situación, comenzándose a denunciar la misma, críticas que en *La Alhambra* se verterán de forma explícita, tal como recogemos textualmente a modo de ejemplos clarificadores de la situación general<sup>3</sup>:

«... algunos años después comenzó la peregrinación de los Museos que fueron arrojados de Santo Domingo y que aún permanecen arrinconados, olvidados, sin que nadie se preocupe de que hay artísticas y notabilísimas obras de carpintería granadina mudejar y del renacimiento, sufriendo los rigores de las humedades en cuadras y salas bajas de un edificio sin condición alguna, y que los cuadros están colgados ó apilados en pequeñas habitaciones, sin que puedan ni aun registrarse por si la polla u otro enemigo de las antigüedades ha hecho presa en ellos»<sup>4</sup>.

«Ya hace más de veinte años, que por llevar á cabo un proyecto cuyos resultados fueron negati-

vos, desgraciadamente, todo lo que albergaba el antiguo convento de Santa Cruz se diseminó, arruinándose en su mayoría, para desdicha de nuestra ciudad. [...] Los Museos, desde entonces, son almacenes de obras y objetos artísticos, en los cuales ni aun pueden estudiarse los antecedentes y demostraciones de lo que en otras épocas fueron las artes granadinas, tan famosas y tan celebradas...»<sup>5</sup>

Al mismo tiempo, junto a las denuncias, se harán eco en sus páginas las publicaciones locales de las varias propuestas que se irán sucediendo por parte de los organismos culturales de la ciudad, proyectos, no realizados, que pasarán por la ubicación de los museos en el Corral del Carbón<sup>6</sup> o la creación de edificios de nueva planta para tales fines en la Plaza de la Trinidad o los jardines del Triunfo<sup>7</sup>. Propuestas que se unen a las más factibles en su momento, llevadas a la práctica, del alquiler y ubicación de las colecciones en la casa propiedad de D. Manuel Moscoso, proyecto *fin de siglo* que fue favorablemente acogido por parte de la pren-

<sup>5</sup> V.: «Crónica granadina. De Museos y Antigüedades», *La Alhambra, revista quincenal de artes y letras*, 287 (28 de febrero, 1910).

<sup>6</sup> Sobre el tema tan sólo hemos hallado en la prensa local un testimonio en las páginas de *La Alhambra*, donde señalará Francisco de P. Valladar, bajo el seudónimo «El Bachiller Solo», que «ya hace años: muchos, que la Comisión de Monumentos, que entonces se preocupaba del arte y la arqueología granadina, logró interesar á la Academia de San Fernando y al Ministerio de Fomento en favor de los Museos de Granada y de su instalación definitiva y decorosa. Para lograr tal objeto, se solicitó la adquisición del antiguo *Corral del Carbón*: dictaminaron la Comisión y las Academias acerca del mérito y condiciones del artístico edificio, se propuso quizá también que luego de adquirido se declarara monumento nacional, y cuando se creyó que todo estaba terminado y en vías de hecho, prodújose un silencio sepulcral; los de aquí y los de allá rehuyeron dar explicaciones...» (EL BACHILLER SOLO: «El Corral...»)

<sup>7</sup> De tales posibilidades se tratará, de nuevo, en las páginas de *La Alhambra*, revista en la cual a través de su director, don Francisco de P. Valladar, vamos a encontrar referentes periodísticos sobre toda la cultura *fin de siglo* granadina. Sobre la posibilidad de ubicación de los museos granadinos en edificios levantados para tal fin tratará en dos ocasiones, primeramente para denunciar la falta de un proyecto concreto («Por falta de un proyecto en regla, no reconstruyó el Estado, contratándolo con un particular, el viejo edificio que en la Trinidad ocupaban las oficinas de Hacienda, y por falta de un proyecto no se ha podido en varias ocasiones tratar en definitivo de la construcción del Museo» (EL BACHILLER SOLO: «En busca...»)), y años más tarde para lamentarse de la carencia de la correcta instalación de los entos museísticos en edificios construidos para tal fin («Si, ya hace tiempo, se hubieran atendido las indicaciones de esta revista, el Museo, o estaría instalado en un pabellón que se pensó cons-

<sup>1</sup> EL BACHILLER SOLO: «En busca de Museos», *La Alhambra, revista quincenal de artes y letras*, 215 (28 de febrero, 1907).

<sup>2</sup> Con fecha de 31 de agosto de 1896 aparecerán en las páginas del *Boletín de la Sociedad Unión Hispano-Mauritánica* unas líneas anónimas donde se denunciará la situación: «Habiéndose acordado por la Comisión de Monumentos y Academia de Bellas Artes, la traslación del Museo de Pinturas a Cartuja, y además alquilar el local conveniente para llevar a el las antigüedades del Museo Arqueológico, que hoy se hallan hacinadas en la sala baja del Ayuntamiento, y como nada indica la realización próxima de acuerdo tan conveniente, nos permitimos recordar a quien corresponda que no se olvide este asunto, sino que cuanto antes se efectue tan necesaria mejora».

(«Los museos», *Boletín de la Sociedad Unión Hispano-Mauritánica*, número 6).

<sup>3</sup> A los que se exponen en el texto podemos unir las notas críticas que aparecerán en el artículo «Comisión de Monumentos» aparecido en la «Sección Arqueológica» del *Boletín de la Sociedad Unión Hispano-Mauritánica* número 19, de 30 de abril de 1899.

<sup>4</sup> EL BACHILLER SOLO: «El Corral del Carbón y los Museos», *La Alhambra, revista quincenal de artes y letras*, 265 (31 de marzo, 1909).



sa<sup>8</sup>, o, ya en 1919, la adquisición de la *Casa de Castril*, sobre la cual se ocupará Valladar en las páginas de *La Alhambra* en dos interesantes notas, la primera de ellas referentes a la labor llevada a cabo por don Natalio Rivas para la consecución ante el Ministerio de Instrucción Pública de dicha casa por el Estado para la instalación allí de los Museos granadinos<sup>9</sup>. Las siguientes líneas que podremos leer en la prensa local sobre el tema serán ya referentes a las obras en el edificio para acomodarlo a su nuevo fin<sup>10</sup>.

truir en la hoy Plaza de la Trinidad, con un jardín de entrada y al que sirviera de centro un monumento a Alonso Cano, o en el edificio que se bosquejó también en el ensanche del Parque del Triunfo» (V.: «Crónica granadina. El Museo Provincial», *La Alhambra*, revista quincenal de arte y letras, 369, 31 de julio, 1913)).

Sobre el tema de la ubicación del Museo en el Parque del Triunfo se tratará asimismo en el número 252 de *La Alhambra*, donde Valladar, tratando sobre el Museo Arqueológico señala que «hace poco tiempo, creíamos todos que el asunto de los Museos se arreglaba: la Comisión municipal de Fomento, á propuesta de su presidente, el ilustrado artista aficionado Sr. Horques, consiguió que el Ayuntamiento, de acuerdo con la Diputación provincial, nombraran una Comisión mixta que estudiara el anuncio de un concurso para la construcción de un edificio destinado á Museos y que habría de alzarse en terrenos del Ayuntamiento frente al Parque del Triunfo, pero... no hemos pasado del nombramiento; la Comisión no ha llegado á reunirse» (VALLADAR, Francisco de P.: «El Museo Arqueológico. III», *La Alhambra*, 15 de septiembre, 1908).

<sup>8</sup> La actitud de la prensa local respecto al alquiler de la casa propiedad de Moscoso, sita en el número 2 de la calle de los Arandas, será positiva, tal como quedará reflejado tanto en *El Popular*, donde se señalaría que «La elección del edificio donde el Museo Arqueológico, la Academia de Bellas Artes, la Comisión de Monumentos y alguna parte del Museo de pintura quedarán instalados a primeros del año nuevo, es acertadísima, y por ello merecen los más espresivos plácemes la Comisión de tan doctas corporaciones, y especialmente el alcalde señor Gomez Tortosa que en el interesante asunto de los Museos ha desplegado gran actividad...» (V.: «La casa para los museos», *El Popular*, n. 2931 (17 de noviembre, 1896)).

También en las páginas del *Boletín de la Sociedad Unión Hispano-Mauritánica* esta decisión será referida como un acierto por parte de las instituciones granadinas. Así, tras denunciarse la situación en la que se encontraban las colecciones se expone que, «la casa elegida para este objeto es la que habita el conocido abogado D. Manuel Moscoso, en la calle de los Arandas, y que tanto por su amplitud cuanto por su historia nos parece que reúne las condiciones para el objeto». («La traslación de los museos», *Boletín de la Sociedad Unión Hispano-Mauritánica*, 9 (30 de noviembre, 1896)).

<sup>9</sup> V.: «Los museos de Granada», *La Alhambra*, revista quincenal de artes y letras, 428 (31 de enero, 1916).

#### NOTAS EN LA PRENSA SOBRE EL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y EL PROVINCIAL DE PINTURAS

Junto a las líneas ya ofrecidas sobre la falta de instalaciones adecuadas para ambos museos en Granada, se nos ofrecerán en las páginas de la prensa local citada otras notas que, si por regla general estarán tocadas por la crítica, en ocasiones nos ofrecen noticias sobre las colecciones, destacándose su importancia, o sobre la reciente historia de esas instituciones, generalmente retro trayéndose el periodista hasta su constitución oficial y sus antecedentes.

En el caso del Museo Provincial de Pinturas vamos a encontrar un interesante artículo sobre su colección en *El Popular*, donde en los años finales del siglo XIX nos ofrece Francisco de P. Valladar unas líneas analíticas surgidas con motivo del traslado de las pinturas al edificio de la calle de los Arandas. Así, comienza el crítico y periodista señalando que «hemos podido confirmar nuestra opinión acerca de esas obras de arte, entre las cuales si no las hay de Murillo, Velázquez, Zurbarán, Rivera y otros grandes artistas españoles del siglo de oro de la pintura española, hállese, y de notable interés, para el estudio de la discutida escuela granadina»<sup>11</sup>.

Servirá este artículo para hacerse idea de la importante colección, para las Bellas Artes locales, del Museo, donde se guardaban por entonces obras de «Cano, Pedro de Moya, Juan de Sevilla, Pedro Atanasio Bocanegra, Gómez de Valencia, los Cieza, García Melgarejo y otros pintores de menos renombre»<sup>12</sup>, a los que unirá Valladar los de Raxis, Sánchez Cotán y Risueño, obras todas ellas que unidos a «las interesantes esculturas y relieves; el riquísimo esmalte de Limoges preciosa joya arqueológica, y la colección de cuadros modernos que el

<sup>10</sup> En la «Crónica granadina» de 15 de agosto de 1919, señaló Valladar que «están para terminarse los trabajos que convertirán en Museos la casa señorial de los herederos de Hernando de Zafra, el famoso secretario de los Reyes Católicos. Mucho y bien se ha trabajado allí y tan pronto como se libren fondos comenzará la traslación de los Museos. No debía demorarse desde Madrid ese envío de dinero; antes que el invierno venga con sus vientos y molestias de lluvias, debiera realizarse la traslación».

<sup>11</sup> VALLADAR, Francisco de P.: «Crónica de artes. Los museos», *El Popular*, diario granadino de la tarde, 3007 (13 de febrero, 1897).

<sup>12</sup> *Ibidem*.



Ministerio de Fomento aumentaría, hábilmente colocados y clasificados por épocas y tendencias artísticas, habrían de formar un Museo digno de las tradiciones famosas de nuestra ciudad»<sup>13</sup>.

Ya en el siglo XX volverá a encontrarse una referencia al Museo Provincial, esta vez en forma de denuncia, tratando sobre las condiciones de infraestructura, insuficientes, del mismo<sup>14</sup>.

Sobre el Museo Arqueológico Provincial se encuentran en la prensa granadina notas tanto de denuncia, como la necesidad de catalogar las obras<sup>15</sup>, una «interesantísima colección de antigüedades que muchas poblaciones de importancia la hubieran deseado» según el criterio de Francisco de P. Valladar<sup>16</sup>, quien en las páginas de su revista *La Alhambra* nos ofrecerá unos interesantes apuntes históricos<sup>17</sup> sobre el Museo desde su declaración de Museo arqueológico de la provincia por R.O. de 21 de noviembre de 1879<sup>18</sup> hasta la fecha de publicación de los mismo, tratando sobre todas «las vicisitudes por que el Museo ha pasado»<sup>19</sup> desde que fuese expulsado de su ubicación primigenia, el ex-convento de Santo Domingo.

Por último se nos ofrecerán algunas notas en esos artículos sobre la riqueza de las obras que pertenecían al Arqueológico, una interesante colección a la que se unirán en 1920, por Real Orden de 10 de diciembre, «las antigüedades históricas y artísticas que poseyó el inolvidable arqueólogo granadino Sr. Gómez Moreno»<sup>20</sup>.

## EL MUSEO DE ARTES ARÁBIGAS. UN DESEO MUSEÍSTICO DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX

La primera noticia que hemos hallado sobre la conformación en Granada de un Museo Árabe data de 1902, un deseo que, según se recoge por Valladar en su artículo, sería llevado al Congreso por «el elocuente diputado por Granada D. Antonio López Muñoz»<sup>21</sup>, proyecto que se pretendía llevar a cabo en el Palacio de Carlos V y sobre el que el periodista granadino llevará a cabo algunas objeciones.

Se opondrá Valladar a la creación de este Museo por lo que supondría el privar al Arqueológico provincial de sus piezas de arte árabe y mudéjar. Criterio a lo que unirá la falta de piezas para la creación de una muestra, interesante y ejemplificadora de la importancia que el arte nazarita tuvo en la ciudad, incluso uniendo a las del Arqueológico las piezas procedentes de las ruinas de algunas estancias alhambrianas<sup>22</sup>.

El criterio del que fuese *cronista de la provincia* cambiaría con el paso de los años, pues en 1911, con motivo de la inclusión por parte del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en el presupuesto para 1912 el proyecto de creación de un Museo de arte árabe en la Alhambra. Respecto al tema señalará Valladar que «la creación de ese Museo merece elogios y debe completarse con la de una biblioteca en que se reuna lo publicado acerca de historia y arqueología y arte oriental y musulmán»<sup>23</sup>, proyecto que se concretará en el Museo Nacional de Arte Hispano-Musulmán, que será sustituido en 1997 por el Museo de Arte islámico que se organizará en el Palacio de Carlos V<sup>24</sup>.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> MORENO, Juan: «El Museo de Pinturas de Granada», *Es-paña artística y literaria*, 1 (12 de enero, 1907).

<sup>15</sup> Sobre el tema se trata en «Sección Arqueológica y Monumental», en las líneas publicadas en *La Estrella de Occidente*, número 34 (31 de octubre, 1890).

<sup>16</sup> VALLADAR, Francisco de P.: «El Museo Arqueológico. II», *La Alhambra*, 238 (15 de febrero, 1908).

<sup>17</sup> La serie, firmada por Valladar se publicará en los números 237, 238 y 252 de *La Alhambra*, revista quincenal de artes y letras, correspondientes al año 1908.

<sup>18</sup> VALLADAR, Francisco de P.: «El Museo Arqueológico. I», *La Alhambra*, 237 (30 de enero, 1908).

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> «Para el Museo Arqueológico de Granada», *La Alhambra*, revista quincenal de artes y letras, 534 (31 de diciembre, 1920).

<sup>21</sup> V.: «Un museo en el Palacio de Carlos V», *La Alhambra*, 98 (31 de enero, 1902).

<sup>22</sup> Textualmente se señala que «entre aquellas reliquias de la Alhambra y lo que el Museo arqueológico posee, no hay caudal bastante para formar un Museo de artes árabes, en la verdadera significación de esta amplia frase». (Extracto de V.: «Un museo...»)

<sup>23</sup> V.: «Un Museo árabe en la Alhambra», *La Alhambra*, revista quincenal de artes y letras, 316 (15 de mayo, 1911).

<sup>24</sup> A.V.G.: «La Alhambra abre su museo de arte islámico», *El País* (Sábado 18 de octubre de 1997).

# EL MUSEO DE LA CAPILLA REAL. LA OPOSICIÓN POR PARTE DE LA PRENSA

El Museo de la Capilla Real se creó, por *Real Decreto de 3 de julio de 1913*<sup>25</sup>, proponiéndose desde las instancias políticas su conformación con «las obras de arte en dicha Capilla existentes, y en especial con las que pertenecieron a los Reyes Católicos»<sup>26</sup>, a lo que Valladar se opondrá dado el propio carácter religioso-funerario del edificio y las propias *Constituciones* que Fernando VI aprobó «en cédula real de 11 de julio de 1758»<sup>27</sup>.

De tal suerte, en el sexto de los artículos dedicados por Valladar a dicho Museo<sup>28</sup> expondrá el periodista granadino una amplia justificación de su postura, señalando, textualmente, que «con la esperanza de que ese Museo en proyecto, con su Patronato y todo no pasará de proyecto, en respeto, por lo menos a la delicada atención de Fernando

<sup>25</sup> «El Museo de la Real Capilla», *La Alhambra*, 391 (15 de julio, 1914).

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibid*.

<sup>28</sup> Nos referimos a la serie publicada por Valladar, bajo la firma V. y titulada «El Museo de la Real Capilla», en *La Alhambra*, revista quincenal de artes y letras, número 391, 392, 393, 395, 396 y 398. En estos artículos, exceptuando el publicado en el número 391 (15 de julio de 1914) y el perteneciente al número 398 (30 de octubre, 1914), llevará a cabo Valladar, a través de las apreciaciones de Carlos Justi y Manuel Gómez Moreno un completo inventario de las obras de arte que en la Capilla Real se conservaban junto a los monumentos fúnebres de los Reyes Católicos y Felipe y Juana.

Junto a los datos ofrecidos en esta serie sobre los elementos artísticos que formarán parte de la Capilla Real unamos el análisis de las pertenencias de la Reina Católica que llevará a cabo don Francisco de P. Valladar en otros artículos como el titulado «Joyas, libros «e cosas» de la Real Capilla» (*La Alhambra*, 463 (15 de julio, 1917)).

VI, que al refundir las *Constituciones* de la Real Capilla, mandó en honor a la memoria de sus abuelos los Reyes Católicos, que los relicarios se veneren «con toda la honorificación y reverencia que les corresponde»<sup>29</sup>.

A estas notas se unirán en este mismo artículo otras notas sobre su oposición, exponiendo que «no procede de ningún modo la destrucción de los antiguos relicarios de la Real Capilla, y la formación con las obras de arte que los integran del pequeño Museo que por Decreto de 3 de julio de 1913 se crea».

Cuando en 1917 la denominación del Museo pase a ser Museo-Tesoro continuará Valladar en su defensa de la integridad del monumento funerario, aportando ahora un nuevo criterio, basado en las ya citadas *Constituciones*, como será el de la conservación de las obras allí guardadas<sup>30</sup>, señalándose en el último de los artículos publicados que «debiera resolverse de una vez respecto del Museo de la Real Capilla, de su formación, del sitio que debe de ocupar, de los elementos que lo deben de constituir; y resolverse también lo que proceda, no solo por lo que al arte respecta, sino conforme a derecho, porque las riquezas que los altares-relicarios contienen deben de conservarse conforme a las reglas dictadas por los monarcas que los mandaron construir»<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> VALLADAR, Francisco de P.: «El museo de la Real Capilla», *La Alhambra*, 398 (30 de octubre, 1914).

<sup>30</sup> Los artículos que se publicarán a partir de 1917 donde se tratará sobre el Museo de la Capilla Real serán: VALLADAR, Francisco de P.: «El Museo de la Real Capilla», *La Alhambra*, 465 (15 de agosto, 1917); y V.: «Crónica granadina», *La Alhambra*, 505 (15 de abril, 1919).

<sup>31</sup> V.: «EL Museo de la Real Capilla», *La Alhambra*, Extraordinario 27 (15 de marzo, 1922)



---

## Museos y colecciones de arte contemporáneo en Alicante

TINA PASTOR IBÁÑEZ

Alicante capital ha arrastrado a lo largo del tiempo una carencia casi absoluta de infraestructura museística. No existe físicamente un museo de Bellas Artes, lo cual no quiere decir que se carezca de colecciones artísticas. Una de ellas y la más importante por cantidad y variedad, es la de la Pinacoteca Provincial que se inició a mediados del siglo XIX, cuya parte de su colección se va exhibiendo en diversas oficinas del Palacio Provincial, el resto ve pasar sus días en los almacenes. La actual situación se paliará con el traslado a un edificio noble del siglo XVIII —previamente rehabilitado— en el centro histórico de la ciudad, adonde irá a parar la Pinacoteca. Inmediatamente anterior a este proyecto hubo otro, ya desechado, en el que se tenía previsto ubicar, agrupados, el museo de Bellas Artes, el Conservatorio y un Auditorio de música, ambicioso plan que preveía construir edificios modernos.

Es en la segunda parte del siglo XX, y desde la óptica más consolidada que el turismo ha ido imprimiendo, económicamente y socialmente, cuando habría que hablar de una especial dinámica orientada hacia el arte contemporáneo; no debe ser casualidad que los museos aquí enunciados se encuentren en áreas de importancia turística. La voluntad de hacer museos se va viendo en los setenta para lo cual se remodelan y utilizan edificios antiguos; estos museos de Alicante y sus comarcas, que van emergiendo por donación en el último tercio del siglo XX, cuentan con obras de autores locales, nacionales e internacionales, ofreciendo una variada muestra de arte contemporáneo. Su titula-

ridad corresponde al patrocinio oficial —con el riesgo de arrostrar la consiguiente dependencia política— si bien algunos hay de gestión autónoma y mantenimiento privado.

Otra modalidad de coleccionismo es el que se va formando mediante los concursos públicos, convocados por los ayuntamientos, y que han generado un abundante caudal de fondos, es el caso del *Museu d'Art Contemporani*, de Pego, ubicado en una casa blasonada del siglo XVIII, el cual se creó en 1991 con los primeros premios de los concursos iniciados en 1975, constituye una exquisita selección y yo destacaría el que no se haya dado la espalda a la figuración en una época de dominio abstracto, con lo cual se aprecia en este arte joven una inteligente evolución figurativa. Asimismo y con la fórmula del concurso están los *Fondos Artísticos Municipales* que exhibe desde 1999 el Ayuntamiento de El Campello en su Casa de Cultura. Y citar las importantes convocatorias de la Diputación, con sustanciosos premios, que desde los años cincuenta han contribuido a aumentar los fondos de arte contemporáneo de su Pinacoteca.

### MUSEO RIBERA GIRONA

Este insólito museo supone la primera colección de arte contemporáneo que se exhibe en la provincia de Alicante gracias a la iniciativa personal de Manuel Ribera Girona (San Pedro del Pinatar, Murcia, 1931). La apertura del museo se remonta hacia 1973 (su fundador no precisa la cronología

puesto que no hubo inauguración oficial). Se encuentra en Castell de Guadalest, en la montaña, en un entorno de gran atractivo por su paisaje irregular de montículos rocosos, próximo a la sierra Aitana, «diminuto y blanco se esparce entre las rocas abruptas, desnudas, inmensas», lo definió Gabriel Miró en su novela *Hilván de escenas*, y dedicada a esta población, donde *pinta* con gran maestría el paisaje, pero sin eludir narrar la condición servil y humilde de sus moradores.

El museo es una casa de dos plantas con terraza y pequeño jardín, comprada por Ribera Girona a un particular cuando se estaba construyendo, él finalizó las obras; se encuentra en el camino que lleva al pueblo, prácticamente en un lugar en que las rocas trepan hacia la cumbre, de tal manera concebida que la naturaleza está presente en el interior, y las caprichosas rocas son muros, sugiriendo algunos rincones refugios rupestres. Colocó pocas obras para que del museo resaltara conjuntamente esta singularidad. Desde la terraza hay un dominio magnífico del paisaje, arte y naturaleza en una buscada sintonía de comunicación. Esta fuerte atracción hacia la naturaleza la tiene muy arraigada Ribera Girona, que cree firmemente que la «auténtica creación está en la naturaleza». Por eso eligió este lugar donde la roca y la vegetación están tan presentes y cuyo ámbito le permite desarrollar su idea, exhibiendo las piezas que había comprado. Este espíritu de acercamiento a la naturaleza me recuerda el mismo con que Wolf Vostell inauguró el suyo en Malpartida de Cáceres en 1976. Actualmente el museo está cerrado y muchas piezas están empaquetadas, pero quedan visibles un *Boceto* en escayola del escultor Alberto; *Trialectrica tres*, 1972, de José M.<sup>a</sup> de Labra, seleccionada para el Pabellón Español de la Bienal de Venecia de ese año y varias *Integraciones*, de los años sesenta, de Salvador Soria. Hay obra de Canogar y Juana Francés. El propio Ribera Girona (escultor que aprendió oficio en un taller de imaginería en Murcia y que ha restaurado piezas de Salzillo), expone varias piezas suyas, como *Embalaje humano*, 1976.

Exclusivamente privado y sin ninguna subvención, el mantenimiento del museo fue difícil puesto que no se pudo autofinanciar con lo recaudado en el billete de la entrada. El escultor recuerda que en aquella época el público no entendía la colección, es más, en frecuentes ocasiones se hacían comentarios de las obras poco positivos, incluso rozando

el desprecio. Todo ello le obligó a cerrar. No obstante cree llegado el momento de abrir de nuevo pues valora que el turista, numeroso en Castell de Guadalest, está más preparado. También de gestión privada es el *Museo Delso*, de L'Alfàs del Pí, fundado en 1978 por Pedro Delso Rupérez (San Esteban de Gormaz, Soria, 1924 – Alfàs del Pí, 1994), en una finca de su propiedad, con el fin de exponer sus propias obras y objetos populares. Pedro Delso realizó paneles cerámicos para diversas estaciones del metro de Barcelona, uno de ellos, de 1969, en el vestíbulo del metro La Sagrada Familia.

#### COLECCIÓN ARTE SIGLO XX

Se inauguró el 5 de noviembre de 1975, por donación de Eusebio Sempere (Onil, Alicante, 1923-1985) a la ciudad de Alicante. En la inauguración, presidida oficialmente por el ministro Pío Cabanillas, el edificio de la Asegurada recibía gente a más no poder, nombres importantes del arte español estaban allí: Chillida, Juana Francés, Pablo Serrano, Zóbel, Gerardo Rueda... una larga lista de amigos de Sempere, que rebosaba felicidad. Esta Casa de la Asegurada, de un barroco clásico y sobrio del siglo XVII, sirvió para distintos usos, en el último tramo de su utilización se restauraba para Archivo Municipal, pero se decidió destinarlo a la colección de Sempere, al cual le agradaba mucho el edificio, ya que aparte de su valor arquitectónico, se encuentra en el centro histórico de la ciudad. Desde que alberga la colección, ha sufrido reformas para su adaptación a las mínimas normas museográficas, una de las primeras y más vitales fue una correcta puesta a punto del grado de temperatura y humedad, lo cual estaba perjudicando algunas obras. Sempere en el contrato establecido con el Ayuntamiento de Alicante especificó que a su muerte no se alteraría la colección, quedando cerrada tal como él la seleccionó, y que además se debía exhibir completa.

Un legado de alta calidad como es sabido, que no obstante se ve rodeado con demasiada frecuencia de rifirrafes entre los responsables, tanto políticos del Ayuntamiento como de los miembros de su Junta General. El último lo está protagonizando la extensa polémica sobre el proyecto de ampliación que consiste en configurar un Museo de Arte Contemporáneo que albergaría además el le-



gado de Juana Francés (Alicante 1928-Madrid 1990) y habría exposiciones temporales, con lo cual —se dice— paliaría la reiterativa exhibición permanente de la colección de Eusebio Sempere; este plan es de 1995 (en cuyo fin todos están de acuerdo pero no en la manera de conducirlo) prevé cierta remodelación de la Casa de la Asegurada y edificar un nuevo edificio en el terreno colindante. Un proyecto interesante, aunque ya estamos viendo que no es cuestión de poseer material en abundancia, porque las cosas se atesoran, pero se han de sentir y manejar con generosidad de ánimo, y con honestidad.

En vida de Sempere se creó la «Asociación Colección Arte Siglo XX», integrada por diecisiete miembros natos, elegidos por Sempere, y el mismo número por parte del Ayuntamiento, de ellos, once vitalicios y seis que varían según la representatividad municipal del momento (acuerdos tomados el 2 noviembre de 1979). Esta asociación debe celebrar sus asambleas y velar por la óptima marcha de la colección. Tan dignos representantes ¿han llegado a algún noble acuerdo? El museo con un cuarto de siglo ya, no ha hecho más que generar polémicas en cuanto a organización y coordinación, baste echar una ojeada a los periódicos locales, en concreto al diario *Información*, que ha seguido de cerca bastantes de sus vicisitudes. Demasiada desmesura política, demasiada parcela de poder, de todos, para una hermosa colección. Hubo un catálogo redactado en 1998 que se tuvo que enmendar por falta de decoro ético pues implicaba negativamente al gobierno municipal anterior; finalmente la denuncia pública de algunos miembros de la junta ante lo que consideran una paralización del museo, que por el momento, y ya lo que faltaba, está exhibiendo temporalmente parte de sus fondos en un plan al parecer museístico en el que figuran los siguientes bloques temáticos «Las Figuras», «Las Geometrías» y «Las Abstracciones», cuando Sempere dejó convenido que la colección se mostrara completa.

#### MUSEU D'ART CONTEMPORANI D'ELX

Se inauguró el 13 de agosto de 1980, por iniciativa privada de dos pintores, Sixto y Albert Agulló, componentes del Grup d'Elx y renovadores, a finales de los años sesenta, de la pintura tra-

dicional, introduciendo desde el subjetivismo y la libertad absoluta, nuevos temas y nuevas técnicas, aproximándose con esta nueva mirada a los planteamientos de la vanguardia española de postguerra. Las pretensiones del museo, culturalmente hablando, se alzaban muy ambiciosas. Se encuentra en la Plaça Major del Raval de Elche, dedicado a la obra artística de autores españoles de los últimos treinta años. Fue pionero en su modalidad en Alicante y heredero directo, por la filosofía que lo animaba, del Museo de Vilafamés en Castellón. El edificio que lo alberga fue en su origen el Ayuntamiento del Raval, barrio morisco desde la conquista de Jaume I. La idea del museo llevaba gestándose desde hacía varios años. Sixto Marco y Albert Agulló, como componentes principales del Grup d'Elx, llevaron la iniciativa en todo momento. Además como profesores de la Escuela de Pintura Hort del Xocolater, veían la necesidad de fomentar el necesario ambiente cultural no tan sólo entre sus alumnos, sino también entre el resto de la gente dado el creciente interés por las artes visuales. Muy influidos por el ejemplo de Sempere y su obra, no resulta nada casual que el emblema de cartas y sobres que se cursaron para las invitaciones de la inauguración llevaran un motivo del arte lineal semperiano.

En la organización previa al museo se envió a los artistas una tarjeta, mediante la cual se debía especificar la obra aportada, y en qué condiciones, si por donación incondicional o en prestación. Una de las características de estas donaciones es que si el artista deseaba cambiar la obra por otra que él considerara, se podía hacer, con este sistema se pretendía que la colección fuera siempre innovadora. Su colección abarca significativos nombres de la vanguardia española de postguerra. El Catálogo de 1988 —no hay otro puesto al día— contabilizaba ciento trece obras, aunque esta lista se ha incrementado sustancialmente en los últimos años, siempre por donación del artista, siguiendo los principios fundacionales de la creación del museo. En la actualidad gestiona las exposiciones de arte municipales en un edificio cercano y de nueva construcción.

El nombre del Grup d'Elx, dio fuerza y cohesión a todo este esfuerzo museístico. En 1966 se formó el grupo con Sixto Marco (Elche 1921), Albert Agulló (Elche 1931) y dos pintores más (uno de ellos mujer). Pero en una definitiva reestructu-

ración del mismo, quedaron: Sixto, Agulló, y los siguientes: Joan Ramón García Castejón, (Elche 1945) y Antoni Coll, (Sineu, Mallorca, 1942). Criticaban al «hombre mecanizado», luchaban contra un arte valorado como cotización mercantil, y por ello rechazaban la plusvalía ya que si la obra se encarecía económicamente, sería poco accesible al gran público. Se hablaba de trabajador del arte. Siguiendo esta línea organizaron unas exposiciones populares denominadas EXPO, en las cuales se fijaba un precio determinado para el cuadro, teniendo en cuenta únicamente los gastos reales: precio de la tela, marco, pinceles, pinturas y horas de trabajo empleadas.

#### SALA NAVARRO RAMÓN

En realidad se trata de una pequeña muestra de este pintor, Juan Navarro Ramón (Altea, Alicante, 1903-1989 Sitges, Barcelona) que se brindó a donar, en agosto de 1985, treinta y tres pinturas para la nueva Casa de Cultura que se inauguraba al año siguiente; se alinean en una pequeña sala polivalente que sirve también para conferencias. La fecha más temprana de estas pinturas está fechada en 1948, y la última en 1993, todas de temática abstracta, algunas de un personalísimo surrealismo mágico. Juan Navarro Ramón estuvo en la Escuela de San Carlos y continuó en la Escuela de San Fernando de Madrid como alumno libre, también asistió a las clases del Círculo de Bellas Artes. Uno de sus maestros fue Timoteo Pérez Rubio. Participó en algunas colectivas del grupo Los Independientes, después marchó a Barcelona. Seleccionado para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París, de 1937, llevó la pintura *Te vengaremos*. Su compromiso republicano le supuso el exilio, aunque pudo vivir en España desde 1941, no obstante residió largas temporadas en la capital francesa.

Altea ha sido desde la década de los treinta foco de atracción para numerosos artistas; posiblemente éstos, pioneros, de lo que luego se ha convertido en un auténtico fenómeno turístico. La sencilla belleza de sus blancas casas arracimadas en lo alto y dominando el mar, la campiña y la serranía, han atraído por igual a ambos, pero mientras que los artistas preservaban el entorno, el turismo ha propiciado una brutal especulación del terreno.

Probablemente Altea no la conservaría, pese a todo, parte de su primigenio paisaje si no hubiera sido por esta «invasión» artística que ha propiciado un interés más sosegado entre el hombre y la naturaleza. Uno de los primeros pintores en llegar fue Benjamín Palencia, después, entre muchos, Mariano y José Benlliure, Emilio Varela, Francisco Lozano, Genaro Lahuerta, Ramón Gaya y José Jardiel. Hacia 1982 había más de 12 galerías de arte.

#### FUNDACIÓN EBERHARD SCHLOTTER

En septiembre de 1995 el pintor y grabador Eberhard Schlotter (Hildesheim, Alemania, 1921) donó legalmente a Altea 1.045 obras, entre pinturas, dibujos, grabados y libros de autor. En la Fundación hay representantes de las distintas instituciones oficiales de la Comunidad Valenciana, asimismo personas vinculadas al arte y a la intelectualidad. Su difusión cultural se basa en exposiciones, incluyendo la obra de Schlotter (que se pone a la venta), concesión de becas, organización de ciclos de conferencias, conciertos de música, y convenios con la Facultad de Bellas Artes de Altea. De toda esta actividad queda el legado del pintor que permanece guardado, exhibiéndose parte de él en diferentes muestras temporales. Al año siguiente de su constitución, aún sin contar con sede propia, se inició públicamente su programa de actividades con una exposición del mismo Schlotter, denominada «1.ª Exposición de la Fundación Eberhard Schlotter», fueron dibujos y acuarelas abarcando una cronología entre los años cincuenta y noventa, se editó un pequeño catálogo. Dos años después, la Fundación estrenó edificio, organizándose sucesivamente unas muestras de Schlotter, en Altea, Alicante y Valencia; la construcción es de 1735, y se encuentra en la parte alta de la ciudad, ha sido restaurado por el arquitecto Javier Gómez Morata que ha respetado la arquitectura tradicional alteana, en estos trabajos de remodelación ha colaborado el Ayuntamiento de Altea. En 1998 se integró en la Confederación Española de Fundaciones, presidida por el duque de Calabria, don Carlos de Borbón. Existe otra Fundación Eberhard en Celle, Hannover. En la práctica las exposiciones temporales funcionan como una galería de arte, muy bien organizado, y en este

contexto híbrido, de subvención municipal e interés privado, se mueve esta Fundación que ha sabido dar un sello especial al centro histórico de Altea, ciertamente muy turístico.

Schlotter aprendió a dibujar con su padre que era escultor y profesor de arte. Fue herido en el frente del este durante la segunda guerra mundial y en el último año de la guerra cayó prisionero del ejército norteamericano pero al rendirse Alemania, es puesto en libertad. Se casó con Dorotea Von der Leyen, ya fallecida, persona central en su vida. Empedernido viajero inició una serie de viajes hacia el sur, costumbre que no ha dejado, llegando en 1954 a Altea, de inmediato se sintió atraído por su paisaje de brillantes colores, compró una casa en la zona de Cap Negret, y ahí se estableció en 1956. Su figuración, cuando capta detalles de lo cotidiano y de escenas marineras de Altea, es de una realidad objetiva y potente, aquietada desasosegadamente en una atmósfera de tiempo detenido. Ha mantenido amistad con los pintores expresionistas alemanes Max Beckmann, Oskar Kokoschka y Otto Dix.

#### FUNDACIÓN EDUARDO CAPA

Creada oficialmente en diciembre de 1998 con el patrocinio municipal, en enero de 1999 ya formaba parte del Centro de Fundaciones de rango estatal (según dice la lujosa *Memoria de Actividades* de 1999). Donación de Eduardo Capa Sacristán (Coca, Segovia, 1919) en préstamo por cinco años, si bien el propósito es que sea permanente. Según escritura se especificaban 547 piezas, pero en la práctica se exhiben alrededor de unas doscientas, en realidad es un museo de escultura al aire libre ubicado en la cima del castillo Santa Bárbara. Son bronce fundidos en el taller de Eduardo Capa en Arganda del Rey, Madrid, réplicas de los originales de autores contemporáneos, hay asimismo escayolas como la monumental figura ecuestre dedicada a *Pedro Valdivia*, de Enrique Pérez Comendador; y a la entrada del castillo se ha colocado una *Composición*, 1995, en acero corten, de Fernando Capa, su hijo. Eduardo Capa ha sido profesor auxiliar de la Escuela de San Fernando de Madrid y ha trabajado con Capuz, Aduara y Pérez Comendador, que fueron sus profesores. Los bronce están distribuidos de tal manera que entran en el iti-

nerario de visita libre al Castillo, cuyo visitante, preferentemente turista, contempla con la misma tranquilidad o curiosidad un muro de la época medieval que el bronce fundido de Capa, por esto choca que en la aludida *Memoria* conste el perfil y la afluencia de visitantes, pues no sé cómo han podido seguir el control. El lugar es exquisito porque pese a las diversas construcciones del hombre a lo largo del tiempo, conserva la adustez y virginidad de las rocas de este monte, que afloran a cada paso; y en el horizonte hacia levante, un mar pacífico que afortunadamente nadie todavía ha podido empalidecer su azul verdoso.

La gestión de esta Fundación ha generado polémica casi desde un principio. Al parecer nunca han estado claras sus cuentas. Choca que en unas declaraciones a la prensa, el director de la Fundación, Fernando Capa, expresara que no se podían hacer públicas hasta que «los gastos» no estuvieran aprobados por el patronato. No está claro al parecer desde dónde se gestiona el dinero de la subvención municipal, que es cuantioso. En el mes de febrero de 2000 apareció en el diario alicantino *Información*, una serie de declaraciones contradictorias de los responsables, tanto del Ayuntamiento como de la Fundación.

#### MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Abrió sus puertas oficialmente el 16 de diciembre de 1999. El MUA formó sus colecciones en diversas disciplinas: Arte, Ciencias Naturales, Etnología y Arqueología (su base es el yacimiento arqueológico de La Alcudia, en el término de Elche, muy conocido porque en su suelo se encontró la *Dama de Elche*). Pero de momento su puesta en escena más llamativa se orienta hacia el arte contemporáneo, de hecho la inauguración oficial centró casi todo el interés en la obra gráfica de Eusebio Sempere (desde entonces denominada Sala Eusebio Sempere) y pintura actual de la Comunidad Valenciana, hubo asimismo otra dedicada a la Arqueología. El MUA partió de unos fondos ya adquiridos, por compra o donación (o en préstamo como una colección particular sobre instrumentos populares de música, que finalmente no se ha quedado); pero es en arte contemporáneo por donde se va orientando y mayor inventario cabe encontrar, se diversifica entre obra grá-



fica, pintura, cerámica, fotografía, cine, arquitectura y escultura.

Por las características arquitectónicas del edificio, llamativo pese a su austeridad exterior, conviene que centremos la atención en él. El terreno donde se asienta el Museo estaba destinado a Parque Comarcal de Bomberos lo cual habría desdibujado el campus universitario. Se llegó a un acuerdo con la Diputación para llevar el edificio de los bomberos a una zona no lejana pero fuera del ámbito universitario. Libre el lugar, se decidió instalar un centro cultural, no específicamente docente, y así nació la posibilidad de un museo universitario. Lógicamente el primer paso fue el proyecto del edificio, esta circunstancia lo sitúa en la categoría de primer museo de Alicante y comarcas, que construye su propio edificio para la función a la que está destinada, pues como hemos visto, los anteriores museos habían utilizado edificaciones antiguas, previamente rehabilitadas (excepción del de Ribera Girona). Y aquí es importante considerar que se tuvo claro desde el primer momento construir un edificio emblemático acorde con las últimas tendencias; de esta manera tenemos una construcción abstracta, muy en la línea de autor, yo diría que de «creatividad plástica», referencia cara a la arquitectura actual. Se encargó el proyecto a Alfredo Payá Benedito (Alicante, 1961), profesor de Proyectos en la Escuela Superior de Arquitectura de Valencia, que diseñó una caja rectangular absolutamente cerrada en sus cuatro frentes laterales por placas de madera y los bajos diáfanos con cerramiento de cristales, visualmente sobresale de un estanque cuya superficie es de 14.000 metros cuadrados cubierto con fina capa de agua, debajo del cual están el resto de las dependencias; un gran patio central, lógicamente situado por debajo del nivel del suelo, vertebrado todo el conjunto y desde él se accede a las salas de exposiciones, auditorios (uno interior y otro exterior), administración y servicios. La línea recta dibuja todo el conjunto. Atreviéndome a hacer una paráfrasis muy libre di-

ría que, desde el exterior, es una pintura geométrica. En una conferencia que dio el arquitecto en la Universidad de Alicante aludió a bastantes posibles fuentes de inspiración, entre ellas la pintura de Rothko, el dibujo riguroso de Mies, Le Corbusier en sus trabajos para la India, y hasta el prototipo del convento budista y los patios chinos, por el ritmo de serenidad y la inaccesibilidad, respectivamente; en la visión de La Alhambra valora el agua, y cree que potencia el objeto. La parte opuesta a la entrada principal da a una autovía y ha tenido el acierto de formar una pequeña loma con plantas autóctonas de tipo mediterráneo que actúa como pantalla natural frente a este vial. En su filosofía está la relación con la naturaleza, la armonía entre el espacio del interior y del exterior, la misma que vimos en el museo Ribera Girona, pero en el MUA se evidencia el discurso intelectual del concepto.

Museos que pretenden reclamar la atención del ciudadano y que aspiran a dar cultura. Un reto a debate dado el alto contenido de información que se está produciendo. «Contemporáneo» equivale aproximadamente a actualidad, y eso supone el ritmo casi, casi, del día a día, es decir un ritmo temporal, y con el peligro constante de ser perecedero.

#### BREVE BIBLIOGRAFÍA

- Catálogo de Pintura y Escultura*, Diputación de Alicante, 1972.  
*Catálogo Colección Arte siglo XX*, Alicante, 1981.  
*Catálogo Colección Arte siglo XX*, Alicante, 1999, 2.ª edición corregida.  
*Catálogo Museu d'Art Contemporani d'Elx*, Elche, 1988.  
 Juan Navarro Ramón, *Exposició Homenatge*, Altea, 1993.  
 I *Exposició Acuarelas y Dibujos*, Fundación E. Schlöter, 1996.  
*Catálogo de la Colección Capa*, sin referencia editorial.  
 MUA, Museo Universidad de Alicante, 1999.  
 PASTOR IBÁÑEZ, T., «El fet cinètic en la col·lecció art segle XX», *Congrés d'Estudis del Camp d'Alacant*, págs. 55-60, Diputación de Alicante, 1986; «Museu d'Art Contemporani d'Elx», revista *Cimal*, núm. 47, págs. 77-79, 1996; «Cuatro décadas y media en busca de Sempere», págs. 69-77, *Catálogo Sempere, obra gráfica*, edita Museo Universidad de Alicante, 1999.  
 VV.AA., *Los Museos de Alicante*, revista *Canelobre*, núm. 41-42, Diputación de Alicante, 1999-2000.

## Un nuevo centro en la periferia: el Centro de Arte José Guerrero

YOLANDA ROMERO GÓMEZ

Hace tan sólo unos meses un semanario cultural de ámbito nacional<sup>1</sup> planteaba un debate sobre los centros de arte, y más concretamente sobre cuáles son los museos que queremos visitar. Curiosamente, y tras hacer esta pregunta a los directores de los centros de arte contemporáneo más destacados del panorama español (que, dicho sea de paso, en estos momentos planifican sus ampliaciones), vemos que gran parte de ellos coincidían en sus preferencias personales por los museos pequeños, monográficos o que exhiben cuidadas selecciones de sus fondos, permitiendo así disfrutar de lo expuesto pausadamente.

Frente a las grandes iniciativas museísticas que se desarrollaron en España a finales de los ochenta y durante la década de los noventa, creo que ha llegado el momento de reclamar para los años venideros la pertinencia de otros modelos basados en la especialización, en la selección, en la medida. No es una opción nueva dentro de la museología, pero quizás esté algo desprestigiada frente a las grandes operaciones de creación de centros de arte, especialmente los dedicados a lo contemporáneo, que se han basado más en el tamaño de sus espacios que en los contenidos. En mi opinión son muchas y variadas las circunstancias que aconsejan este tipo de iniciativas.

Los museos pequeños son más fácilmente abarcables por un público que cada vez dispone de

menos tiempo y más ofertas culturales (cine, música, teatro, lecturas...); son más abarcables por las instituciones que los crean y mantienen; más ágiles en su creación y funcionamiento; más adecuados a las demandas de público en ciudades de tipo medio; más atractivos para los visitantes que intuyen el laberinto y la confusión que les provocará el *macromuseo*. No se trata de enfrentar la poesía a la narrativa, el concierto de cámara al concierto sinfónico o la casa al palacio, sino de reflexionar sobre las ventajas que ofrecen unas opciones frente a otras en la sociedad que acogerá el nuevo equipamiento.

Estas consideraciones han estado presentes en gran medida a la hora de la elaboración del proyecto del Centro José Guerrero, que aun siendo un museo que atiende las recomendaciones de la museología de finales del siglo XX, ha tenido como antecedente más análogo el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, una ejemplar experiencia que, pasados los años, sigue manteniendo sus valores y su oportunidad.

### ORÍGENES DEL CENTRO JOSÉ GUERRERO

Los orígenes del Centro José Guerrero hay que situarlos a finales de los años ochenta, coincidiendo con un momento de gran entusiasmo en España por la creación de nuevos espacios expositivos y museísticos que acompañaba al proceso de normalización cultural del país.

A esta situación no fue ajena la Diputación Pro-

<sup>1</sup> VOZMEDIANO, Elena : «¿Qué museos queremos?», *El Cultural*, Prensa Europea S.A., Madrid, 19-7-2000, págs. 32-37.



vincial de Granada, que inicia en el año 89 una actividad permanente en el campo de las artes plásticas contemporáneas orientada por dos objetivos fundamentales.

El primero era disponer de un espacio adecuado para mostrar arte contemporáneo en Granada. La sala del Palacio de los Condes de Gabia comenzó su programación permanente de exposiciones y se convirtió, con el paso del tiempo y superando las presiones de lo local, en un espacio de divulgación de la actualidad artística.

El segundo objetivo era la adquisición de obras de pintores granadinos de vanguardia, que apenas estaban representados en las colecciones públicas locales. Esta penosa realidad, que afectaba a artistas de la proyección de Ismael de la Serna, Manuel Ángeles Ortiz, Manuel Rivera o José Guerrero entre otros, fue el argumento que llevó al entonces diputado de Cultura, José Rodríguez Tabasco, a poner en marcha una colección de arte contemporáneo que enriqueciese el patrimonio artístico de la institución.

En este ambiente de toma de conciencia por parte de las instancias políticas de la necesidad de recuperar el tiempo perdido, nació la propuesta de creación de un centro de arte que pudiese albergar una selección de la colección artística que José Guerrero fue atesorando durante su vida. Desde ese año 89 en el que se comienza a hablar de esta posibilidad, aún en vida del artista, hasta el año 2000 en el que se ha hecho realidad, han pasado doce años en los que, con distinta intensidad, un equipo de personas entre las que he tenido el privilegio de encontrarme de principio a fin, hemos trabajado y hecho madurar este proyecto.

#### ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL PROYECTO MUSEOLÓGICO DEL CENTRO JOSÉ GUERRERO

El proyecto museológico del Centro José Guerrero, cuya redacción me fue encargada por la institución promotora del proyecto en el año 94, se fue enriqueciendo paulatinamente por las aportaciones tanto del equipo redactor del proyecto arquitectónico, dirigido por el arquitecto granadino Antonio Jiménez Torrecillas, como por las continuas sugerencias del artista Gustavo Torner, que se incorporó al equipo como asesor artístico.

La presencia de este último no sólo estaba jus-

tificada por ser amigo y persona de confianza de la familia Guerrero, sino fundamentalmente por su larga y contrastada experiencia en la instalación de colecciones museísticas. Su papel, no siempre reconocido, en la puesta en marcha del Museo de Arte Abstracto de las Casas Colgadas de Cuenca era motivo suficiente para contar con sus aportaciones en una experiencia que, en cierto sentido, y como señalaba en la introducción, tiene muchos puntos de coincidencia con nuestro proyecto.

Quiero señalar también que, en mi opinión, el proyecto museológico que aparece como un documento previo a la puesta en marcha de un museo, no debe ni puede presentarse como un documento cerrado. Desde el momento en el que todos coincidimos en que la museología estudia «la razón de ser de los museos, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, la relación que guardan con el medio ambiente físico y la clasificación de los diferentes tipos de museos», es obvio que un proyecto museológico debe estar continuamente actualizándose y sirviendo de orientación permanente, en muchos de sus aspectos, para los responsables de la propia institución.

Por último quiero reseñar que no pretendo presentar exhaustivamente el programa museológico que inspira el Centro José Guerrero. Su extensión lo haría imposible. También porque muchos de sus aspectos son comunes a otros proyectos y, por tanto, de sobra conocidos por los especialistas. Así pues, me limitaré a destacar sus puntos esenciales y aquellos que puedan diferenciarlo de otros

#### 1. JUSTIFICACIÓN DEL INTERÉS DE LA CREACIÓN DEL CENTRO

La creación de un centro de arte no responde a una sola razón. Pero si tuviera que ser así, la propia relevancia de José Guerrero en el panorama de la creación contemporánea y la excelencia de su colección particular pensamos que ya constituirían una base suficiente para un museo.

En nuestro caso, una de las principales razones que sustentan la creación de este centro es la necesidad social de acercar el arte contemporáneo a unos ciudadanos que no están familiarizados con él, ejerciéndose así una función de promoción de la cultura y de educación en la sensibilidad contemporánea.

La justificación de la creación del centro y su capacidad para cumplir la función social que le corresponde es el objeto de los siguientes apartados.

### 1.1. La relevancia de José Guerrero en la plástica contemporánea

Como hemos adelantado, el valor sobre el que se apoya la creación de este Centro es la relevancia de José Guerrero en el panorama de la creación contemporánea no sólo española, sino también internacional.

Nacido en Granada en 1914, se traslada a Madrid en 1939 para proseguir sus estudios artísticos. A partir de 1945 viaja a Francia, Italia, Suiza, Bélgica e Inglaterra, donde adquiere un conocimiento profundo de las tendencias de la creación contemporánea, al tiempo que inicia sólidos contactos con las generaciones de jóvenes artistas de estos países.

En 1950 se instala en Nueva York y hasta el año 1963 desarrolla una intensa actividad en el nuevo continente. Establece una estrecha relación con los grandes pintores abstractos norteamericanos: Rothko, Pollock, Motherwell, De Kooning, Kline,... expone en los grandes centros de arte: *Smithsonian Institution* de Washington, *Galería Betty Parsons* de Nueva York, *Guggenheim Museum* de Nueva York, *Carnegie Institute* de Pittsburgh, *Whitney Museum* de Nueva York, *Museum of Fine Arts* de Houston, por citar sólo los más conocidos.

En 1963, coincidiendo con la apertura de la Galería Juana Mordó en Madrid, inicia una presencia constante en los más importantes museos y centros de arte españoles y europeos. Desde este año, hasta el de su fallecimiento en 1991, desarrolla una gran influencia sobre las generaciones de jóvenes pintores españoles, influencia sobre la que unánimemente han escrito la mayoría de los críticos españoles contemporáneos: Santiago Amón, Juan Manuel Bonet, Francisco Calvo Serraller, José María Moreno Galván, Francisco Rivas, Julián Gállego, Miguel Fernández-Cid...

Sin embargo, y a pesar de la destacada trayectoria sólo muy brevemente esbozada del artista a cuya memoria se pretende erigir, un museo monográfico no debe convertirse en un lugar de culto cuya actividad se centre sólo y exclusivamente en su vida

y obra. En este sentido compartimos las observaciones de Manuel J. Borja-Villel en su ensayo *Los límites del museo*: «El museo monográfico será relevante sólo en la medida en que cubra las funciones de un espacio público, es decir, en cuanto sea capaz de articular sus actividades en torno a necesidades específicas de la sociedad en la que se integra. No será relevante si se limita a cubrir las funciones de un espacio privado y centra su interés en la consolidación y consagración de una mitología personal»<sup>2</sup>.

Por ello las actividades a las que dedicaremos nuestros esfuerzos no sólo serán relativas a José Guerrero y su entorno, sino que se diversificarán y atenderán a otras manifestaciones culturales que incluso cuestionen el propio fenómeno artístico, creando un nuevo espacio para la crítica.

### 1.2. La colección fundacional

Uno de los principales problemas, habitual en la puesta en marcha de una institución museística contemporánea, es la carencia de una colección permanente que la justifique. La concepción de un museo como *contenedor* de algo que todavía no existe es uno de los dilemas esenciales de algunos de los más recientes proyectos museísticos españoles.

En nuestro caso, la concepción del Centro parte de una colección ya conformada y cerrada: la colección particular de José Guerrero.

El pintor guardó para sí una parte muy significativa de su producción durante toda la vida. Si se consultan los catálogos de sus exposiciones antológicas y retrospectivas, se observa una presencia muy relevante de obras que le pertenecieron y que aún conservan sus herederos. Un buen número de estos cuadros son considerados *obras clave* en su trayectoria por los comisarios de estas exposiciones y por la crítica en general.

Esta colección fue el objeto patrimonial sobre el que se fundamentó el desarrollo del proyecto museológico del Centro José Guerrero y su posterior concreción museográfica.

<sup>2</sup> BORJA-VILLEL, Manuel J.: «Los límites del museo» en AAVV, *Els límits del museu*, Barcelona, Fundació Tàpies, 1995, págs. 212-213.

La Diputación de Granada estableció los primeros contactos con el propio artista para este proyecto en 1989. Ya entonces, la colección aparecía como el elemento más consistente del futuro Centro. Reunir un conjunto de obras de José Guerrero de tal envergadura ofrece hoy día grandes dificultades para una institución pública, aunque ésta contara con presupuestos económicos muy altos. Una comisión técnica (integrada por María de Corral, Juan Manuel Bonet, José María Rueda, Eduardo Quesada y la que suscribe este texto) seleccionó las cuarenta obras que componen la colección fundacional del Centro, que permiten conocer las diversas etapas del artista desde sus comienzos hasta sus últimas creaciones. Estos fondos se completan con una selección de obra sobre papel y un rico archivo personal, testimonio directo de los agitados momentos artísticos que vivió.

### 1.3. El Centro José Guerrero y Granada

Otra de las razones que justificaban la puesta en marcha de esta nueva iniciativa eran las tensiones positivas que genera la ubicación de un equipamiento de estas características en su emplazamiento. Esta decisión, la de su ubicación, es una de las más difíciles de adoptar. En nuestro caso se barajaron diversas posibilidades, recayendo la definitiva sobre un edificio situado en plena Alcaicería, en la calle Oficios: el edificio Patria, construido en 1892 según proyecto del arquitecto Modesto Cendoya, exponente del eclecticismo y autor más tarde del hotel Palace en la colina de la Alhambra. Originariamente albergó unos almacenes, pasando a ser imprenta en 1901, hasta que en 1939 se instalaron en él los talleres y oficinas del diario Patria, que pervivieron hasta 1983.

Emplazar un centro de arte contemporáneo en el mismo corazón de la ciudad histórica, junto a la Catedral y la Capilla Real, la Madraza, el Palacio Arzobispal y la Alcaicería, comprendidos todos ellos en un radio de cien metros en torno al edificio que nos ocupa, da oportunidad de completar el ciclo de ocupación histórica de este reducido pero denso espacio y hacer visible en él la sensibilidad de los habitantes de la ciudad, desde la dominación árabe hasta el mundo actual. La instalación del Centro José Guerrero en este lugar aspira, entre

otras cosas, a conformar una imagen de la ciudad ligada también a la modernidad, lejos del folclorismo y el tipismo que el uso comercial degradante de la zona ofrece al visitante. Este objetivo pretende conseguirse, por una parte, apostando por la rehabilitación del edificio desde un lenguaje arquitectónico actual, alejado de cualquier lectura historicista, aunque al mismo tiempo respetuoso con el entorno. Y por otra, a través de los propios contenidos y actividades futuras del Centro que estarán ligadas a lo contemporáneo.

Otro nivel de revitalización que, sin duda, provocará en esta zona será el de su identificación simbólica como un espacio para la cultura, reforzado no sólo por la ubicación de la Catedral, sino también por la existencia de otros espacios museísticos como la Capilla Real, con su gran colección de pintura, o la futura instalación en el Palacio Arzobispal del patrimonio artístico de la Iglesia en Granada.

Por otra parte, la renovación del edificio Patria, un inmueble de propiedad institucional abandonado desde el cierre del diario y que contribuía con su presencia a la lamentable degradación de este entorno que recibe diariamente a miles de visitantes por su vecindad monumental, contribuirá a estimular la rehabilitación de las zonas adyacentes. Sin perder de vista la escala de esta actuación en comparación con otras experiencias similares, hay que señalar que alrededor de los centros de arte activos surgen comercios específicos, se atrae a nuevos habitantes, la mayor parte de ellos jóvenes que se instalan en zonas culturalmente atractivas, y se abren o remodelan nuevos comercios que atienden las demandas de los nuevos moradores. En definitiva, los barrios históricos donde se asientan los centros de cultura contemporánea adquieren una nueva fisonomía, caracterizada por la recuperación para la vida diaria de edificios y espacios públicos degradados en su conservación física y también degradados en su ocupación.

Por último, señalar como otra razón de peso para la puesta en marcha del Centro José Guerrero es que éste abrirá la posibilidad de incorporar nuestra provincia a los circuitos de arte contemporáneo más exigentes, al contar con una infraestructura museística de primera magnitud que dispondrá de todos los requerimientos técnicos exigidos por museos, coleccionistas y artistas.



## 2. TIPOLOGÍA

Desde el punto de vista de las tipologías hay que señalar que son muy diversas las clasificaciones que hoy día se hacen de las instituciones artísticas, y que los diversos especialistas de la museología han elaborado sus propias clasificaciones. En nuestro caso utilizaremos la que ha desarrollado Luis Alonso Fernández<sup>3</sup> basándose en las directrices del ICOM. Según este autor se puede establecer una clasificación de los museos por su contenido, lo que nos permitiría hablar de una tipología genérica: la de museos de arte, es decir aquellos cuyas colecciones están compuestas por objetos de valor estético.

Dentro de esta tipología Luis Alonso Fernández establece diversos subgrupos, y entre ellos el de museo de arte contemporáneo, entendiendo por tal aquel museo cuyos fondos de arte han sido creados en el siglo XX. El Centro José Guerrero podría incluirse inicialmente en esta tipología de museo brevemente definida.

Sin embargo, entre los espacios dedicados al arte contemporáneo podemos diferenciar entre los museos y los denominados centros de arte. Un museo, si atendemos a la definición que nos ofrecen los Estatutos del ICOM de 1974, es «una institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, de educación y de deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno».

El centro de arte, cuya tipología en nuestro país ha sido muy frecuente en los años ochenta, responde sin embargo a criterios diferenciados. En el centro de arte ordinariamente no existe una colección permanente de objetos que conservar, exhibir o sobre la que investigar, sino que recurre a las exposiciones temporales para difundir el arte contemporáneo. El centro de arte utiliza de un modo más flexible y experimental el espacio expositivo y se vuelca en las experiencias artísticas más inmediatas.

El Centro José Guerrero pretende hacerse partícipe de las características de ambas instituciones. Por

una parte, la colección permanente no se concebirá como algo estático, sino que se presentará como si de una exposición temporal se tratase, de forma innovadora, descubriendo aspectos diversos, contrastándola con otras producciones, coetáneas o no. En realidad se trata de atraer la máxima atención sobre la colección permanente por parte del público, utilizando las técnicas y los recursos habituales en la planificación de las muestras temporales. Esto no entrará en contradicción con el cumplimiento de una serie de funciones inherentes a una institución museística: la conservación, catalogación, restauración, investigación, difusión y exhibición de sus fondos. Por otra parte, y en consonancia con la filosofía que preside los centros de arte, nuestro espacio dispondrá de salas de exposiciones temporales en el propio edificio y en su extensión natural, las salas del Área de Cultura de la Diputación, así como realizará actividades de diversa índole, y no estrictamente expositivas, que contribuyan a la potenciación y conocimiento de la creación artística en todas sus facetas, siendo, no obstante, estas últimas de carácter más excepcional.

## 3. DIVISIÓN FUNCIONAL POR ÁREAS

La elección del edificio Patria como nuevo espacio para el arte suponía afrontar numerosas dificultades, fundamentalmente por lo que respecta a los posibles servicios que el Centro contemplaría. Las dimensiones predeterminadas del inmueble, las exigencias de conservación de los elementos constructivos originales, y otras circunstancias añadidas, como el limitado presupuesto con el que se contaba, nos condujeron a adoptar soluciones no convencionales en lo que se refiere al uso de los espacios y a la ubicación de determinados servicios.

Respecto a los espacios de uso público nuestra mayor preocupación se centraba, como es lógico aunque no siempre habitual, en los ámbitos que se dedicarían a la exhibición de las obras artísticas. El primer objetivo era el de buscar el máximo aprovechamiento del espacio disponible para este fin, reduciendo las áreas de servicios internos. Al contar la Diputación con un servicio de artes plásticas ubicado en otro inmueble, el edificio Patria podía liberarse de reservar espacios para oficinas técnicas, archivo y biblioteca, almacén, sala de conferencias y sala de proyección, obteniendo

<sup>3</sup> ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid, Fundamentos Maior, Editorial Itsmo, 1993, pág. 145.

el máximo de metros lineales y cuadrados para la exhibición.

Los espacios expositivos debían ser contemplados en sus tres dimensiones: suelo, techo y pared, siendo todas ellas susceptibles, en algún momento, de albergar obras de arte. No debe olvidarse que los artistas contemporáneos instalan sus creaciones con total libertad en el espacio tridimensional. Por eso paredes, techo y suelo ofrecerían: alta resistencia para objetos pesados (esculturas, instalaciones...); deberían evitar, en la medida de lo posible, las instalaciones vistas (rejillas de aire acondicionado, cajas de luces, enchufes...) o que distraigan la contemplación artística; se buscará la máxima altura en los muros expositivos, ya que las características específicas de la colección Guerrero (obras de gran tamaño, colores intensos) hacen necesaria su presentación en espacios que dejen *respirar* los cuadros.

Por supuesto, todas las salas de exposición cumplirían las normas de climatización, iluminación y medidas de seguridad que la museología actual aconseja.

En cuanto a los ámbitos de uso interno, los espacios reservados serían los imprescindibles, que se complementarían con los ya existentes en el Palacio de los Condes de Gabia. Sí se habilitaría, en cambio, una zona para el almacenamiento de las obras de la colección que no estuvieran expuestas habitualmente, con la finalidad de evitar traslados y la dispersión de los fondos.

#### 4. ÁMBITO CULTURAL DEL CENTRO

El Centro de Arte José Guerrero recoge una demanda cultural y social, expresada en numerosas ocasiones por diversos sectores ciudadanos, de poseer un centro de arte contemporáneo que incorpore nuestra provincia a los circuitos nacionales e internacionales de la creación contemporánea.

Para ello desarrollará planes de actuación en tres ámbitos bien definidos:

##### 4.1. La colección permanente

La colección de obras de José Guerrero, que constituyen el objeto patrimonial que ha dado origen a este proyecto, requerirá una atención preferente y específica a la hora de definir los progra-

mas de actuación del Centro. De forma resumida pueden ser los siguientes:

—La *conservación, catalogación y restauración* de los fondos que la componen.

—La *exhibición* de este legado mediante la organización de exposiciones.

—La *difusión* de su obra a través de la organización de muestras, publicaciones, conferencias, reuniones, etc., tanto en el ámbito provincial como en el nacional o internacional.

##### 4.2. Las exposiciones temporales

El Centro José Guerrero contemplará en su programación anual de exposiciones todo el arte del siglo XX en sus diversas manifestaciones, propiciando incluso el diálogo con creaciones artísticas del pasado.

La ruptura que a veces se establece entre el arte actual y el de siglos pasados nos parece falsa y errónea. Por lo tanto el Centro acogerá de buen grado muestras comprensivas de la creación artística universal.

Se apostará por la producción de proyectos propios, sin desechar las coproducciones o los intercambios con otras instituciones.

También nos parece fundamental que el Centro se convierta en un espacio activo de creación artística, produciendo nuevas obras que los artistas en solitario no pueden afrontar. Es este un aspecto que en mi opinión distingue a un museo de arte contemporáneo de otras categorías museísticas. El museo pasa así de ser una institución pasiva que «adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe» a convertirse en un elemento activo en la cadena de la producción artística.

En cuanto al programa de exposiciones, prestará una especial atención al arte internacional, como corresponde a una institución que abre sus puertas en el tercer milenio. Los artistas granadinos y nacionales exhibirán sus creaciones en muestras de carácter internacional que los revalorice y contextualice. Es una lección que extraemos de la propia trayectoria artística y vital de José Guerrero, y que creemos necesario aplicar como filosofía a las actuaciones del Centro.

Atendiendo a estas cuestiones podemos distinguir en el programa de exposiciones del Centro diversas vías de actuación:



1. Revisiones históricas con un importante carácter divulgativo.
2. Exposiciones de carácter temático sobre la actualidad artística nacional e internacional.
3. Exposiciones monográficas de creadores nacionales e internacionales.
4. Encargos específicos a artistas que tengan como punto de partida Granada como fuente de creación.
5. Exposiciones itinerantes de carácter divulgativo por la provincia de Granada.

#### 4.3. Actividades complementarias

El Centro José Guerrero atenderá diversos ámbitos, como publicaciones, simposios, conferencias,

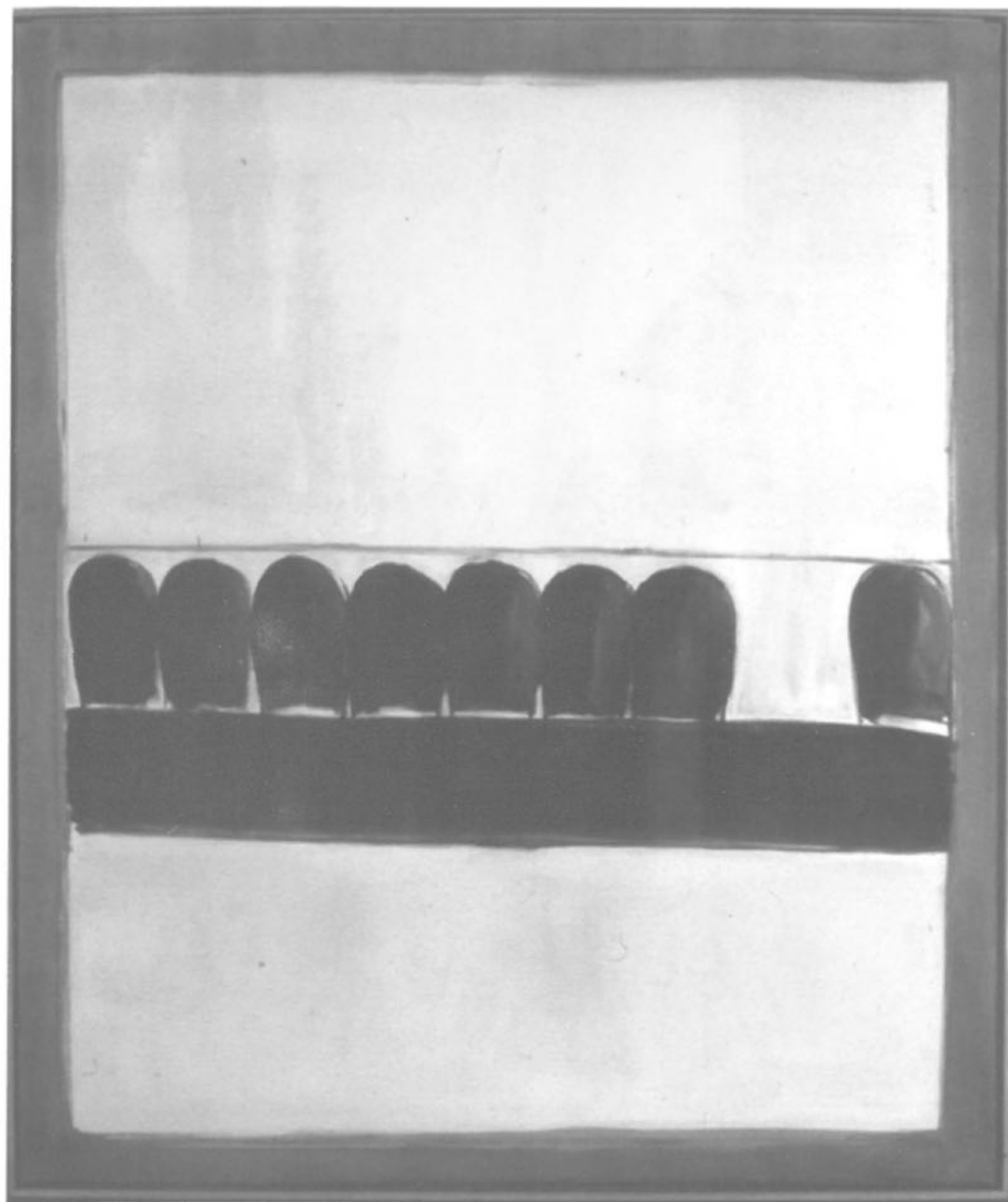
ciclos de cine, actividades musicales y otras manifestaciones culturales que hagan del Centro un catalizador cultural diversificado y atractivo para un público amplio.

Asimismo, contará con un servicio pedagógico destinado a la difusión no sólo del legado José Guerrero sino también de las diversas exposiciones que se organicen. Este servicio estará destinado al sector educativo y a todos los grupos que lo soliciten.

Es demasiado pronto para establecer conclusiones sobre el funcionamiento del Centro y su capacidad para cumplir los objetivos que lo han inspirado, cuando apenas han transcurrido unos meses desde su inauguración. No obstante parte de su eficacia radica en haber superado todas las trabas de carácter conceptual, económico y político que gravitan sobre un proyecto de estas características.



1.—José Guerrero, *Black ascending*, 1962-1963. Óleo sobre lienzo, 184 x153cm.  
Centro José Guerrero, Granada



2.—José Guerrero, *Solitarios*, 1971. Óleo sobre lienzo, 216x183 cm.  
Centro José Guerrero, Granada



3.—Calle Oficios. A la izquierda la Madraza, y al fondo la Lonja y la Capilla Real, Granada, 2000

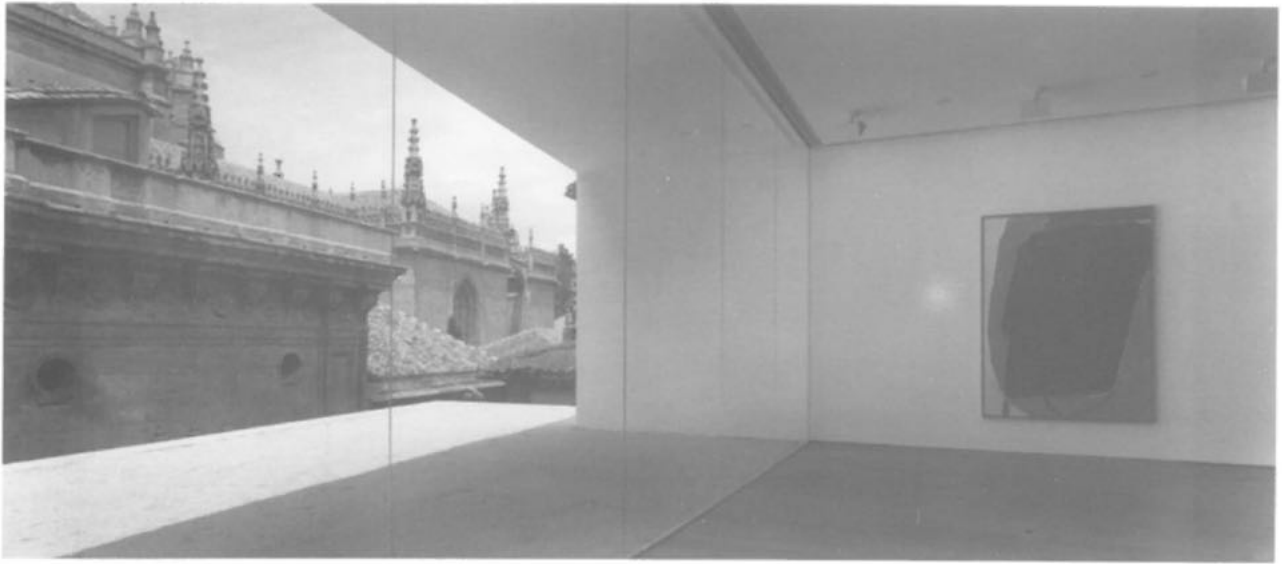


4.—Planta primera del edificio Patria durante su remodelación, 1999





5.—Planta segunda del Centro José Guerrero con obras del artista de los años 70, Granada, 2000



6.—Planta tercera del Centro José Guerrero. Al fondo las cresterías de la Capilla Real, Granada, 2000



---

## *El museo y su proyección social ante el año 2000. Importancia de su función educativa. Nuevas necesidades*

CARMEN SANZ DÍAZ

Hablar hoy día del museo, en tanto entidad cultural por excelencia, nos lleva a ocuparnos de su destinatario final: la sociedad. Sobre la relación establecida entre el museo y el público que lo visita han proliferado en los últimos años publicaciones que vienen a completar ese panorama editorial en nuestro país<sup>1</sup>.

### LA RELACIÓN ENTRE EL MUSEO Y LA SOCIEDAD

El museo se relaciona con la sociedad que le rodea dando respuesta a las necesidades —físicas, emocionales, cognitivas, comportamentales— del público, y estableciendo con él un doble tipo de contacto, no excluyente: el *físico* y el *espiritual* (o de deleite intelectual). En ese contacto es relevante el papel que juegan los sentidos puesto que su experiencia, para satisfacer al visitante, debe reportarle nuevos conocimientos. Sin embargo la sociedad es más reticente a la visita al museo que a la realización de otros tipos de actividades culturales, como puede ser ir al cine o comprar la prensa.

La *relación física* se instaura en tanto el museo cuenta con una sede arquitectónica, que puede ser

de antigua o nueva planta, situada en un espacio físico concreto, en el que forma parte de la cotidianeidad ciudadana. El edificio del museo puede llegar a ser punto de referencia espacial y social para los habitantes y viajeros de una determinada ciudad, e incluso símbolo de identificación de la misma, como sucede recientemente con el del Museo Guggenheim de Bilbao. Una cuestión que se debería plantear, antes de desarrollar un proyecto de creación o ampliación de un museo, sería la facilidad de las comunicaciones y de los accesos públicos al mismo.

En referencia a este aspecto del museo como espacio de encuentro social, recogemos las reflexiones del filósofo Juan Manuel Navarro:

«El museo tiene que ser el espacio de encuentro, espacio propiciado por los museos que ya no se limitan a ser pasado revivido o presente alumbrándose, sino ese espacio en el que, como horizonte del pasado revivido y del presente alumbrándose, se ofrece el espacio de encuentro de instituciones, de colectivos, de sociedades, de estudiantes, de miembros de la sociedad, en donde pueden discutir públicamente qué pasa en nuestro tiempo presente con la cultura: arte y ciencia; qué pasa con nosotros mismos»<sup>2</sup>.

Con ello, el autor defiende el papel del museo como foro de debate.

La elección del emplazamiento, en el caso de un museo de nueva planta, debería considerar bien el entorno en el que se pretende construirlo, pues la

<sup>1</sup> Durante la década de los 80, el Ministerio de Cultura publicó una interesante colección, denominada *Cultura y Comunicación*, en la que destacan, por su relación con el tema de esta comunicación, los volúmenes en que se abordó el tema del papel y funciones del museo. Más reciente y actualizada la colección de ediciones Trea titulada *Administración y Gestión Cultural*, con varios números dedicados a la Museología.

<sup>2</sup> NAVARRO CORDÓN, Juan Manuel, «Papel de la cultura en la sociedad moderna», *Actas del Simposio Internacional Cultura, museos y mecenazgo ante el año 2000*. Ponencia. Madrid, Federación Española de Amigos de los Museos, (1994), pág. 35.

construcción de un nuevo edificio plantea siempre una doble cuestión: ¿debería lo edificado guardar cierta armonía con el entorno que le rodea o, por el contrario, irrumpir en él con su propia personalidad, reflejando la estética arquitectónica contemporánea?

No entraremos ahora en el caso de las ampliaciones polémicas que se están planteando para algunos museos. Las ampliaciones de los museos, sean o no respetuosas con el entorno, en sí mismas han de ser bienvenidas. La razón es sencilla: si el museo dispone de mayor espacio, el destinado a la exposición de las piezas aumenta, y con ello, la posibilidad de ampliar los conocimientos mediante la contemplación de nuevas piezas por parte del público (fotografías 1 y 2).

Pero además del acercamiento individuo-edificio, existe el que realmente interesa: el que se establece entre el individuo y la pieza expuesta, en tanto el museo es el albañal del patrimonio que se conserva en su sede. El objeto nos transmite una serie de datos como su aspecto físico, su utilidad, su antigüedad, su belleza... que lo convierten en documento material de primer orden, que permite reconstruir un determinado momento de la Historia.

El visitante sólo tiene acceso a aquellos objetos expuestos en las salas, pero el acceso a aquellos fondos que permanecen en los depósitos le es normalmente vetado. Sería bueno que se extendiera la costumbre, ya emprendida por algunos museos, de dar a conocer los numerosos fondos que permanecen en los depósitos, normalmente en una situación de exhibición limitada a ocasiones puntuales, coincidiendo con alguna exposición temporal por ejemplo, lo que reduce el tiempo en que puede ofrecerse al deleite público.

En tanto, una solución para este problema es la de hacer accesibles los depósitos, situación que se ha comprobado que implica mayores dificultades para la conservación de las piezas y el consiguiente incremento de las medidas de seguridad, incluso cuando el acceso sea restringido a los investigadores o estudiosos.

Podemos concluir que el contacto físico puede ser externo (con el edificio) o interno (con las salas y la disposición de los objetos expuestos).

La segunda relación establecida es la que hemos denominado contacto *espiritual o de deleite intelectual*. El visitante del museo acude a él con el ánimo

de satisfacer necesidades de naturaleza heterogénea, entre las que se pueden poner de relieve las siguientes: la respuesta a una moda, como es el caso del «boom» de los museos contemporáneos o de los grandes museos y el de las grandes exposiciones; la necesidad de ver directamente una pieza u obra famosa a modo de peregrinaje cultural; y finalmente, la respuesta a una curiosidad intelectual o a un deseo de saber, de ampliar conocimientos previamente adquiridos.

## EL MUSEO Y SUS VISITANTES

En función del tipo de relación que la sociedad establece con el museo, y la frecuencia y la actitud que adopta en su visita, se ha clasificado al público de la siguiente forma: el visitante que es el espectador (visitante pasivo), el público actor (visitante activo), y el no visitante.

La actividad del museo, en general, considera sólo al público visitante, puesto que son los presentes en su sede. En cambio, las razones del no visitante para no acudir son muy variadas; debería ser el propio museo el que desarrollara su capacidad de atracción de ese sector social que no lo visita, a través de diferentes actividades, en cuyo diseño deberían intervenir todos los departamentos, pero de modo especial el de Educación y Acción Cultural.

El término visitante viene a dar siempre una idea economicista del museo, puesto que se valoran más los datos cuantitativos que los cualitativos. En alusión a esta cuestión, recogemos el siguiente texto de George Henri Rivière<sup>3</sup>:

«El éxito de un museo no se mide por el número de visitantes que recibe, sino por el número de visitantes a los que ha enseñado alguna cosa».

## PAPEL DE LOS DEPARTAMENTOS DE EDUCACIÓN Y ACCIÓN CULTURAL (DEAC) EN EL DISEÑO DE MONTAJES Y EXPOSICIONES

La acción cultural y educativa de los museos no es una cuestión que afecte sólo a ese Departamento del museo, sino a todos los demás departamen-

<sup>3</sup> RIVIÈRE, Georges Henri, *La Museología* (La Museologie, 1989, traducción Antón Rodríguez Casal), Madrid, Akal, 1992.



tos. Resulta básica la comunicación interdepartamental para que el diseño de una exposición, por ejemplo, sea ésta permanente o temporal, resulte todo lo satisfactoria que el público puede esperar.

Las piezas expuestas, al pasar a formar parte de la colección del museo, pierden su función y significado original y se ven obligadas a compartir un espacio con otras: el museo debe ser quien se empeña en una contextualización adecuada. En otro caso, la selección de las piezas debe venir orientada a mostrar aquellas que sean lo suficientemente representativas por sí mismas como para no necesitar de otras para su correcta interpretación.

¿Cómo podría llevarse a cabo la contextualización? En origen el objeto formaba parte de un contexto en el que se incluía dentro de un conjunto de elementos interrelacionados. En el museo, el conservador deberá realizar el diseño de la exposición de modo que el objeto se presente relacionado, permitiendo reconstruir el contexto original, aunque tenga algunas variaciones.

Cuando se plantea el diseño de una exposición, pocas veces se quiere contar con la participación del Departamento de Educación y Acción Cultural. Generalmente, el comisario de la muestra, normalmente un conservador, impone sus criterios. Sin embargo, la experiencia demuestra que la colaboración entre ambos es fundamental, puesto que dada la heterogeneidad del público, los niveles de lectura e interpretación son tantos como tipos de público existan; y debe ser el DEAC quien pueda ofrecer los instrumentos adecuados de interpretación.

El conservador puede optar por incluir en el diseño un montaje que reconstruya la instalación original, o inclinarse por una solución más tradicional, a la vez más adecuada a la realidad espacial de las salas.

«Da igual que lo llamemos visitante o cliente, se trata de que su «viaje» al museo no lo deje indiferente; allí estamos nosotros los conservadores para apasionarlo, para contarle historias o para dejarlo pasear en paz, si es lo que quiere»<sup>4</sup>.

Si se elige la primera solución, a la hora de realizar el montaje se podría intentar presentar las obras en una estructura que reconstruyera el mar-

co espacial original para el que se crearon. Una pala de altar requiere una disposición a cierta altura, con un cierto espacio que la separe del visitante, en razón del destino para el que fue hecha, de su esquema compositivo y de la técnica empleada. De igual modo, unos frescos que han sido concebidos para decorar una techumbre deberían contar con una disposición que facilitara al visitante una idea de su emplazamiento original.

A modo de ejemplo, recogemos el caso de los frescos de la capilla de la Santa Cruz de Maderuelo, en el Museo Nacional del Prado. Puede que la solución museográfica adoptada sea cuestionable y no cuente con muchos partidarios, pero intenta presentarlos en una estructura que recuerda la del edificio en el que se encontraban en origen, con lo que el visitante tiene oportunidad de reconstruir el espacio original y revivir las sensaciones de los fieles que acudían a aquel pequeño templo. No por ello se debería caer tampoco en una continua reconstrucción, dado que el espacio de exposición del museo suele ser limitado.

En cambio, si se decide acometer un montaje e instalación tradicional de las obras de arte debe facilitarse al visitante, además de la propia pieza expuesta, una serie de instrumentos de interpretación de la misma que le faciliten datos básicos y complementarios. Así cada visitante tendrá a su alcance la posibilidad de elegir el nivel de lectura que le permite su nivel de conocimientos y su curiosidad, adaptando y viendo satisfechas sus expectativas y necesidades.

Los instrumentos de interpretación y ampliación de conocimientos deben ofrecerse siempre, sea cual sea el tipo de montaje elegido. El público será quien decida hasta qué grado le resultan adecuados para sus intereses y conocimientos previos de la materia, por lo que se habrá de realizar un diseño de estos materiales complementarios lo más flexible y adaptable a la heterogeneidad del público.

El museo es un instrumento de dinamización cultural, un espacio idóneo para la adquisición de cultura, en el que se combinan diferentes mecanismos del aprendizaje. En el museo se completa la formación del individuo, al margen de la educación formal recibida.

El público que acude al museo es muy heterogéneo. Los estudios del mismo que se vienen realizando, conforme a diversas variables para su análisis, facilitan al museo, de hecho a Departamento

<sup>4</sup> PALOMERO PLAZA, Santiago, «Breve diccionario extravagante y poético de museología», Ámbar, (Vitoria), número 9, (2000), pág. 37.

de Educación y Acción Cultural, el conocimiento de sus características y de sus necesidades. A partir de ese punto, este departamento puede proyectar su actividad, intentando cumplir las tres condiciones señaladas por Luis Alonso para que el museo desarrolle de forma efectiva su función educativa: facilitar un papel activo a la sociedad, y ser respetuoso con ella, dado que es quien tiene la última palabra para que el museo intervenga en la comunidad de modo positivo<sup>5</sup>.

La mayoría de las actividades que se desarrollan en los museos normalmente vienen orientadas al público escolar, y pocas veces existen iniciativas para el gran público. En un estudio realizado durante 1994 en cuatro museos de Madrid, se pudo percibir que el porcentaje de estudiantes que visitan los museos es de un treinta por ciento<sup>6</sup>.

Para los responsables del Departamento de Educación y Acción Cultural, ésto es una información básica, pues así pueden aportar su criterio durante el montaje de una exposición, dado su conocimiento de lo que reclama más atención por parte del público.

En muchas ocasiones, la falta de señalización e información en las salas provoca que el visitante haga un recorrido falsamente selectivo e incompleto del museo. El criterio de ordenación cronológica es el más divulgado y puede completarse con otros de igual interés. Otro elemento importante es la utilización de textos que completen la información que la obra de arte ofrece por sí misma, siempre sin acaparar la atención del visitante, pero aportándole los instrumentos didácticos de apoyo a los que ya nos hemos referido anteriormente.

Hacemos referencia a los textos, puesto que la mayoría de las publicaciones educativas que se ha-

cen en el museo están orientadas a un determinado sector del público: el escolar; otros sectores se encuentran descuidados y tienen como único recurso los textos incluidos en cartelas y paneles.

En muchos museos se está optando por la posibilidad de ofrecer en el momento de adquirir la entrada una guía auditiva, sin incremento de la tarifa. Así sucede en la Galería Doria-Pamphili, en Roma, en donde, conforme a un itinerario previamente diseñado, el visitante recorre sus instalaciones, acompañándole en la contemplación de aquellas obras más representativas; la guía viene a recoger aquellos datos más significativos de cada una.

En otros, son los puntos interactivos los que están adquiriendo cierto auge, puesto que permiten al visitante la consulta de aquellos datos de su interés, la posibilidad de consultar estudios relacionados con una obra artística, o incluso visitar idealmente el museo sin necesidad de desplazarse si la consulta se realiza a través de Internet, como ocurre en el Museo del Louvre y en el d'Orsay, de París, y en *Galleria Nazionale Umbra* de Perugia.

#### COLABORACIÓN ENTRE EL MUSEO Y OTRAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS

Consideramos que además de la colaboración interna entre los departamentos de los museos, resultaría útil la de otras instituciones educativas, como las escuelas públicas e institutos de educación secundaria y bachillerato, y de modo muy especial sería la de las *universidades*. Esta práctica se está extendiendo, poco a poco, pero aún queda un largo camino por recorrer.

Las puertas de los museos se abren a la colaboración con los especialistas en una determinada materia (procedentes normalmente del mundo universitario), pero deberían facilitar el acceso a los estudiantes, convirtiéndose para ellos en un centro habitual en su formación.

Además de la ampliación de sus conocimientos teóricos, el museo ofrece al estudiante la posibilidad de conocer de cerca su funcionamiento. En algunas universidades españolas, como la de Oviedo, existen convenios de colaboración con instituciones museísticas, que permiten desempeñar a los estudiantes periodos de prácticas en ellas. Esta medida viene a suplir la carencia de personal especializado en el museo, puesto que los facultativos no

<sup>5</sup> «1. Respeto absoluto a los modos y formas culturales de cualquier comunidad. 2. Sensibilización previa del público a quien va dirigida la experiencia. 3. Posibilitar que sea el público —más que los técnicos y los especialistas— quien decida la forma en que el museo ha de hacer acto de presencia en su comunidad». ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museología y Museografía*, col. Cultura artística, Madrid, Ediciones del Serbal, 1999, pág. 227.

<sup>6</sup> GARCÍA BLANCO, Ángela, PÉREZ SANTOS, Eloísa, ANDONEGUI, María de la O, *Los visitantes de Museos. Un estudio de público en cuatro museos: Museo Arqueológico Nacional, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Cerralbo, Museo Nacional de Antropología*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

son numerosos y tampoco existe una escuela estatal, donde se pueda dar la formación adecuada para desempeñar esas funciones.

Cada departamento del museo requiere un especialista en la materia, cuya formación académica universitaria le permita ejercer las responsabilidades propias de su puesto. Pero además se debería diseñar un plan específico de formación en Museología, para el conocimiento y desarrollo de todas las funciones que se le reclaman.

Así se acercarían a los conocimientos básicos sobre el tratamiento adecuado de las piezas, y otros aspectos técnicos que requieren un largo aprendizaje.

El acceso al cuerpo de Conservadores de Museos en España se está realizando mediante un proceso de oposición, cuya superación no explica una específica capacitación de la persona para desempeñar las tareas que se le encomendará. La necesidad de una formación eminentemente práctica es fundamental para que los museos cuenten con personal adecuado.

Una posibilidad, siempre ambicionada, sería la creación de una escuela estatal, a la que se accede-

ría mediante exámenes de ingreso, y en la que se cultivarían todos los aspectos museológicos y museográficos necesarios para los conservadores, y también para los educadores de museos últimos responsables de la proyección social del museo.

Para el personal que desempeña ya su actividad en el museo, serán necesarios procesos de actualización y formación continua. En este sentido, la colaboración de la Universidad sería de importancia vital, facilitando los recursos necesarios para la creación de escuelas de postgrado (públicas y privadas), donde se facilitara la instrucción necesaria para acometer las labores funcionales del museo: conservación, estudio, educación y delectación.

Nos encontramos pues en un momento en el que el museo debe realizar un esfuerzo para adaptarse a las necesidades y deseos del público, contando con el apoyo de la Administración, y también de instituciones; para conseguir los recursos necesarios (económicos y humanos) que le permitan ejercer desahogadamente como verdadero centro de formación y lugar de encuentro para la sociedad.



1.—Museo Nacional del Prado, Madrid. *Puerta de Goya*



2.—Museo Nacional del Prado, Madrid. *Puerta de Murillo*



---

## *Los museos locales. Una propuesta de difusión del Patrimonio*

MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA

### INTRODUCCIÓN

El Plan General de Bienes Culturales 1996-2000, dentro de su política de servicio de difusión cultural que lleva a cabo con la red de Museos de Andalucía se hace eco dentro de la justificación de su política, de la proliferación de museos locales y particulares que sin una infraestructura mínima no pueden garantizar la tutela de los bienes que en ellos se custodian. En este sentido, uno de los objetivos de dicho Plan es el de reforzar la función esencial de los museos de vehículos de interpretación cultural y difusión de las ideas que permiten al ciudadano conocer e identificarse con su propio patrimonio cultural.

La difusión del patrimonio en la actualidad está conociendo un proceso de singularización que está provocando un cambio en la noción de las salas de exposición. Si bien se mantienen en algunos casos las ideas de ordenación, clasificación y exposición, dentro de la pragmática académica de los museos de Bellas Artes, las tendencias actuales están ocasionando la aparición de salas temáticas que abordan el análisis expositivo de un determinado aspecto de la sociedad que las genera y con el que ésta se siente estrechamente identificado.

La memoria colectiva de un determinado grupo, la necesidad de diferenciación en la globalización acelerada que conoce en la actualidad el mundo, está favoreciendo la aparición de pequeñas salas en las localidades más diversas que no han dejado de lado la esencia museográfica de difundir pero sí la técnica, mucho más preocupada en ex-

plicar como se ha llegado a hacer lo que se ve que en centrar exclusivamente la atención en el objeto resultante en sí y sin más. Para algunos autores, la nueva museología que surge fundamentalmente a partir de los años 80, y que tiene su punto de arranque en la Declaración de Quebec de 1984, propone el ensayo de diversas opciones y nuevos servicios que acomoden las salas de exposición a las nuevas exigencias sociales.

Que la visita a un museo es un acto de enriquecimiento cultural lo pone de manifiesto no sólo la aptitud cambiante del público hacia los propios museos sino el hecho de que las salas y los espacios museográficos han crecido en número y diversidad de tipos.

Los nuevos planteamientos expositivos que se están generando en ellos, en un proceso de democratización del arte, buscando transformar en rutina unas prácticas de asistencia a espacios expositivos, que se veían hasta no hace mucho exclusivas de determinadas clases sociales y de ámbitos urbanos, está en la base de estos cambios.

### LA SITUACIÓN ACTUAL

Las actuales propuestas de creación de espacios de exposición, encuentran una bipolarización de criterios que se refleja según nos movamos en ámbitos urbanos o de menor entidad como los provinciales o los rurales. Detrás de este planteamiento, que tiene como reflejo la continuidad en la aparición de salas de exposición en las que se denota



una clara tendencia a la modernidad tanto en la estructura como en el contenido sin dejar de lado la recuperación de ámbitos clásicos en los que se proponen exposiciones, llamemos entre comillas tradicionales, existe una preocupación por crear otros lugares cargados por así decirlo de un fuerte componente didáctico e innovador, que convierta la visita en una verdadera experiencia, distinta a la de cualquier museo tal y como lo podamos entender en la actualidad.

No estamos hablando, por la línea de trabajo en la que nos movemos, de los muros etnográficos o de folklore en sentido estricto, en los que se siguen propuestas expositivas tradicionales pero que cambian por los elementos expuestos, aunque sea aceptado por todos el componente didáctico que puedan encerrar los mismos, tanto por los recursos complementarios que se emplean como por el componente de vivencia para el que lo visita que ve reconocida parte de su existencia en ellos<sup>1</sup>.

Nos referimos a unos espacios en los que la necesidad de dar sentido y significado a las cosas, trabajando con el objeto en sí, y teniendo una preocupación clara de contextualizarlo en su justa medida, determina que, más allá de la simple exposición del mismo, sus claves de entendimiento sobrepasen sus límites físicos y busquen u obliguen a la incorporación de otros componentes entre los que se encuentran los del propio edificio que lo alberga y de todos aquellos elementos que puedan aportar ayudar a su comprensión.

De la misma manera que Hauser considera como proceso socio-histórico, la producción de obras de arte, siempre dependiente de una cantidad de factores diversos, los nuevos planteamientos que aquí exponemos, además de centrar de una manera clara el tema protagonista del espacio museográfico, atienden de una manera decidida a una explicación de esos factores como determinantes para la comprensión de una idea concreta o de un determinado objeto<sup>2</sup>.

Pero de la misma manera que los planteamientos se revisan respecto a las salas expositivas convencionales, los métodos expositivos buscan una

complementación en la que intervengan toda una serie de propuestas museográficas que dejen de lado la simple exposición y busquen un acercamiento a la idea o al propio objeto, de manera tal que la propuesta ofrezca unas determinadas claves que no tienen por que dejar cerrado el entendimiento, y si proponer un aproximación abierta en cuanto a las posibilidades de comprensión.

En este sentido, es también importante considerar el cambio de criterio que se realiza a la hora de valorar la identidad que se llega a producir entre el propio espacio expositivo y el lugar en el que se celebra, ya que adquiere un protagonismo tal que entra a formar parte en el proceso de exposición, algo distinto a los museos tradicionales en los que el recipiente se queda en mero contenedor de las obras expuestas<sup>3</sup>.

Se trate de edificios históricos o de modernas salas, el contenedor se integra de una manera definitiva en el propio ordenamiento del contenido siendo incorporado en la propia exposición como justificante en determinados casos y clave para el entendimiento del conjunto.

En definitiva, existe una preocupación hacia una traducción, como la que habla Hauser, del significado de un determinado elemento, sea este objeto o idea, para que resulte comprensible y la mayoría pueda entenderla<sup>4</sup>.

#### LOS ECOMUSEOS FRANCESES Y LA INTERPRETACIÓN

La función social de los museos se pone de manifiesto en la actualidad, en su papel de lugares en los que el público ha encontrado un elemento de entretenimiento en ese tiempo de ocio que cada vez es mayor y necesita llenar con ofertas de diversa índole. En este sentido, los eco museos y los centros de interpretación fueron y son un exponente de ese nuevo concepto de espacio expositivo en los

<sup>1</sup> LEÓN, Aurora. *El Museo, teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 1988, págs. 135-140.

<sup>2</sup> HAUSER, Arnold. *Sociología del Arte. 2. Arte y clases sociales*. Madrid, Guadarrama, 1977, pág. 203.

<sup>3</sup> CASTRO MORALES, Federico. «Museos, patrimonio y sociedad». En *Patrimonio, museo y turismo cultural: claves para la gestión de un nuevo concepto de ocio*. Actas del curso celebrado en el marco de los Seminarios «Fons Mellaria 1997» (Fuente Obejuna, Córdoba, 21-25 de julio, Córdoba, Universidad, 1998, pág. 132.

<sup>4</sup> HAUSER, Arnold. *Sociología del Arte. 5. Sociología del público*. Madrid, Guadarrama, 1977, pág. 551.

que entran a formar parte todos y cada uno de los elementos que pueden ayudar a exponer un tema en concreto. Aunque no entraremos a tratar el desfase o acierto de estos dos términos, uno y otro están en la medida de su aceptación en el principio y en el final de una propuesta de espacios museográficos que ejemplificarían algunas cuestiones de las que estamos tratando y que en el caso del segundo se están utilizando por parte de determinadas administraciones como la andaluza, como verdaderos motores de dinamización social y desarrollo económico en áreas de escasa estructuración económica.

Dos propuestas que ponen de manifiesto como la potenciación de los museos locales o salas de interpretación, consiguen una mayor eficacia social y cultural dentro de proyectos de desarrollo sostenible más ambiciosos, siendo independiente si la gestión de los mismos se lleva a cabo por parte de iniciativas privadas o públicas, o si el origen de muchos de los objetos expuestos es privado o surge prácticamente de la nada.

Los eco museos, cuyas tesis y planteamientos teóricos surgen en Francia, nacen con la clara intencionalidad de poner en relación el medio con el objeto resultante, no escatimando en recursos para ello y llegando a unas propuestas de exposición en las que se llegan a crear verdaderas ambientaciones que de alguna manera llenaran de su justo significado lo que se estaba exponiendo. Unas ambientaciones que desbordaban los límites de una simple habitación y se preocupan en crear lugares en donde todo encajaba perfectamente, recuperando su imagen tradicional, sin más. Instituciones que encontramos en las que el entorno natural y social en el que aparecen y cuyo funcionamiento se entiende bajo el principio de la autogestión, con el objetivo básico de la dinamización social, vinculando dos conceptos que en la actualidad se han ligado de una manera definitiva como son los de desarrollo y patrimonio en un intento por sacar a flote zonas de escaso tejido industrial y en la que la única fuente de desarrollo es justamente su escaso desarrollo que le ha permitido mantener unas calidades ambientales y unas estructuras que son demandadas por gentes de zonas mucho más desarrolladas.

En este sentido y claramente incorporados a las nuevas tendencias de la museografía, se trata de espacios en clara sintonía con la consideración más

amplia de las realidades culturales que son susceptibles de proyectos de musealización y con el surgimiento de nuevas corrientes turísticas alejadas de las prácticas de los grupos organizados en las que el protagonista busca una aproximación mucho más completa a la realidad que visita, donde se aprecia la aparición de nuevas concepciones de museos en un intento de modernización de los mismos<sup>5</sup>.

Por otro lado, la interpretación propone de una manera más decidida la utilización de un patrimonio que considera como algo amplio en el que se han de incorporar elementos de diversa índole y que está en sintonía con la definición que del mismo patrimonio se ha dado en el Plan General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía en el que se considera como: «el conjunto de elementos naturales y culturales, materiales o inmateriales, heredados del pasado o creados en el presente, en donde un determinado grupo de individuos reconocen sus señas de identidad»<sup>6</sup>.

Desarrollado desde finales del siglo XIX en los países anglosajones que siempre se han preocupado de una manera más decidida de utilizar su patrimonio, más que de conservarlo como se ha hecho en el marco mediterráneo y su área de influencia, adquiere su mayoría de edad en el año 57, cuando Freeman Tilden en su obra «Interpreting Our Heritage» definía a la interpretación como la actividad educativa que pretende revelar significados e interrelaciones a través del uso de objetos originales, por un contacto directo con el recurso o por medios ilustrativos, no limitándose a dar una mera información de los hechos».

En este sentido, el concepto de interpretación apuesta de una manera más clara por jugar con todos y cada uno de los elementos que puedan ayudar a hacer entender una propuesta determinada, apoyándose en técnicas museográficas y de exposición que rompen con cualquier idea tradicional de difusión. Imagen, sonido, la propia exposición tra-

<sup>5</sup> CASTRO MORALES, Federico. *Op. cit.*, pág. 138.

<sup>6</sup> SARAZÁ JIMENA, J. de D. «Patrimonio ambiental, turismo rural y desarrollo». En *Patrimonio, museo y turismo cultural: claves para la gestión de un nuevo concepto de ocio*. Actas del curso celebrado en el marco de los Seminarios «Fons Mellaria 1997» (Fuente Obejuna, Córdoba, 21-25 de julio, Córdoba, Universidad, 1998, pág. 61.

dicional, ambientación, etc., se articulan de una manera decidida en lugares que buscan ser los dinamizadores de determinadas áreas, de la más diversa índole, que imbrican al lugar en concreto en la realidad social que lo genera, haciéndolo partícipe de su propia problemática e imbricándose de una manera decidida en el organigrama social y cultural de una determinada área, ciudad o comarca.

Se podría tratar, en cierta manera de espacios especializados, lo que Aurora León llama *museos especializados* o la Junta de Andalucía denomina *salas etnográficas* que se convierten en espacios temáticos en los que se desarrolla un tema concreto, relacionado con la realidad social e histórica del lugar en el que se localiza y en los que vamos a encontrar un material completo, no acabado en sí mismo que se va a mostrar como centro de información o de investigación y sobre todo por ser más asequibles desde el punto de vista teórico aunque los requisitos museísticos no difieran de otros espacios.

Las propias categorías que establece Aurora León, ejemplifican en cierta medida las posibilidades temáticas que pueden ofrecer éstos: una técnica artística, un arte, un material físico, una actividad sociocultural, un artista o una casa-museo, serían los más frecuentes<sup>7</sup>.

Unos lugares en los que se produciría lo que Juan Agudo Torrico llama *eclosión de identidades*, búsqueda de raíces culturales que avalaran los hechos diferenciadores, poniendo un especial énfasis en la manipulación de los conceptos de cultura popular y/o tradicional<sup>8</sup>. Espacios que buscarán como decimos, los métodos expositivos más variados desde los tradicionales a los más novedosos en los que se ordenarán u organizarán los espacios por temas, funciones, etc., siempre atendiendo en cierta medida a grandes bloques metodológicos como son la relación del hombre con el medio, con sus semejantes y con las dimensiones cognitiva y sobrenatural<sup>9</sup>.

La interpretación se convierte en un medio por el que se logra una mejora en la gestión del espacio expositivo logrando una mayor concienciación y mejor actitud frente al propio recurso patrimonial que se está exponiendo<sup>10</sup>. Una exposición, que como de una puerta iniciática se tratara, requiere de la participación directa o indirecta de los planificadores de la misma, sin cuya presencia a veces, la transmisión del mensaje es estéril. Planificadores que no sólo van a diseñar la sala y el mensaje que se va a emplear, sino considerarán el público al que va dirigido, incorporándolo en el contexto que se está desarrollando: tono coloquial, mención al receptor haciéndolo partícipe de la locución, empleo de un lenguaje sencillo, utilización de preguntas para estimular al visitante, constante presencia del tema mediante una frase o una idea que mantenga presente el eje que vertebrará la comunicación, etc.

En definitiva, la interpretación encierra una búsqueda de la comprensión de una realidad en su globalidad, conllevando una interrelación entre territorio, patrimonio y desarrollo, entendiendo el patrimonio como un bien de uso social, si se imbrica como un sector de actividad vinculado a las políticas de desarrollo territorial y si se programan productos patrimoniales viables.

Claramente, la interpretación es un acto de comunicación en el que participa el intérprete, el receptor y un emisor que es el que sustenta la base de la interpretación. De tal manera que la comunicación se convierte en el nivel más elemental de la gestión entre el público y el objeto, incorporando una manera innovadora de pensar la valoración. Se trata de facilitar el acceso al producto cultural, es decir, de crear un conjunto de condiciones de acceso tanto físicas como semióticas que faciliten el acceso al objeto en sí.

La valoración, por tanto, no consistirá en la simple exposición, sino en ofrecer un conjunto organizado de claves que regulan la relación con el objeto creando un dispositivo de presentación que pautará la visita.

<sup>7</sup> LEÓN, Aurora. *Op. cit.*, págs. 159-163.

<sup>8</sup> AGUDO TORRICO, Juan. «Patrimonio etnológico. Problemática en torno a su definición y objetivos». *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Sevilla, año V, 1997, pág. 104.

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther. «El estudio de la Cultura en los Museos Etnográficos». *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Sevilla, año V, 1997, pág. 115.

<sup>10</sup> MORALES MIRANDA, Jorge. «La interpretación del patrimonio natural y cultural: todo un camino por recorrer». *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Sevilla, año VI, 1998, pág. 152.



## ALGUNOS EJEMPLOS

Un breve recorrido por la geografía nacional y más concretamente por la andaluza, pone de manifiesto el cambio que se está llevando a cabo a niveles provinciales en las salas de exposición y en las nuevas concepciones que en ellas se emplean. La propia ampliación en los elementos incorporados a la definición de patrimonio, nos habla de una apertura hacia la conservación que hasta ahora no lo eran, conllevando que en determinadas ciudades como Sevilla, Jaén o Granada se hayan creado salas etnológicas o de artes y costumbres populares, en museos ya existentes o dependientes de los mismos.

Más allá de ello, la incorporación del territorio a esta dinámica de difusión de la cultura como una señal de identidad, ha obligado a proponer unos nuevos planteamientos que llegan a rozar la idea de parque temático y que en casos como el parque minero de la comarca de Riotinto, en los que existe una necesidad de plantear propuestas más amplias en las que se complementen las salas de exposición como la visita a un determinado territorio, se constata la necesidad de hacer mucho más dinámica la visita a unos espacios que demandan una constante participación por parte del visitante.

Las salas de presentación que los propios parques naturales como el de Cazorla Segura o el de la Sierra de Huétor entrarían dentro de este grupo de espacios en los que la idea de patrimonio rompe los límites tradicionales y exclusivo de las piezas de valor.

Proyectos como el museo de la ermita de los Tres Juanes en Atarfe, el centro de interpretación del poniente granadino con sede en el edificio del Pósito de la ciudad de Loja o el mismo del Albayzín, proyectado en el palacio nazarí de Dar al-Horra, son algunas de las propuestas que se están gestando, apoyadas por la Junta de Andalucía y en las que el concepto de interpretación y dinamización van unidos de una manera indisoluble con los nuevos planteamientos de centros de difusión cultural.

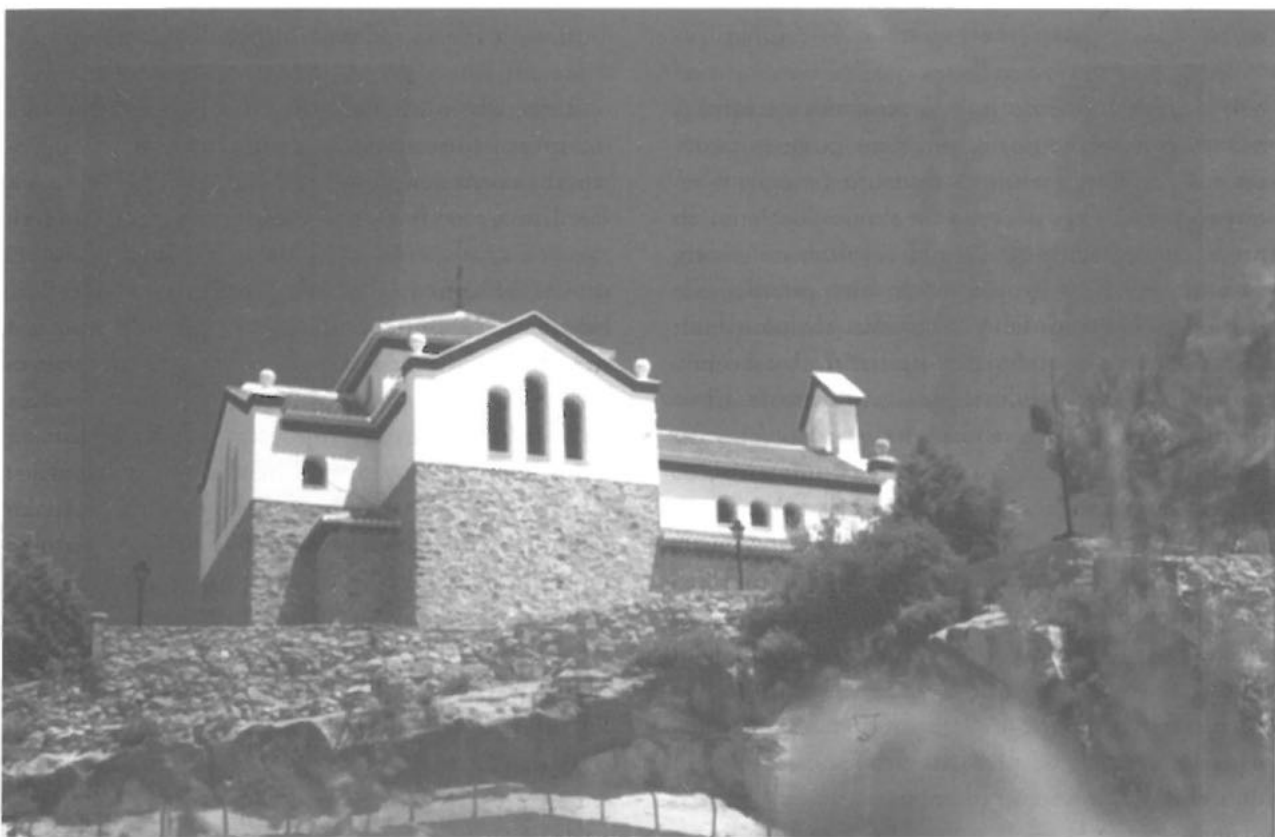
## CONCLUSIÓN

Lejos están los tiempos en los que la función del museo fue cuestionada por las vanguardias históricas con intenciones pirómanas como la de los Futuristas. En la actualidad su imagen se ve identificada como esos espacios en los que a manera de ventana, uno se puede acercar a conocer una parcela del pasado y del legado cultural que una determinada sociedad ha heredado de sus antepasados.

Pero frente a sus propuestas que ya en ciertos casos se están viendo modificadas por la labor que en determinados casos están llevando a cabo los Gabinetes Pedagógicos de Bellas Artes, la ampliación del concepto de patrimonio, con el término cultural, en el que se incorporan elementos como el territorio o las tradiciones populares dentro de los conceptos y las propuestas de musealización, han obligado a un cambio en los desarrollos museográficos preocupados por una clara contextualización de lo expuesto además de una preocupación en la manera de comunicar con el público visitante.

Los cambios que en la actualidad también están conociendo las tendencias turísticas, con un desarrollo del llamado turismo cultural, está obligando a desarrollar nuevos planteamientos en los que ningún elemento queda desligado de estas propuestas.

Es evidente que el propio proceso de democratización que está conociendo la difusión cultural y la generalización de las prácticas de ocio cultural, como la visita a museos, centros de interés histórico, monumentos, etc, está obligando a un replanteamiento complementario al vigente hasta ahora de los espacios expositivos, que ayuden a entender nuestro pasado o una faceta de nuestra historia, dejando siempre abierta la puerta a la profundización de ese conocimiento. De esta manera, la experiencia museográfica no acaba en el propio museo sino que este se convierte en un medio claramente definido.



1.—Ermita de los Tres Juanes en Atarfe. Granada





2.—Palacio de Dar al-Horra



3.—Edificio del Pósito en Loja. Granada

---

## *El Centro Gallego de Arte Contemporánea, (CGAC), de Álvaro Siza Vieira*

ANA SOUTO GALVÁN

«Emergiendo del flanco de la montaña,  
la fachada de granito del museo articula,  
en cierto modo, el delicado equilibrio entre  
el pasado y el presente que busca el arquitecto»<sup>1</sup>

### 1. INTRODUCCIÓN

En este final de siglo, y aunque resulte extraño, nos encontramos ante un momento de gran conservadurismo en lo que respecta al arte y la cultura. Este carácter no sólo se hace evidente en el deseo de conservar el patrimonio histórico-artístico que poseemos, sino que también se pone de manifiesto en lo conservadora que se muestra la opinión pública ante diversas intervenciones en ese patrimonio, como podría ser el caso que vamos a analizar, el Centro Gallego de Arte Contemporánea, (CGAC), de Álvaro Siza.

Sin embargo, como veremos, el CGAC trata de adaptarse a ese «conservadurismo» a través de una arquitectura casi neutra que se inserta en el casco histórico con todo el respeto que merece y, por otro lado, también se convierte en un elemento que conserva, ya no sólo en su función principal como museo, sino por la trama urbanística en la que se incluye.

En cualquier caso, al margen de ese carácter «conservador», podemos poner de manifiesto el claro empaque contemporáneo que supone su construcción, y también su modernidad al procurar que su arqui-

tectura no sea más que un gesto respetuoso dentro de una ciudad histórica. Y digo que esto es una característica de modernidad porque, hasta hace poco, y a lo largo de toda la historia, podemos encontrar ejemplos de intervenciones en lugares históricos que no otorgan ninguna importancia a éstos, siendo la protagonista la nueva edificación.

En el caso de Santiago de Compostela esto es muy evidente: nació como necrópolis dolménica, pasó por manos de celtas, romanos, visigodos, para alcanzar su esplendor en la Edad Media, aunque éste fuera superado con creces en el Barroco, con la segunda piel que fue borrando sus primitivos tejidos, transformando sus señas de identidad.

Cuando estos momentos y decisiones se sucedían en la ciudad de Santiago, nadie pensaba en ese «respeto», sino en la importancia de la contemporaneidad. Y gracias a eso Santiago es la ciudad que conocemos. Una ciudad que nació y se desarrolló, creció y buscó nuevas salidas y formas. Esa es la enseñanza que deberíamos entresacar de la historia que nos precede. El entendimiento de lo nuevo con lo antiguo que, en su momento también fue algo nuevo, y por tanto, contrastó con lo preexistente.

Este entendimiento con la historia, ese diálogo con las formas y lugares existentes es lo que caracteriza, en los últimos años, a la ciudad de Santiago de Compostela. Desde la Avenida de Xoan XXIII

<sup>1</sup> P. JODIDIO, *Álvaro Siza*, Taschen, Barcelona, 1999, pág. 34.

de Piñón y Viaplana, al polideportivo de San Clemente de Kleihues, pasando por el Auditorio de Cano Lasso y un largo etcétera, todas estas arquitecturas y arquitectos han procurado el diálogo con la ciudad histórica para poder seguir haciendo historia y procurarle vida y dinamismo a la ciudad.

Así es como habla el CGAC con su vecino Convento de Santo Domingo de Bonaval. A pesar de las polémicas que analizaremos más adelante, el museo superará los obstáculos para presentarse como lo vemos hoy, con toda la dignidad de una arquitectura contemporánea que está dejando su huella en la historia.

## 2. SANTIAGO DE COMPOSTELA

Al igual que en casi todo el territorio español, el final de la dictadura y de la transición a la democracia llevaron a una nueva concepción del país, la ciudad, la vida y la cultura, que se van a caracterizar por la libertad.

En la ciudad de Santiago, esta libertad estuvo acompañada del impulso político de un alcalde y arquitecto, Xerardo Estévez<sup>2</sup>, que fomentó la arquitectura contemporánea de grandes y reconocidos arquitectos en una todavía pequeña ciudad, que tenía que adaptarse al cambio político, a la capitalidad de su Comunidad Autónoma, a la categoría de Ciudad Patrimonio de la Humanidad y, sobre todo, a los Años Jacobeos (1993-1999).

Para ello, además de la formulación teórica que supuso la celebración del I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela (I SIAC), en 1976<sup>3</sup>, que se inscribe dentro de la preocupación intelectual por la intervención contemporánea en ciudades históricas<sup>4</sup>, se elaboró el Plan General de

Ordenación Urbana (PGOU, 1989), y el Plan Especial de Protección y Rehabilitación de la Ciudad Histórica (1997). En el mismo sentido, y con un carácter similar por su intención, se creó el Plan 1993-99, en función de los años jubilaes venideros, buscando la adaptación de Santiago a esas nuevas y urgentes necesidades.

Tanto el I SIAC, dirigido por Aldo Rossi, como en los ya mencionados planes, era evidente el interés de las instituciones e intelectuales por la zona de Santo Domingo de Bonaval<sup>5</sup>, donde se inserta el CGAC, como por la implantación de un nuevo museo que albergara colecciones o exposiciones de arte contemporáneo.

Así, desde el origen de esta iniciativa pública, surge el CGAC y, al tiempo, la decisión de encargárselo al internacional arquitecto, ganador del Premio Pritzker (1992), Álvaro Siza Vieira (Matosinhos, Portugal, 1933).

## 3. POLÉMICAS EN TORNO AL CGAC

Al igual que cualquier otra arquitectura contemporánea, de fuerte personalidad y autor conocido, suelen surgir las polémicas sobre el autor, la propia construcción... Además, las críticas, no sólo surgen en el ámbito de instituciones e intelectuales, sino también en el de la opinión pública general<sup>6</sup>. El primer problema que provocó las primeras críticas y polémicas fue la ubicación del museo<sup>7</sup>, y en mayor medida, la petición de recalificación del suelo de la Huerta del Convento de Santo Domingo de Bonaval para instalar allí el nuevo centro de arte. Ante esta demanda, una comisión de Patrimonio se negó a

<sup>2</sup> «¿El secreto?, un alcalde-arquitecto que ha tenido la capacidad de coordinar competencia, financiación e intereses de los sujetos privados y públicos en torno a una idea clara de ciudad...». A. ANGELILLO y C. QUINTANS EIRAS, «Servizio su Santiago...: una política di progetti», *Casabella*, 618, 1994, pág. 27.

<sup>3</sup> AAVV, *Proyecto y ciudad histórica*, I SIAC, 27 septiembre-9 octubre 1976, Santiago de Compostela.

<sup>4</sup> En la misma línea están los cursos organizados por Argenteria, dirigidos por M.A. Castillo Oreja, *Centros históricos y conservación del patrimonio*, Visor, Madrid, 1998; *Ciudades históricas: conservación y desarrollo*, Visor, Madrid, 2000. También es de destacar el curso «Arquitectura de ruptura en ámbitos históricos», celebrado entre el 16 y 20 de agosto de 1999 en El Escorial.

<sup>5</sup> *Proyecto y ciudad histórica*, op. cit., pág. 281.

<sup>6</sup> «La gente temía a la arquitectura contemporánea en medio de estas fachadas barrocas. Pero eso es normal», L. SNOZZI, «La poesía del espacio», *Humboldt*, 122, año 39, 1997, pág. 32.

<sup>7</sup> «Cuando a finales de los años 80 la Xunta de Galicia, a través de la Consellería de Cultura, se planteó levantar en los límites de su ciudad histórica un centro de arte contemporáneo, no fueron pocos los que, de algún modo u otro, mostraron su recelo ante la propuesta que pretendía insertar en el entorno de Santo Domingo de Bonaval y en la Puerta del Camino francés un edificio que profesaba en su misma definición funcional, la contemporaneidad. V.M. VÁZQUEZ PORTOMENE, *Álvaro Siza, obras y proyectos*, ed. Pedro de Llano y C. Castanheira, Santiago, 1995, pág. 9.

ceder estos terrenos<sup>8</sup>, aunque más tarde se solventó el tema con otro tipo de acuerdos<sup>9</sup>.

De nuevo nos encontramos ante el problema de la arquitectura contemporánea en la ciudad histórica. En Santiago, a través del impulso del alcalde, se sucedieron obras de autores de reconocido prestigio, pero que, como Kleihues, a pesar de ser uno de los colaboradores del Plan Especial de Protección y Rehabilitación de la Ciudad Histórica, en un primer momento no obtuvo el reconocimiento del público, sino todo lo contrario<sup>10</sup>.

Evidentemente, el CGAC no iba a ser menos, y entró en la polémica por su ubicación, ya no sólo en una ciudad histórica, sino en el terreno de un convento del siglo XVIII. Al igual que el Parque de Bonaval (1993-94), se insertan en la Huerta del Convento, restándole monumentalidad a un edificio, que por su empaque, necesitaba de ese espacio libre, de ese vacío propio de un edificio conventual de estas características.

Evidentemente, es cierto que por uno de los caminos que nos conducen al CGAC, por la Calle de Valle Inclán, el museo limita sustancialmente la visión de la fachada barroca. Sin embargo, por la otra entrada natural al centro, cercana a la Puerta del Camino, el edificio no se nos descubre hasta pocos metros antes de su fachada, sin interrumpir en absoluto la perspectiva de Santo Domingo.

Aún así, aunque en cierto modo provoque un combate visual con la edificación antigua, la obra, aun-

que perfectamente enraizada en su época, trata de amoldarse a esa historia arquitectónica gallega, de volúmenes rotundos y revestimientos de granito.

Sin embargo las polémicas no terminaron aquí. Cuando todavía estaba en construcción, el CGAC fue tema y excusa de la celebración de unas jornadas sobre «Galicia, un centro de arte contemporáneo a debate»<sup>11</sup>. En el mismo, las preguntas iban dirigidas a la necesidad o no de un centro de arte contemporáneo en una «ciudad periférica»<sup>12</sup>, y con mayor increpación, a la creación de un centro sin una colección o comisario que pudiera guiar al arquitecto en su tarea<sup>13</sup>. Este punto se resolvió gracias a un programa flexible, elaborado por Siza, consiguiendo que el edificio se adapte a cualquier tipo de necesidad<sup>14</sup>, siempre en la línea de estas construcciones, estos centros de arte contemporáneo, que siguen directrices de flexibilidad<sup>15</sup>. Gracias a esta flexibilidad el Museo ha podido organizarse de este modo: «la colección permanente constituye el eje principal en torno al cual se generan las diversas actividades del centro, puesto que siempre se relacionan con artistas u obras presentes o ligadas a la misma (sobre cultura gallega, arquitectura, o nuevas técnicas y soportes)»<sup>16</sup>.

En los últimos años, al margen de problemas con los honorarios de Siza<sup>17</sup>, se abrió otra polémica bajo la dirección de Gloria Moure, debido a las transformaciones que provocó en el propio centro, sin consultar al arquitecto, unidas a la desaparición de parte del mobiliario de las salas, como las sillas «que matan las espaldas»<sup>18</sup>, que

<sup>8</sup> Contestación de la Consellería de Cultura e Benestar Social, Dirección General de Patrimonio Artístico y Monumental, a la Xunta, sobre la «cesión gratuita de terrenos sitos en la Huerta del Convento de Santo Domingo de Bonaval», para la «construcción del Museo de Arte Contemporáneo». Sobre tal hecho, «esta comisión se pone a su disposición... para el estudio de una solución que no afecte negativamente a este otro gran museo que constituye el Conjunto Monumental Compostelano» (1 diciembre 1986).

<sup>9</sup> «Citar aquí la generosidad institucional que ha caracterizado la ubicación de un proyecto museológico de este tipo en la ciudad de Santiago, primero por parte del Ayuntamiento de Santiago, al ceder el solar de la Huerta de Santo Domingo; asimismo la generosidad del arzobispo de Santiago, que cedió parte del solar por medio de un convenio por el cual se le daba también a Santiago un centro, el Museo Diocesano de Arte Sacro, pasando por la paciencia de los vecinos... y por la generosidad del Museo del Pobo Galego en la cesión de un espacio que de alguna manera se le había asignado...» SANTIAGO SEARA, *Galicia, un centro de arte contemporáneo a debate*, Santiago, 1993, pág. 158.

<sup>10</sup> En este caso la polémica surgió en torno a la construcción de un polideportivo en la zona de San Clemente.

<sup>11</sup> Actas de las jornadas celebradas en Santiago, 1993.

<sup>12</sup> «Un museo para una ciudad periférica: criterios diferenciales ante los grandes centros», 3.ª mesa de las citadas jornadas.

<sup>13</sup> «Arquitectura de los museos actuales: las relaciones entre los edificios y las funciones museológicas», 1.ª mesa de las jornadas ya citadas.

<sup>14</sup> «En estos museos, el problema no es crear un escenario con piezas especiales, sino crear espacios que permitan distintos usos: flexibilidad y una cierta neutralidad», P. JODIDIO, *op. cit.*, pág. 38.

<sup>15</sup> Así lo explica J.M. MONTANER, *Nuevos Museos para el arte y la cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990 (págs. 181-183 sobre el CGAC).

<sup>16</sup> P. DÍEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, «El CGAC», *Cavecanem*, núm. 5, noviembre 1999, pág. 17.

<sup>17</sup> «Sobre el tema de los honorarios quiero decir que es un asunto lamentable», entrevista con C.G. SEOANE, (26 diciembre, 1997), *Obradoiro*, 27, pág. 102.

<sup>18</sup> XAN CASABELLA LÓPEZ y C.G. SEOANE, «El CGAC y sus monstruosas transformaciones», *Obradoiro*, 26, pág. 194.



decidió guardar para futuras exposiciones sobre el diseño de Siza.

#### 4. EL CGAC

La relación de Álvaro Siza con la ciudad de Santiago no se limita a su labor arquitectónica, a esos maravillosos ejemplos de su calidad constructiva, como son el Parque de Bonaval (1993-94) y la recién inaugurada Facultad de Xornalismo (2000), sino que se remite a un viaje familiar de su juventud (¿1948?), durante el cual descubrió las piedras compostelanas, que él mismo comparó con verdaderas esculturas<sup>19</sup>. Por otro lado, Santiago, y toda Galicia le hacen sentirse como en casa; aunque siempre con un matiz distinto, es un ambiente familiar para el arquitecto luso<sup>20</sup>.

En cualquier caso, Santiago, como ciudad histórica, también le hace sentirse como en casa, ya que gran parte de su obra se ha visto condicionada por las premisas que le imponían otras tantas ciudades de ese carácter histórico. Sobre todo se ha visto sometido al interés fundamental que caracteriza a estas ciudades, el respeto.

En Siza, este respeto se pone de manifiesto en su relación con el ambiente, el medio, el lugar. Así lo ha mostrado en su reconstrucción del Chiado (1988) en Lisboa, una zona bastante amplia del casco histórico de Lisboa que fue destruida por un terrible incendio, en la que se han mantenido las fachadas, para conservar así su estado primitivo, transformando y adecuando a las nuevas necesidades los interiores<sup>21</sup>; en la casa Alcino Cardoso (Portugal, 1988) «añadiendo una vivienda moderna a las construcciones agrícolas preexistentes sin alte-

rar la atmósfera rural del conjunto»<sup>22</sup>, pero también en el respeto por los paisajes naturales, como en la piscina de Leça da Palmeira (1961-66) donde «no sólo respeta el marco natural y sus grandes formaciones rocosas, sino también el entorno artificial alterado por el hombre, representado por un muro continuo de hormigón que se extiende por el frente marino»<sup>23</sup>.

Así, haciendo gala de este respeto por el medio, el CGAC se incluye en la Huerta del Convento de Santo Domingo de Bonaval, haciendo frente a esa mole barroca con una doble fachada, casi ciega, compitiendo en dignidad con la edificación antigua, sin ocultar por ello su carga actual y contemporánea.

Aunque en un primer momento pensó en «romper» con la idea del granito, y trabajar con una fachada de mármol blanco<sup>24</sup>, abandonó esa idea para mantener el material que predomina en el casco histórico y parte de la periferia. De este modo, aunque la estructura es de hormigón, la fachada, al igual que el resto del exterior, se revistió con finas placas de granito, en un gesto de adaptación al entorno y homenaje a este material: «la presencia del granito parece eterna: sus texturas, su color: dorado, verdoso, negro.»<sup>25</sup> En el mismo sentido, la fachada, gracias al retranqueo sucesivo de la entrada, con las escaleras y rampas de acceso, y con el juego de estructuras macizas que se sostienen en el vacío de ese telón que da paso al edificio, el CGAC recupera la arquitectura de juegos visuales y escenográficos que caracterizó el período barroco<sup>26</sup>, el estilo artístico que ha predominado hasta ahora en la ciudad.

Por otro lado, así como Cano Lasso se hizo eco de las formas tradicionales gallegas<sup>27</sup> en su revisión

<sup>19</sup> «Me acuerdo, por ejemplo, de que cuando vine por primera vez estaban cambiando todos los pavimentos de Santiago, entonces muy bellos, eran piedras antiquísimas, gastadas por el tiempo. Cada una era una verdadera escultura...» AAVV, *Álvaro Siza, obras y proyectos*, Electa y CGAC, 1995, pág. 38; «cada una preciosa como un Moore», *Casabella*, 612, 1994, pág. 5.

<sup>20</sup> «Para un portugués, casi niño, un viaje a Galicia constituye una experiencia singular. Se siente en casa. Sin embargo, todo es ligeramente igual y muy distinto». Entrevista de F. FRAGUEIRO, recogida en *Siza en Compostela*, ed. Constructora San José, Pontevedra, 1994, pág. 16.

<sup>21</sup> «Siza accedió desde el principio a una condición importante: conservar el máximo número de fachadas y muros que habían sobrevivido a las llamas». P. JODIDIO, *op. cit.*, pág. 113.

<sup>22</sup> P. JODIDIO, *op. cit.*, pág. 65.

<sup>23</sup> P. JODIDIO, *op. cit.*, pág. 59.

<sup>24</sup> «...este revestimiento de mármol era una reacción mía un poco superficial a la idea de que "Santiago es granito", de que "Santiago es gris" porque... las piedras que vemos ahora no fueron hechas para estar a la vista», entrevista con F. FRAGUEIRO, *op. cit.*, pág. 12.

<sup>25</sup> Entrevista con F. FRAGUEIRO, *op. cit.*, pág. 16.

<sup>26</sup> «se trata de lo mismo: de representar un equilibrio inestable entre ligereza, vista y transparencia, por un lado, y gravedad y pesantez, por el otro», entrevista recogida por L. SNOZZI, «La poesía del espacio», *Humboldt*, *op. cit.*, pág. 34.

<sup>27</sup> BALTAR TOJO, R., *Arquitectura y preexistencias. Una referencia gallega*, edificios do Castro, A Coruña, 1991.

de la galería, con el sorprendente efecto conseguido en el Auditorio de Galicia, en la misma ciudad, Siza recoge la sutilidad del muro ciego (como es el caso de la fachada a la Quintana del Monasterio de San Paio de Antealtares), y versiona la galería en el gran ventanal que inunda de luz la recepción. De nuevo el juego de interior y exterior, que se mezclan y superponen a través de estas formas y estructuras.

Uno de los temas que más le interesan a Siza es la luz. Sus investigaciones se centran siempre en la manera de conseguir la mayor cantidad de luz natural a través de tragaluces y estructuras especiales<sup>28</sup> que también ha ensayado en la Fundación Serralves (1996-99).

Este tipo de luz<sup>29</sup>, unido a la fuerza de los interiores, diáfanos y pulcros, consiguen crear espacios capaces de albergar cualquier tipo de exposición o montaje.

En el proyecto, «el edificio está compuesto por dos cuerpos de tres alturas con planta en forma de «L», orientados longitudinalmente según las direcciones principales de la parcela. Ambos cuerpos se interpenetran en el extremo sur, configurando un patio intermedio de forma triangular. La altura común de estos volúmenes corresponde aproximadamente a las del remate de los portales del convento y la Iglesia de Santo Domingo»<sup>30</sup>.

De este modo, el proyecto responde a las inexistentes directrices, ya comentadas, a través de la flexibilidad de la planta y alzado. Por otro lado, la misma azotea es aprovechada para acoger exposiciones de escultura al aire libre, así como otro tipo de eventos culturales.

El interior responde a su característica preocupación por el detalle. Así, todos los materiales y formas de carpinterías y mobiliario son elegidas por el propio Siza, con una dedicación precisa y perfeccionista.

La importancia del CGAC, como gran ejemplo de arquitectura racionalista, no se limita al edificio en cuestión, sino que alcanza por completo a la zona que lo circunda, convirtiéndose el CGAC en ordenador urbanístico de esa periferia histórica, en la que, como dice el arquitecto, «había reinado hasta el momento un cierto grado de desorden y confusión»<sup>31</sup>. Siza explica cómo, «en el caso concreto del museo, se trata de un tejido semidestruido que él, con su potencia, contribuye a regenerar. Es un edificio bien visible en este tejido, bien destacado respecto a la escala, pero también con una relación de simpatía, pues no puede ser de ignorancia, con respecto al convento. En resumen, la transformación se realiza en el juego de conversaciones con el entorno, de compromisos de búsqueda de equilibrio, de proporción, de medida»<sup>32</sup>.

En conclusión, podemos admirar cómo Siza ha superado con creces la dura prueba de insertar un edificio contemporáneo en una ciudad histórica; de conseguir un espacio diáfano capaz de acoger cualquier tipo de actividad cultural, sin riesgo de perder su personalidad; de sobrevivir a las distintas modificaciones realizadas sin su consentimiento, y, por último, de procurar unidad a un espacio degradado de la periferia del casco histórico de Santiago de Compostela.

Y todo esto, podemos decir, ha sido gracias al empeño de este arquitecto por continuar y dar término a una obra, que en palabras de sus colaboradores, ha sido «lo que más le ha interesado y ha absorbido a Siza en los últimos años»<sup>33</sup>.

## 5. LA FORTUNA CRÍTICA DEL CGAC

Llegado a este punto, el CGAC, «museo fuera de lo común: afilado, puntiagudo y pronunciado, (que) se destaca en el plano de la ciudad y como ésta, resulta laberíntico y equívoco cuando uno se mueve dentro de él»<sup>34</sup>, obtuvo, desde sus orígenes, la alabanza de la crítica especializada.

<sup>28</sup> «Las salas están equipadas con techos de losa de hormigón que parece flotar bajo la cubierta. Este mecanismo permite regular la luz natural sobre las superficies de exposición y ocultar las conducciones técnicas y la iluminación artificial». P. JODIDIO, *op. cit.*, pág. 36.

<sup>29</sup> «El movimiento se complementa con la luz, y en el CGAC la luz se introduce por numerosas grietas, canales y aberturas, muchas de ellas invisibles al observador», Álvaro Siza, *obras y proyectos*, *op. cit.*, pág. 24.

<sup>30</sup> A. SIZA, «Tejido de piedra», *Arquitectura Viva*, núm. 33, 1993, pág. 27.

<sup>31</sup> A. SIZA, *El CGAC de Santiago*, A & V, 45-46, pág. 38.

<sup>32</sup> Entrevista con F. FRAGUEIRO, *op. cit.*, pág. 10.

<sup>33</sup> P. JODIDIO, *op. cit.*, pág. 34.

<sup>34</sup> L. SNOZZI, «La poesía del espacio», *op. cit.*, pág. 32.

Prácticamente todas las revistas y publicaciones que se hacían eco del proyecto, mostraron unánimemente el carácter excepcional del museo. Así, para David Cohn «su museo es una lección magistral de un cierto tipo de modernidad atemporal, de luces interminables logradas aparentemente sin esfuerzo, mediante cerchas y armaduras estéreas, de volúmenes abstractos revestidos de granito sin costuras»<sup>35</sup>.

Quizá, el éxito del CGAC, o de Siza, se deba a su forma de entender el lenguaje racionalista, «debemos construir del modo más racional y práctico posible, como sucedió —si pudiéramos viajar al pasado— en el Partenón, en Chartres o en la casa Milá. Y hoy, tenemos que descubrir la novedad mágica, el carácter singular de las cosas»<sup>36</sup>; o, por otra parte, a su característico lenguaje, que describe P. Testa de este modo: «a lo largo de más de treinta años, Álvaro Siza ha desarrollado en su despacho de Oporto un discurso arquitectónico y ha ideado un nuevo lenguaje con los que interpretar y configurar la realidad, la vida y la cultura. Tanto por el estilo como por los elementos que hace intervenir, la obra de Siza pertenece, sin disputa, al tiempo presente»<sup>37</sup>.

Lo cierto es que el lenguaje de Siza fascina a cualquier espectador por su forma de conjugar, con la misma sensibilidad, el presente y el pasado, el lenguaje del Movimiento Moderno y de la tradición. Todavía hoy se le podrían aplicar las características del Racionalismo a la obra de este portugués, ya que «el racionalista quiere la mayor adaptabilidad para el mayor número de necesidades,... aquello que mejor se adapte a las exigencias comunes, o sea, al valor medio,...tiene una propia voluntad y conciencia de sí mismo y está abierto al juego y a la forma»<sup>38</sup>.

Aunque en sus comienzos, al lado de Távora, asimiló parte de su arquitectura neo-brutalista, pronto creó su propio estilo, un puente entre su maestro y su discípulo, Souto de Moura.<sup>39</sup> Este lenguaje propio y característico de Siza se compo-

ne de la lectura atenta del Movimiento Moderno, así como de una revisión atenta de grandes arquitectos de principios de siglo, como F. Lloyd Wright<sup>40</sup>, Adolf Loos<sup>41</sup>, Alvar Aalto<sup>42</sup> o Le Corbusier<sup>43</sup>.

En la misma línea, M. de Diego Nafra, nos da la clave de la arquitectura de Siza, describiéndola como «una misteriosa receta que parece compuesta de artisticidad, mentalidad artesana, respeto a la historia arquitectónica de cada lugar, y espíritu tradicional y abstracción estética dentro de su revisión del vocabulario racionalista»<sup>44</sup>.

En definitiva, la crítica en general aplaude con entusiasmo el CGAC, al igual que el resto de las obras que conforman su legado artístico, ya no sólo arquitectónico, sino también escultórico y gráfico, ya que Álvaro Siza Vieira «representa una de las posiciones más cualificadas de la arquitectura europea de los '80, al ser su obra una de las pocas capaces de haber sintetizado en forma madura y positiva la honda transformación y el importante enriquecimiento de la cultura arquitectónica en los años que transcurren desde 1970 a 1990»<sup>45</sup>.

---

trabajó en su juventud y Eduardo Souto de Moura, uno de sus discípulos más cercanos. Es en último término a partir de conexiones íntimas como éstas que la cultura se hace, y sin ellas nada de valor puede sustentarse mucho tiempo». K. FRAMPTON, *Profesión poética*, op. cit., pág. 23.

<sup>40</sup> «En su arquitectura hay una afirmación de lo construido que no ignora los aspectos básicos de la topografía o la tipología del paisaje», P. JODIDIO, op. cit., pág. 14.

<sup>41</sup> A. Loos, recuperado en los últimos años por su simpatía por la pureza, por el desornamento, conocido precisamente por su polémica conferencia sobre *Ornamento y delito*, que ponía de manifiesto ideas tan polémicas y modernas, como la que sigue: «Y yo te digo que llegará el día en que la decoración de un calabozo con tapicerías de Shulze o del profesor Van de Velde se considerarán un endurecimiento de la condena», A. LOOS, *A Ulk*, 1910, después de que *Ornamento y Delito* fuera objeto de burlas. Recogido en *Arquitectura racionalista*, op. cit., pág. 42.

<sup>42</sup> «Puedo reconocer influencias de alguna arquitectura de Aalto, que no es una arquitectura prefabricada, preestablecida, sino muy sensible a circunstancias diversas.» Entrevista con F. Fraguero, op. cit., pág. 13.

<sup>43</sup> «El portugués Álvaro Siza ha consolidado un lenguaje arquitectónico que es consecuencia de una paciente aproximación a la forma, siguiendo paseos visuales, diseñados casi cinematográficamente, continuando así un procedimiento inaugurado por Le Corbusier, con el que, sin duda, su arquitectura tiene una enorme deuda». D. RODRÍGUEZ RUIZ, *La arquitectura del siglo XX*, Historia 16, Madrid, 1993.

<sup>44</sup> Catálogo de la exposición sobre Álvaro Siza en la sala de Nuevos Ministerios, MOPU, 1990.

<sup>45</sup> A. CAPITEL, *Summa Artis*, XLI, Espasa Calpe, Madrid, 1996, pág. 587.

<sup>35</sup> D., COHN, «Entre el regionalismo y la modernidad», *A & V*, núm. 41, 1993, pág. 10.

<sup>36</sup> A. SIZA, *Profesión poética*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990, pág. 9.

<sup>37</sup> «A. Siza: arquitecto de la sensación», en *Álvaro Siza, obras y proyectos*, op. cit., pág. 10.

<sup>38</sup> A. BEHNE, *Arquitectura racionalista*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1979, (1973), pág. 26.

<sup>39</sup> «flanqueado sobre todo por su maestro neo-brutalista y su pupilo racionalista, Fernando Távora, con el que estudió y

---

## *Arte, mito y etnografía: la casa-museo. A propósito de varios ejemplos granadinos*

FRANCISCO MANUEL VALIÑAS LÓPEZ

Nadie es profeta en su tierra. Sin embargo, una vez obtenido cierto reconocimiento general por la labor artística, literaria o del tipo que sea, llevada a cabo por un personaje determinado, los pueblos y ciudades donde nacieron o vivieron temporalmente comienzan a sentir la ardiente necesidad de dejar constancia de su paso por ellos. Se bautizará entonces con su nombre alguna plaza, calle o colegio; nacerán quizás agrupaciones culturales bajo la misma denominación y, si hay posibilidad, se abrirá un museo monográfico donde mantener especialmente vivo su recuerdo.

Cuando el homenajeado es un artista seguramente se cuenta con una buena porción de obras suyas, capaces de dar vida a dicho establecimiento. Pero si se trata de un político, un músico o un escritor el proyecto se complica ciertamente. Una alternativa feliz es la reconstrucción de los escenarios donde transcurrió su vida en aquel sitio, de los espacios de la casa en que nació o que ocupó de manera eventual. Nos encontramos así con un museo especializado que, sin perder de vista la labor artística o social realizada por el personaje en cuestión, da cuenta de su posición socioeconómica, costumbres y valores humanos.

Dice Aurora León, consciente de las exigencias turísticas que las inspiran, que estas casas-museo «deben dar una visión científica sobre la personalidad monográfica, ayudándose para su puesta a punto y buen funcionamiento de un estudio sistemático de las fuentes de información, documentos y una bibliografía exhaustiva y al día. Y ello porque desarrollan la primordial tarea de informa-

ción y enseñanza sobre el tema»<sup>1</sup>. La validez del planteamiento parece indiscutible, sin embargo, un vistazo por los muchos ejemplos que nos salen al paso nos permite comprobar fácilmente que rara vez se cumple.

Ello no es en absoluto chocante. Hay que pensar, en primer lugar, que lo que se reconstruye con más frecuencia son viviendas de un nivel económico medio, de las cuales no se guarda más documentación que las escrituras de propiedad, algún inventario de bienes o, tal vez, una vieja fotografía; y que, casi siempre se encuentran vacías en el momento de acometer la restauración, ello en el caso de que efectivamente se conserve al menos el edificio. El escaso valor de los bienes de disfrute privado, expuestos al deterioro y hasta la destrucción por el constante uso diario y la sujeción a las cambiantes modas, lleva a la pérdida de los enseres que constituyeron el ajuar de estas casas. La propia construcción, sometida a cambios de propietario, obras de acondicionamiento, abandono, o incluso ruina, puede no tener un devenir más afortunado. A este posible doble vacío, documental y material, se une el deseo de llegar a una fusión coherente de las dimensiones social y personal de la figura evocada, es decir, hacer comprensible su obra a partir de lo más oculto y entrañable de su vida, de su diaria intimidad doméstica.

La ficción, que encuentra ya suelo abonado en las circunstancias descritas, llega a hacerse casi im-

<sup>1</sup> LEÓN, 1978 (pág. 162).



prescindible bajo el peso de otro imperativo en absoluto secundario: la necesidad de convertir la casa en un espacio dotado de atractivos suficientes para el turismo, factor éste que da pie a su fundación y que será responsable de su mantenimiento. El principal aliciente para ese público que llega al museo reside en la propia personalidad del homenajeado, del que se pretende un mejor conocimiento al término de la visita. Sin embargo, es más que frecuente que los ambientes estén reconstruidos de acuerdo a un tópico, esto es, que hayan sido elaborados tomando como base antes el mito contemporáneo generado alrededor del personaje que las conclusiones de una investigación seria sobre su realidad histórica. De este modo la visita a la casa-museo no contribuirá tanto a alcanzar un saber más profundo acerca del ídolo, como a consolidar muchas de las ideas preconcebidas que se traían sobre él.

Así, por ejemplo, en su libro sobre la decoración de la casa española, mi maestro Sánchez-Mesa, refiriéndose a la reconstrucción de las habitaciones de Felipe II en El Escorial, llevada a cabo por José María Florit, sobre las indagaciones efectuadas por el conde de Valencia de don Juan y don Felipe Benicio Navarro a fines del siglo pasado, afirma como la desnudez del resultado «contribuisce ad aumentare in moto eccessivo l' austerità e la povertà degli appartamenti, che ci presentano uno scarsissimo numero di mobili (...)»<sup>2</sup>. Vemos como la célebre modestia de las costumbres del rey ha sido ilustrada con creces al reconstruir sus aposentos, usándose en el proceso tanto objetos nuevos como rescatados de los desvanes del convento<sup>3</sup>. De modo que, junto a los datos extraídos de inventarios y crónicas, ha jugado un papel esencial la leyenda del monarca.

Los museos lorquianos de Granada, especialmente las Casas de Fuente Vaqueros y la Huerta de San Vicente, obedecen a este mismo prurito de adecuación del espacio a la memoria construida

sobre el personaje. En los dos casos, sirva como ejemplo, nos encontramos con magníficos pianos presidiendo las estancias que, por su tamaño, son las más nobles de la casa. El tercer museo granadino sobre Lorca, el de Valderrubio, tampoco escapa a esa fijación musical, pero allí el monumental instrumento se integra modesto entre los restantes muebles del comedor, que no es aquí una «sala de la música», como podrían bautizarse las otras dos.

La Casa de *Fuente Vaqueros* se ofrece como el lugar donde nació y pasó su infancia el poeta. Lo cierto, sin embargo, es que no se tiene ninguna constancia documental de que la familia ocupase realmente esta finca, número cuatro de la antigua calle de la Trinidad, hoy llamada de Federico García Lorca. Si se sabe en cambio que perteneció al padre de Federico otra casa, de tres plantas, actualmente desaparecida, el número uno de la paralela calle Iglesia, que fue escriturada en Santa Fe en diciembre de 1894<sup>4</sup> y a la que se refiere el propio Federico<sup>5</sup>. Dejando de lado polémicas en las que, por supuesto, no vamos a entrar, me referiré a la Casa-museo como una representativa muestra de la arquitectura rural de la Vega granadina a comienzos de este siglo. Se trata de una casa de labradores más o menos acomodados, con su característica fachada de dos pisos, centrado el inferior por la puerta, con un vano a cada lado y otros tres en la planta alta, alineados con estos. Al entrar, un pasillo que da acceso al comedor y, enfrente, al dormitorio principal, y que desemboca en la cocina, donde están la puerta del patio, en eje con la de la calle, y la escalera. El piso alto lo ocupa la cámara, una amplia estancia corrida donde se almacena la cosecha anual de grano. Al fondo del patio quedan las cuadras y graneros, destinados hoy a administración y actividades culturales.

La casa, adquirida por la Diputación, fue abierta al público en junio de 1986, tras seis años de obras de acondicionamiento, estando desde enton-

<sup>2</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, 1966 (pág. 61).

<sup>3</sup> Para mayor información sobre la reconstrucción de estos ambientes véase el artículo de J.M. Florit *Los aposentos de Felipe II en San Lorenzo de El Escorial*, publicado en 1921 en el Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas, donde el propio artífice nos presenta los trabajos; véase también FEDUCHI, Luis. *Colecciones reales de España. El mueble*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1965.

<sup>4</sup> La escritura fue otorgada en Santa Fe el 29 de diciembre de 1894, ante el notario Cristóbal Pacheco Rosales. Se halla inscrita en el tomo 439, folio 27.

<sup>5</sup> «Enfrente de la iglesia esta la casa donde yo nací. Es grande, pesada, majestuosa en su vejez... Tiene unas rejas que sueñan a campanas. (...) Por dentro la casa es fría y baja. En sus balcones las niñas de la Enseñanza decían versos y cantares cuando pasaba la Virgen del Amor Hermoso y yo era rey con una bengala en la mano...» Recogido en GARCÍA LORCA, Francisco, 1980 (pág. 27).



ces bajo la dirección del poeta Juan de Loxa. En sus habitaciones se ha reconstruido la supuesta vida familiar, poniendo gran énfasis en elementos tan entrañables como la cuna o el andador, dispuestos para satisfacción de una curiosidad turística morbosa y sensiblera. El resultado es muy agradable y de gran impacto emocional, por más que la visión que transmita de la vida del pueblo en aquellos años sea distorsionada y parcial. La presencia del poeta adulto inunda una casa en la que tal vez nació y que abandonó muy poco tiempo después, dando lugar a un conjunto afortunado, aunque altamente incoherente.

Otro tanto podría decirse de la casa de la *Huerta de San Vicente*. El solar, antiguamente llamado Huerta de los Mudos, con sus casas de labor, fue comprado por Federico García Rodríguez en mayo de 1925, sirviendo desde entonces y hasta 1936 como residencia de verano; vivían entonces los García durante el año en Acera del Casino, número 33, de alquiler. La huerta se mantuvo en manos de la familia hasta 1985, cuando fue comprada por el Ayuntamiento de Granada, abriéndose al público un año más tarde. Cerrada de nuevo, la casa fue definitivamente reinaugurada en 1995, tal como la conocemos ahora. La reconstrucción del ambiente nos da aquí un resultado de gran refinamiento, aunque por las mismas, más distante y menos acogedor que el de Fuente Vaqueros. La pérdida de la mayor parte del mobiliario ha hecho preferir la evocación nostálgica de la mitificada figura del poeta a cualquier otro planteamiento de signo historicista que insista en revivir la época en que pasó por allí.

La tipología arquitectónica de la casa es igual a la anterior, con algunas diferencias mínimas e intrascendentes, sólo que aquí aparece magnificada; se trata ahora de una construcción de un empaque muy superior, reveladora de una situación económica más que holgada. Todo ha sido cuidado con exquisito buen gusto, bajo la sombra, otra vez, de un Federico adulto y cautivador que vuelve a propiciar una notable sensación de falsedad histórica. Decoran la casa, dispuestos en marcos modernos, preciosos dibujos y bocetos para decorados teatrales, obra de autores como Hermenegildo Lanz o del propio Federico, sin que falte el famoso cartel de La Barraca, diseñado por Benjamín Palencia. A la izquierda de la puerta de acceso, una alargada estancia, se ofrece como salón destinado a la música,

presidido por un espectacular piano de cola, inexplicable en medio de la modestia y blancura, casi conventuales, de aquellos muros que, seguramente, albergaron en su día un dormitorio doble. En la parte alta se sitúan las salas de exposiciones y el cuarto del poeta, con su balcón abierto a la vega, desde el que se domina hoy ese parque abierto felizmente para estupor de Gibson y los que él llama «lorquianos»<sup>6</sup>. El conjunto es muy digno y elegante, insisto, aunque es fácil percatarse que está poco acorde con la que fuera apariencia de aquella casa de campo durante los veranos que Federico pasó en ella.

La casa-museo *Ángel Barrios* abandera una postura aún más radical. Situada en la calle Real de la Alhambra, junto a los baños de la mezquita, esta casa, antigua taberna del Polinario, padre del maestro, fue inaugurada en 1978, a partir de la donación de documentos y enseres personales del músico hecha por sus hijos al Patronato de la Alhambra. Aquí prácticamente se ha perdido la idea de «casa» en favor de la de «museo». De la vivienda se ofrece poco más que el edificio, sin que haya ninguna preocupación por delimitar los espacios domésticos. Lo que se pretende es ofrecer una colección descontextualizada de documentos sobre la vida de Ángel Barrios, tales como cartas, fotografías y algunas pertenencias personales, caso de su guitarra o los dibujos y pinturas que reunió a lo largo de su vida. Nos encontramos ante un museo monográfico distinto de los descritos, en el que importa esencialmente la obra del compositor, guitarrista y violinista, sin que se quieran reconstruir otros posibles aspectos de su vida. Se trata de una alternativa honrada, ajena a cualquier planteamiento historicista o etnográfico, de la que resulta un establecimiento museográfico mucho menos espectacular y de menor atractivo turístico, más aún cuando, como aquí, es posible que no se conociera al personaje antes de pasar por su casa.

En otros muchos casos el montaje, sin ser por eso menos imaginativo, se lleva a cabo haciendo hincapié no tanto en la persona a recordar como en la estética y la vida del periodo en que le tocó

<sup>6</sup> «El parque fue objeto de enconada polémica en el momento de su creación, y lo sigue siendo. A la mayoría de los granadinos parece gustarles, pero los lorquianos consideramos que no se respetaron debidamente los alrededores inmediatos de la Huerta». GIBSON, 1997 (pág. 61).

vivir, de acuerdo a las cuales estaría dispuesta su casa. Aparece entonces con más fuerza un espíritu romántico e historicista, revelador de un gusto por las antigüedades que llega incluso a suplantar, convirtiéndola en un pretexto, la figura a cuya memoria se consagra la casa-museo. El resultado que se ofrece entonces habrá que entenderlo como un fragmento tangible de la crónica sentimental, como una evocación emocionada de la realidad de un lugar concreto en un momento preciso; rememoración nostálgica, pues, de un modo de vida que ya no es y que no se puede volver a implantar, habiendo sucumbido sin remedio al paso indiferente de los años.

La casa-museo se convierte entonces, por acumulación entre sus muros de objetos propios de un tiempo ya pasado en un interesante *museo de artes decorativas, etnografía y artes populares* que presta testimonio, más ideal que científico, de la intrahistoria de aquel lugar. El recuerdo del personaje ha cedido su puesto al de la época en que vivió, obteniéndose una instalación más didáctica y, desde luego, más interesante desde el punto de vista de la historia del arte; ello a pesar que el historicismo, una vez más, en su afán cientifista y arqueológico, no llegue más allá del pastiche en la mayor parte de los casos.

Los ejemplos que podemos enumerar son muchos. Pensemos por ejemplo en la *Casa de El Greco*, de Toledo, obra de don Benigno de la Vega-Inclán; no se conservaba allí siquiera el edificio, pero esto no fue un impedimento: en 1906 el marqués adquiere una casa morisca cercana a las demolidas del marqués de Villena, donde vivió algún tiempo el pintor, y reconstruye en ella una prototípica mansión castellana del siglo XVI, abierta al público desde 1910<sup>7</sup>. De igual modo se procedió en Madrid para la restauración de la *Casa de Lope de Vega*, aunque aquí sí que existía al menos la fábrica; revividos los posibles ambientes del siglo XVII, la casa fue abierta al público a fines de 1935, siendo reparada por don Fernando Chueca en 1973<sup>8</sup>. En la misma línea se sitúa la *Casa de Cervantes*, de Valladolid, abierta en

1918 también bajo los auspicios de Vega-Inclán, en el edificio identificado en 1866 como la casa en que vivió el literato entre 1603 y 1606; la casa como la vemos hoy fue montada en 1948, con muebles antiguos de diverso origen, que se aproximan a lo recogido en un inventario de la época<sup>9</sup>. De ambientación decimonónica encontramos también interesantes ejemplos, tales como la *Casa de José Zorrilla*, en su casa natal, también en Valladolid; la de *doña Emilia Pardo Bazán*, en la Coruña; la de *Rosalía de Castro*, en Padrón<sup>10</sup>, o la de *Niceto Alcalá Zamora*, de reciente fundación, en la preciosa mansión donde nació el político, en la calle Río de Priego de Córdoba. En todos estos casos, la figura del homenajeado aparece presente sólo en puntuales y necesarios detalles, prestándose mucha más atención a la reconstrucción creíble y documentada de los ambientes del periodo en que vivió.

Esta pasión historicista por la recuperación de la vida de ayer llega a hacer posible que se prescindiera del personaje homenajeado, de forma que la casa funcione sólo como recuerdo de una época o un evento. Llegamos así a instalaciones en las que sin perderse ese concepto de casa-museo nos encontramos ya muy próximos a lo que se entiende por museos de historia y etnografía. Por supuesto, la carga sentimental, la idealización de un tiempo, como antes hemos visto hecha de un personaje, se lleva aquí a sus últimos extremos. Quizá el ejemplo más claro y brillante de esta tendencia nostálgica sea el *Museo Romántico* de Madrid, sin duda uno de los conjuntos más bellos y apasionantes entre los museos españoles, obra cumbre del incansable marqués de la Vega-Inclán, instalado en el palacio de la antigua Comisaría Regia de Turismo, también creada por él. El conjunto intenta revivir el interior de un palacio romántico madrileño, contextualizando así las obras expuestas en el museo y, presentando un grupo de salas (comedor, dormitorio, despacho, salita toledana...), sin demasiadas obras de interés, que quedan destinadas a completar la visión de aquella lujosa casona decimonónica<sup>11</sup>. En la misma línea podría

<sup>7</sup> GÓMEZ MORENO, María Elena. *Visita a la Casa y Museo del Greco*. Madrid, Ministerio de Cultura/Fundaciones Vega-Inclán, 1979.

<sup>8</sup> *La Casa de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1962.

<sup>9</sup> SANZ Y RUIZ DE LA PEÑA, Nicomedes. *La Casa de Cervantes en Valladolid*. Valladolid, Fundaciones Vega-Inclán, 1986 (tercera edición).

<sup>10</sup> SANZ-PASTOR, 1990 (págs. 588-589, 217 y 219).

<sup>11</sup> RODRÍGUEZ DE RIVAS, 1955.

recordarse la deliciosa reconstrucción de la *Casa de la Troya*, de Santiago de Compostela, donde se materializan los escenarios descritos por Alejandro Pérez Lugín en su famosa novela, indagando más en la propia narración literaria que en el aspecto de las pensiones estudiantiles compostelanas de fines del siglo XIX.

En ambos edificios, más aún en el segundo, recibe apasionado homenaje un modo de vida que ya no existe y que, posiblemente, no se dio nunca en el modo idealizado que nos es transmitido a través de las colecciones de obras de arte y mobiliario de época que dan sentido a estos centros.

La Casa-museo de Federico García Lorca en *Valderrubio*<sup>12</sup> responde a estos planteamientos de recuperación historicista de los rancios escenarios domésticos. La figura del poeta se disuelve, desaparece, tan sólo su retrato, a lápiz, sobre el piano, y otras fotografías familiares colgadas de los muros del salón recuerdan su presencia. Al igual que en los casos anteriores de museos lorquianos, nos encontramos ante una típica casa de ricos labradores de la Vega de Granada de comienzos de este siglo; el edificio es de una gran presencia, a medio camino entre la modestia de la casa de Fuente Vaqueros y la campesina distinción de la Huerta de San Vicente.

La finca, cuya compra se encuentra perfectamente documentada, fue adquirida por don Federico García Rodríguez en 1895, escriturándola en Pinos Puente en noviembre de ese año<sup>13</sup>. Mediada la primera década de este siglo la familia se establecerá en ella, habitándola hasta su mudanza a Granada en 1909 y manteniéndola luego como residencia de verano hasta 1925. La casa era vieja y don Federico García temía que la planta alta se hundiera por el peso del trigo que cada año encerraba en esas cámaras, así que en la primavera de 1920 decide derribarla y construir una nueva, que es la que actualmente conocemos. Este hecho está recogido en una preciosa carta que el propio Federico escribe a su familia desde la Residencia de

Estudiantes de Madrid: «(...) Lo de la casa de Asquerosa me alegra y me entristece, porque a fuerza de haber habitado muchos días bajo aquellas vigas venerables donde vivían tan a gusto polillas y ratoncitos le tenía un gran cariño (...) Pero ante todo debo felicitarte ¡oh papá mío! por esta obra, primero porque este verano tendremos un sitio agradable e higiénico donde estar (que la casa es el complemento del hombre) y segundo porque aquellos pobres ladrillos, puertas y ventanas estaban cansadísimos de vivir... (...) Ahora, mamá, compra cortinas de colores, ¡de muchos colores!, sillas de anea y macetas de flores. (...)»<sup>14</sup>. La construcción se ha mantenido inalterada desde entonces, salvo el derribo del dormitorio de Francisco y la cuadra de los bueyes, así como algunas reformas en el patio. La familia no se desprende de la casa y, en los años 70 Manuel Fernández-Montesinos, sobrino del poeta, vuelve a servirse de ella, para la labor, sin habitarla; poco después cederá la parte alta para sede local del Partido Socialista, estableciéndose en la inferior el consultorio médico del pueblo. Con el tiempo comenzará Manuel a desprenderse de las propiedades familiares en Valderrubio, terminando por vender la casa al Ayuntamiento de Pinos Puente en 1986.

La idea de reconstruir la vivienda de los García es anterior a esa fecha. En 1984, al abrirse el nuevo centro médico, la casa queda vacía y comienzan a ser llevados a ella muebles de la época, tomados de todas partes, a los que se unen luego numerosas donaciones, algunas de objetos directamente relacionados con la familia del poeta. La iniciativa partió de José Pérez Rodríguez, vecino del pueblo, hombre de escasa formación que, de un modo totalmente desinteresado ha vivido y sufrido la creación de museo, siendo su indiscutible artífice. Tras muchos esfuerzos y sinsabores, por fin, el 16 de enero de 1997 la Casa-museo fue inaugurada por los Reyes de España, siendo inmediatamente abierta al público.

El resultado es muy agradable y acogedor, en parte gracias a las posibilidades que ofrece el propio edificio. Su mayor virtud, reside en mi opinión en ese haber sabido diluir la presencia del poe-

<sup>12</sup> Anteriormente el pueblo se llamaba «Asquerosa»; con ese nombre aparece en la correspondencia y otros documentos del poeta.

<sup>13</sup> Agradezco a Pepe Pérez Rodríguez, encargado de la Casa-museo de Valderrubio, la amabilidad con que ha puesto a mi disposición la documentación recopilada por él mismo sobre la finca.

<sup>14</sup> Carta fechada el 6 de abril de 1920. Está recogida en el Epistolario de ANDERSON y MAURER, 1997 (págs. 69-71).



ta en la atmosfera densa del evocado ambiente pueblerino de principios de siglo. Por supuesto que se trata de una visión ideal, de la reconstrucción de una época con criterios actuales y fundada en el recuerdo como único documento de apoyo. No hay apenas nada que perteneciera realmente a la casa, de tal modo que aunque la figura del poeta aparezca constantemente en las explicaciones del guía y sea el elemento buscado por los escasos visitantes, lo que realmente encontramos allí es un capítulo de la crónica sentimental de un pueblo, totalmente indiferente, hasta hace pocos años, a la figura del poeta.

Quiero recordar por último la casa-museo *Manuel de Falla*, en Granada, tal vez el ejemplo más sobrecogedor y emociacionante de entre los citados. Se da aquí una circunstancia poco usual: el montaje pudo llevarse a cabo tomando como base las propias pertenencias del músico, guardadas celosamente en el convento de Santa Inés y, más tarde, por los familiares de Valentín Ruiz Aznar, hasta que se acometiera la restauración del carmen en 1962. Según Manuel Orozco, Falla deja montada la casa cuando en 1939 sale de España, permaneciendo así hasta 1941, en que a causa de la entrada de unos rateros, el maestro decide buscar mejor albergue para sus pertenencias. Dos años después la casa es ocupada por la duquesa de Lécera, que realiza algunas obras de acondicionamiento en el carmen. En 1962 el Ayuntamiento de Granada acuerda la expropiación de la finca, recibiendo poco después, por parte de María Isabel de Falla, la donación de los enseres del músico; al mismo tiempo se constituirá un patronato encargado de dirigir las obras, a las que se da comienzo un año más tarde, una vez muerta la duquesa. Las pertenencias del compositor volverán entonces al carmen del Ave María, apoyándose su reinstalación en los dibujos que de la casa hiciera Hermenegildo Lanz y en los recuerdos de los amigos del músico, asiduos de aquel rincón apenas veinticinco años antes<sup>15</sup>.

La personalidad del músico se adivina en la sencillez, casi enfermiza, de la casa; en la modestia de su mobiliario popular; en la silenciosa discreción de su fábrica, pero hay que buscarla, no se

enseñorea jactanciosa. Nos encontramos ante representativas muestras de la arquitectura y la artesanía popular granadinas, afanadas en dar cuerpo a un conjunto privado de la unidad que se percibe en los ejemplos anteriores. Ambas circunstancias son debidas a que, en gran parte, esos enseres son realmente sus pertenencias personales y no objetos amontonados para reconstruir una realidad tópicca. Con todo, no podemos creer en la verdad absoluta del resultado, concebido al fin y al cabo como un descomunal relicario, hoy casi olvidado, para la veneración de un ídolo.

Termino ya, afirmando como arte, mito, etnografía y artes populares se unen en extraño matrimonio para conformar y enriquecer esta singular tipología museística, en la que parece permitido que la investigación y el estudio documental cedan el paso a la ficción, a la imaginativa recuperación de una época o de un personaje, que imposibles de alentar nuevamente se pretende recordar mitificados en estas instituciones.

#### BIBLIOGRAFÍA SUCINTA

- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid, Istmo, 1993.
- ANDERSON, Andrew A. y MAURER, Christopher (editores). *Federico García Lorca. Epistolario completo*. Madrid, Cátedra, 1997.
- GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid, Alianza, 1980.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La España de los Museos*. San Sebastián, Ministerio de Información y Turismo, 1970.
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1892-1929*. Madrid, Grijalbo, 1985.
- GIBSON, Ian. *En Granada, su Granada....* Granada, Diputación Provincial, 1997.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *Manual de Museología*. Madrid, Síntesis, 1994.
- LEÓN, Aurora. *El Museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 1978.
- OROZCO DÍAZ, Manuel. *Catálogo-guía de la Casa-museo Manuel de Falla en Granada*. Granada, Centro Cultural Manuel de Falla, 1997, segunda edición.
- RODRÍGUEZ DE RIVAS, Mariano. *El Museo Romántico en Guías de los museos de España*, IV. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1955.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *L' arredamento spagnolo*. Milán, Fratelli Fabri Editori, 1966.
- SANZ-PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, Consuelo. *Museos y colecciones de España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, quinta edición.
- SOPEÑA, Federico. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid, Turner, 1988.
- VIARIOS AUTORES. *Museos locales de artes y costumbres populares*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1972.

<sup>15</sup> OROZCO, 1997.



1.—Fuente Vaqueros (Granada), fachada principal de la Casa-museo Federico García Lorca



2.—Granada, Huerta de San Vicente, Casa-museo Federico García Lorca.  
Vista de la fachada trasera del edificio





---

SECCIÓN III

*REVISIÓN DEL ARTE DEL SIGLO XX Y SU HISTORIA*



---

## *La pedagogía del arte y el paradigma musical en los movimientos artísticos de vanguardia*

FERNANDO CASTRO BORREGO

Si en el umbral de un nuevo milenio queremos revisar el significado del arte del siglo XX, hay que establecer una rigurosa comparación entre sus aspiraciones y realizaciones; entre lo que ha querido ser y lo que ha sido. En ninguna otra época histórica, la evaluación estética del hecho artístico ha estado tan determinada por las intenciones que creadores y críticos han formulado para explicar las obras y las tendencias. Si el valor reside en las intenciones, tanto o más que en las obras, el juicio estético sobre éstas debe atender a su carácter profético. O dicho de otro modo, la profecía forma parte de la obra de arte. Decía Kandinsky en uno de los apuntes de sus cursos de la Bauhaus que el arte vale en tanto que sirve «para reflejar el presente, es decir, conocer la época por el análisis de su arte (no menos que) para construir el futuro, es decir, adivinar el futuro más allá de nuestra época»<sup>1</sup>. Este desplazamiento de las energías creativas del pasado al futuro es lo que la historia del arte han tematizado como la dimensión utópica de la producción artística del siglo XX, aunque no todo el arte de dicho periodo se fijó dicho horizonte utópico, por lo que hay que referirlo específicamente a los movimientos de vanguardia anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Sobre ese futuro que ya es pasado, y que solo existió en la mente visionaria de los artistas, hay

que proyectar una mirada crítica, nostálgica si se quiere, pero siempre desapasionada, preguntándonos por qué y cómo el arte de vanguardia se trazó una tarea semejante, pudiendo haberse conformado los artistas con ser lo que fueron en el pasado, servidores del tiempo que les tocó vivir, notarios de sus formas de vida y de los lugares en que éstas se desplegaban ante sus ojos.

Como ha señalado Ernest Gombrich en más de una ocasión, el historicismo que informa el devenir del arte contemporáneo es de clara estirpe hegeliana. Por tal historicismo ha de entenderse, no la reivindicación del pasado, con sus hitos y monumentos, sino la conciencia de estar produciendo historia. La vanguardia alimentó la ilusión de que el artista se erige en sujeto que produce el cambio histórico, siendo a la vez su conciencia. La fría razón del científico no puede producir el cambio y dar cuenta de ello al mismo tiempo. El arte sí puede hacerlo, porque es «agente» de los cambios a la vez que conciencia de los mismos. Por otra parte, esta conciencia que el artista moderno adquiere del significado histórico de su obra le otorga a sus intenciones un valor político; en tanto en cuanto éstas se proyectan siempre por delante de los hechos, iluminando el camino, marcando la dirección y hasta señalando la meta final. Por eso decía Baudelaire que los artistas son faros en la noche. Esta labor de guía es, en un sentido filosófico, política. El demagogo es quien guía al pueblo. Pero esto no fue sino una ilusión; lo cierto es que los artistas en el siglo XX han ido siempre por detrás de los tiempos (*behind the ti-*

<sup>1</sup> Wassily KANDISKY: *Curso de la Bauhaus*, Alianza editorial, Madrid, 1983, pág. 24.

mes), como sostiene el historiador marxista Eric Hobsbawn<sup>2</sup>.

Esta conciencia histórica, indisociable, como dijimos, de la conciencia estética de la modernidad, toma sus modelos del mundo de la ciencia y del de las revoluciones políticas. El lema «hay que ser modernos» encuentra sus paradigmas en los descubrimientos científicos y en los actos revolucionarios. Por un lado, la imagen del pueblo, sujeto de la historia y protagonista de los cambios revolucionarios que se avecinan, y por otro, los avances de la ciencia en la que los artistas cifraban, no tanto las ventajas del progreso material, sino la posibilidad de vencer en la naturaleza humana el impulso negativo de las pasiones y egoísmos, del que las dos guerras mundiales fueron sus más nefastas consecuencias. Por otra parte, del progreso científico y tecnológico tomaron su concepción heurística y vectorial del tiempo. La historia de la ciencia como historia de los descubrimientos se constituye en el modelo de una historia del arte contemporáneo, cuyo valor se cifra en la ruptura con el pasado y en la originalidad premeditada de sus creaciones.

Pues bien, si hay que medir el valor del arte del siglo XX por el cumplimiento de tales profecías: la política y la científica, dicho valor es cero. En cuanto a la primera, quedó claro que en la nueva sociedad surgida de la revolución en Rusia, no había posibilidad de poner de acuerdo a las vanguardias políticas y a las artísticas: lo que éstas profetizaban no era lo que aquéllas querían realizar una vez alcanzado el poder. Y en cuanto a las utopías científicas, ya sabemos que el arte siempre fue a la zaga, a remolque, citando de nuevo a Hobsbawn, del progreso científico y tecnológico<sup>3</sup>.

Si el valor del arte dependiera del cumplimiento de sus promesas, algunas de las profecías vanguardistas no cumplidas invalidaría movimientos como el neoplasticismo, el constructivismo y el surrealismo. De los dos primeros habría que concluir que fueron vanos sus intentos de relacionar el arte con la ciencia; y del surrealismo, no sólo que fue un gran error porque muy pronto sus miembros se dieron cuenta de que la Revolución rusa había fracasado, de modo que era absurdo ponerse

al servicio de tal idea; mientras que la revolución surrealista y su posterior conversión en sociedad secreta no fue más que un juego, aunque tan serio que por participar en él algunos perdieran la vida. El hecho de que no se cumplieran las promesas de emancipación del hombre que el surrealismo, apoyándose en Freud y Marx, formulara en sus fervorosos manifiestos no significa que sus obras carezcan de valor para nosotros. Lo único que prueba es que las aspiraciones utópicas, que forman parte del imaginario histórico de la modernidad, hallan en el arte del siglo XX su reflejo más fiel.

Pero, ¿por qué el arte del siglo XX, en el período heroico de las vanguardias, se trazó metas tan quiméricas? ¿por qué se propuso ser no sólo testigo de su época, sino también oráculo de tiempos venideros?

Cuando hablamos de revisiones del arte del siglo XX, nos estamos refiriendo a esta mirada crítica que va más allá de ciertas operaciones de reordenación histórica, como la que recientemente ha propuesto el MOMA de Nueva York, cambiando el proyecto museográfico para destacar ciertas tendencias o establecer nuevas relaciones entre ellas. Ya sabemos que el museo funciona como productor de historia en tiempo real, y esa función no es ingenua sino ideológica.

Modestamente, me limitaré a proponer un tema de reflexión que tal vez ilumine desde otro ángulo el panorama del arte del siglo XX: las relaciones entre la pintura y la música, tal y como se plantean en las obras de Kandinsky y de Klee, y cómo de dichas relaciones deriva la idea de fundamentar una nueva pedagogía del arte.

Cabe citar como una de las características del arte del siglo XX el hecho, no siempre reconocido, de que la crítica al sistema espacial de representación del Renacimiento implicaba a la vez la necesidad de constituir una nueva teoría de la pintura que, al estar fundamentada en principios o leyes (como la del Renacimiento lo estaba en la perspectiva), pudiese ser objeto de enseñanza.

La definición de esos principios fue la tarea que se trazaron los grandes pintores y pedagogos de la Bauhaus: Kandinsky, Klee, Schlemmer, Itten, etc. ¿En qué medida el paradigma musical fue determinante en la propuesta de una nueva pedagogía de las artes? Esta cuestión es la que quiero dilucidar aquí.

Siguiendo a Walter Pater en su afirmación de

<sup>2</sup> Eric HOBBSBAWN: *A la zaga*, Crítica, Barcelona, 1999.

<sup>3</sup> *Ibidem*.



que «todas las artes aspiran a la condición de la música», los teóricos de la nueva pintura se inclinaron a pensar que una nueva lengua de la pintura debía ser autorreferencial, como lo era en esencia el lenguaje de la música. Los sonidos no remiten a nada. A pesar de que en el romanticismo abundara la música descriptiva, cuyo fin es evocar, en un plano estrictamente subjetivo, vivencias, sensaciones, recuerdos. Así pues, al ser la pintura como la música: los colores y las formas debían alcanzar una autonomía absoluta frente al mundo exterior y sus objetos. En vez de hablar de pintura abstracta, ellos empleaban el término de pintura no-objetiva o pintura pura. Como la música dodecafónica y la arquitectura racionalista, el arte abstracto se había propuesto eliminar cualquier antropomorfismo.

El arte autónomo y la pedagogía del arte aparecen así como actividades indisociables. Es más, la autonomía se erige en la condición de posibilidad de una nueva pedagogía de un arte que ya no le debe nada a otros lenguajes, como la literatura. La enseñanza del arte nuevo atiende únicamente a la transmisión de los elementos fundamentales del lenguaje artístico. El viejo lema «ut pictura poesis» constituía un obstáculo insuperable para fundar una pedagogía del arte que superara el modelo académico de transmisión de la enseñanza de las Bellas Artes. Una teoría de la imagen pictórica no podía depender, ni siquiera por analogía, de la retórica literaria y sus tropos. De lo que se trataba era, no de constituir una nueva retórica de la pintura, sino una gramática de los elementos plásticos (color y forma) que sirviera de fundamento al lenguaje visual.

El arte nuevo no se agota en sí mismo, no es una mera experiencia estética destinada a la fruición o a la autoexpresión, sino que, por haber alcanzado su autonomía, puede y debe ser enseñado. La insistencia que puso la vanguardia en la difusión de sus ideas, mediante panfletos, manifiestos, conferencias, etc., respondía también a una preocupación no sólo proselitista, sino también cripto-pedagógica; aunque condenada al fracaso. Pues fue la suya una pedagogía de «choque», que más se parecía a un adoctrinamiento forzado que a una paciente y razonada voluntad de transmitir sus conocimientos. Los grupos de vanguardia funcionaban como banderines de enganche que anatemizaban a sus adversarios, sin otro argumen-

to que el de la sustitución perentoria de lo viejo por lo nuevo.

En ninguna época de la historia del arte los creadores han necesitado tanto de la comprensión del público; pero al mismo tiempo, nunca el divorcio entre uno y otro ha sido tan grande como en la modernidad. ¿A qué se debe esta paradoja?

La autonomía del arte era no sólo la condición de posibilidad de la transmisión pedagógica de sus principios, sino también lo que les condenaría a trabajar en un completo aislamiento; de tal modo que la correlación entre autonomía artística y pedagogía del arte funcionaba sólo como una hipótesis teórica; la verificación de la misma demostró que fue un espejismo.

No era esta condición de aislamiento algo que la vanguardia programara; pero como, a la postre, no pudieron evitar que se produjera, sus miembros se prepararon para soportarla, sacando fuerzas de la esperanza mesiánica, siempre renovada, de que alguna vez llegaría a entenderse su «verdad». La responsabilidad de ser comprendidos se difería a las generaciones futuras. A mediados del siglo XVIII, Diderot había afirmado que «la posteridad es para el artista lo que la otra vida para el creyente»<sup>4</sup>. Este pensamiento consolador proyectó las aspiraciones pedagógicas de la vanguardia a una dimensión de universalidad que trascendía el hecho de que los contemporáneos rechazaran sus obras. El público al que los vanguardistas se dirigían aún no había nacido. Así reza el aforismo que Klee quiso que figurara en su epitafio: «Dentro de este mundo no se me puede comprender, pues tanto vivo con los muertos como con los no nacidos».

El monismo espiritualista de la vanguardia determinó su aproximación a la teosofía. Casi todos los artistas de vanguardia se sintieron atraídos en mayor o menor medida por el pensamiento ocultista, desde los Rosacruces, que influyeron en el simbolismo hasta las relaciones con la doctrina de Steiner, de Gurdjieff, o de Madame Blavatsky, etc. Sabemos que Steiner influyó en Kandinsky y

<sup>4</sup> Denis DIDEROT: *Le pour et le contre. Correspondance polémique sur le respect de la postérité. Plin et les anciens auteurs qui ont parlé de peinture et de sculpture* (introducción y notas de Y. Benot, París, 1958). Véase el comentario que de este opúsculo hace Pierre Francastel: *Arte, arquitectura y estética*, Akal, 1980, pág. 25 y sigs.

steineriano practicante fue Hartmann, compositor que puso música a la pieza teatral de Kandinsky, «El sonido amarillo». Los juegos de sinestesia se sustentaban en la creencia espiritualista de que todas las artes se unen, como un ramillete de flores diversas, a un tallo, común que es la vida del espíritu.

La pedagogía es, por definición, exotérica; mientras que la vanguardia acabó deslizándose hacia el esoterismo. Siendo estas direcciones divergentes, no cabía entre ellas conciliación alguna; había que optar: o pedagogía o autonomía. La vanguardia rechazó el componente democrático de la sociedad moderna, del que forma parte el programa racional de la pedagogía ilustrada, desde Pestalozzi y Rousseau hasta el siglo. Las ilusiones populistas del futurismo derivaron hacia el fascismo. Pero, antes de que se pusiera en evidencia dicha inclinación, la violencia de sus manifiestos era lo más alejado del espíritu de la pedagogía, a cuyo fundamento ilustrado acabo de referirme. Si hubieran querido convencer al público, no habrían empleado el tono admonitorio de sus manifiestos. Pero como el público era la burguesía —y no había otro—, la guerra contra los valores burgueses les llevó a considerar que cualquier esfuerzo pedagógico dirigido a modificar las adocenadas preferencias estéticas de dicha clase social era una labor estéril. Por otra parte, el pueblo no existía como público. No hay en la historia del arte un ejemplo más cabal de arte antipedagógico que el dadaísmo. La transmisión de sus principios era imposible. El fin no era conocer sino jugar. Y aunque hay una escuela pedagógica que predica el sistema de aprender jugando, ésta no tiene nada que ver con el dadaísmo.

La pedagogía exige una cierta racionalización de los contenidos y de los métodos. Una parte importante del arte del siglo XX tendía a exaltar los aspectos irracionales del acto creativo, por lo que descartaban cualquier finalidad pedagógica. En cambio, la otra corriente del arte del siglo XX, la racionalista y analítica, aspiró a desarrollar una nueva pedagogía, preservando la autonomía que constituye el núcleo esencial de su discurso. El reto era importante; pues las dificultades para desarrollar dicho programa derivaban de sus contradicciones intrínsecas, como ya señalé al contraponer la finalidad exotérica de la pedagogía y la inclinación del arte de vanguardia hacia el esoterismo.

El ejemplo más claro de dichas contradicciones

es la historia de la Bauhaus. Sabemos que esta escuela se fundó pensando en el modelo de las logias herméticas de los constructores de catedrales. Querían crear, como decía Oskar Schlemmer, «la catedral del socialismo». El núcleo inicial de esta escuela estaba formado por un centenar escaso de alumnos y una veintena de profesores, y su aspiración era formar una elite de iniciados, no sólo en el campo de la creación artística y arquitectónica, sino en el de una nueva espiritualidad, que constituyera una alternativa al materialismo de la vida moderna. El primer programa pedagógico de la escuela, redactado por Johannes Itten, trataba de integrar los contenidos estéticos en una doctrina espiritualista sincrética, mezcla de antroposofía y mazdeísmo. La evolución posterior de este centro hacia una línea de racionalización progresiva tendía a superar semejantes contradicciones, por la vía de eliminar cualquier fundamentación espiritualista de la actividad creadora. El triunfo de las tesis constructivistas supuso, como se sabe, la derrota de las tesis románticas que Kandinsky y Klee, en sintonía con el programa de Johannes Itten, defendían; dicha derrota dio paso al programa de racionalidad diseñado por el tecnócrata y marxista Hannes Meyer, programa que las aciagas circunstancias políticas de la República de Weimar acabaron por abortar.

La pedagogía moderna deriva de los ideales democráticos de la Ilustración, mientras que la vía iniciática que exploraron casi todos los grupos de vanguardia era de clara estirpe romántica. Otro ejemplo esclarecedor de estas contradicciones lo encontramos en la evolución del Surrealismo. En los años veinte André Breton y los surrealistas se propusieron recuperar esta dimensión democrática de la praxis artística, lanzando lemas como «la poesía debe ser realizada por todos». Y aunque en sus manifiestos propugnaban que la práctica del arte no podía ser detentada por unos pocos elegidos, sin embargo el surrealismo acabó siendo una secta de iniciados. Debido a las incompresiones sufridas por el mensaje surrealista de emancipación, no sólo por escritores como Louis Aragon, que traicionó a la secta desde su fidelidad al marxismo soviético y al realismo en el arte, sino también por las tergiversaciones que la sociedad de consumo perpretó contra sus principios, al popularizarse su inagotable catálogo de fantasías delirantes, gracias sobre todo a las ocurrencias de Salvador Dalí, Breton se vio obligado a pedir el «ocultamiento de

sus principios». El surrealismo se convirtió de este modo en lo que siempre fue: «una sociedad secreta». La pedagogía se efectuaba en el seno de la secta. Ya no tenía sentido invocar el auxilio de las energías revolucionarias. Lo valioso vendría como revelación no como revolución.

Después de este excursus sobre las relaciones entre la vanguardia y la pedagogía, pasaré a analizar la estética de los artistas del *Blaue Reiter*, cuyo monismo espiritualista era representativo de todas las contradicciones irresolubles de la vanguardia.

La hipótesis teórica en la que se sustentaron los esfuerzos pedagógicos de Kandinsky y Klee puede formularse así: si fuera posible desarrollar una pedagogía del arte antiacadémica, ésta solo podrá derivar de un sistema armónico, análogo al que rige en la música. Así pensaban estos artistas alemanes cuya propuesta vanguardista surgió de la necesidad de superar el subjetivismo de la primera oleada expresionista. Se trataba de dotar a la pintura de unos principios armónicos, como los que rigen en la música, que al mismo tiempo garantizaran la superación de la subjetividad romántica. Esta objetividad tiene un fundamento filosófico que ya puso en evidencia el gran hegeliano Alexander Kojève, al proponer el término «concreto» para referirse a la obra de su tío Wassily Kandinsky. El arte figurativo sería abstracto (porque abstrae ciertos rasgos de la realidad), mientras que el arte llamado abstracto sería concreto, porque no abstrae, sino que presenta una nueva realidad<sup>5</sup>. Guiado por esta voluntad constructiva, el artista, al crear objetos visuales puros, procederían como el músico cuando crea objetos sonoros puros. Tan concreto es un objeto como el otro.

Me centraré en analizar las relaciones entre el pintor Kandinsky y el músico Arnold Schoenberg, creador de la escuela dodecafónica. El paralelismo entre sus respectivas obras es sorprendente. Casi al mismo tiempo, en 1911, se editaron los dos textos teóricos en que se fundamentan sus respectivas poéticas: la *Harmonienlehre*, de Schoenberg, y *Sobre lo espiritual en el arte*, de Kandinsky. Aunque no hay constancia de que se diera la influencia direc-

ta de uno sobre otro, el tratado de Schoenberg vio la luz un poco antes, y Kandinsky lo cita elogiosamente en su propio libro. En una carta dirigida por Kandinsky a aquél en 1911 le dice lo siguiente:

«¡Le envidio mucho! Ya tiene su «*Harmonienlehre*» en imprenta ¡Qué enorme suerte (aunque sea relativamente) tienen los músicos con su arte, que ha llegado tan lejos! Realmente «arte» que ya ha alcanzado la suerte de prescindir de objetos puramente prácticos ¿Cuánto tendrá que esperar la pintura para alcanzar lo mismo? Y también tiene derecho (=obligación) a ello: color, línea por sí misma —qué infinita belleza y poder poseen estos medios pictóricos. Y ya hoy se vislumbra el principio de este camino. Hoy ya se puede soñar con una «*Harmonienlehre*» también aquí. Yo ya sueño y confío poder poner las primeras frases de este libro que se inicia (...) También me tomo tiempo para introducirme en la teoría musical (naturalmente sólo por encima y superficialmente: no me llegan las fuerzas para una visión profunda) para saber cómo está construida aproximadamente esta teoría. Quien logra comprender relativamente cómo está construido San Esteban de Viena podrá tal vez también ser capaz de levantar una pequeña cabaña de cartón»<sup>6</sup>.

La admiración era mútua. Varios meses después, en otra carta Schoenberg le dice a Kandinsky:

«Le envíe mi *Harmonienlehre*. Va a sorprenderse de cuántas cosas digo igual que Vd.»<sup>7</sup>.

La simetría entre ambas indagaciones lingüísticas es absoluta: Kandinsky tocaba el piano, aunque no pasaba de ser un simple aficionado; mientras Schoenberg pintaba, aunque de sus cuadros puede decirse algo más que del piano de Kandinsky: no son extraordinarias, pero reflejan muy bien el mundo espiritual (no racionalista) en el que se inscriben sus tentativas musicales durante su etapa expresionista, tentativas que, por otra parte, evidenciaban una afinidad estética innegable con la sensibilidad de los artistas del *Blaue Reiter*, para cuyo *Almanaque*, a instancias de Kandinsky, escribió un ensayo el músico vienés.

Lo que más admiraba Kandinsky de Schoenberg

<sup>5</sup> ALEXANDER KOJÈVE: «Por qué concreto?» (texto aparecido en diciembre de 1966, en el número 27 de la revista *Vingtième siècle*), traducido en Wassily Kandinsky: *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Paidós, Barcelona, 1987, págs. 155-160.

<sup>6</sup> A. SCHOENBERG-W. KANDINSKY: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Alianza Musical, Madrid, 1987. 9-4-1911, pág. 24.

<sup>7</sup> *Ibidem*. 14-12-1911, pág. 39.



era su «riguroso análisis», como le dice en otra de las cartas de esa época:

«Por lo que entiendo no deja Vd. ningún «principio», ninguna ‘ley’ de la teoría existente, sin someterlos a un riguroso análisis. Hace Vd. tambalear todo y ‘demuestra’ (¡esto es lo más importante!) que todo sucumbe a este tambaleo y que todo tomado de forma abstracta, es relativo y temporal»<sup>8</sup>.

Esta pretensión de sustentar en leyes el lenguaje de la pintura, como lo está el lenguaje de la música, fue una obsesión de la vanguardia, la cual tomó como modelo la armonía musical. Creían que era posible y necesario postular principios armónicos para las artes visuales. El hecho de que a ninguna tendencia artística se le hubiera ocurrido plantear esta relación de la música con la pintura, pese a la vieja justificación pitagórica del arte que, a través de Platon, se impuso en el Renacimiento italiano, no significaba que no había que intentarlo de nuevo. En el *Almanaque del Blaue Reiter* se menciona que «ya en 1807 Goethe decía que «en la pintura falta desde hace tiempo el conocimiento de la base armónica, falta una teoría establecida y aprobada, como en la música»<sup>9</sup>.

El antecedente de estas tentativas de Kandinsky estaba en Goethe, cuya *Teoría de los colores* se asienta en una experiencia perceptiva más convincente y fecunda para los artistas que la teoría científica de Newton sobre la disociación del espectro lumínico, según la cual la luz se compone de los siete colores del prisma, los cuales al combinarse producen el blanco. Goethe, en cambio, sostenía que la luz tiene que ver con el color de los objetos opacos por los que pasa. Esta idea de Goethe se fundaba en una experiencia psicológica y fisiológica que atrajo a pintores como Turner, de quien sabemos que anotó una traducción al inglés de la *Teoría de los colores*.

Las ideas de Goethe también fueron fecundas para los artistas del *Blaue Reiter*. De la misma manera que hay una relación armónica entre los sonidos, debe haberla entre los colores. Kandinsky afirmaba que «el sonido musical tiene un acceso

directo al alma. Inmediatamente encuentra en ella una resonancia, porque el hombre lleva la música en sí mismo; de tal modo que en las artes plásticas tal resonancia debe producirse como si fuese ‘un bajo continuo’.

Pero a la vez que se invocaba un principio de orden y racionalidad, en las páginas de dicha revista nos encontramos con un artículo de Th. v. Hartmann, amigo íntimo de Kandinsky, titulado «Sobre la anarquía en la música», que empieza diciendo lo siguiente: «no existen leyes extremas. Todo aquello contra lo que la voz interior no se rebelde está permitido»<sup>10</sup>. He aquí una de las ideas que Kandinsky repitió en todos sus textos desde 1910: la voz interior, como manifestación de la necesidad interior y de la libertad creativa, no puede hallarse limitada por ningún sistema.

Lo que Kandinsky y Klee planteaban no era una nueva preceptiva, sino las bases armónicas del arte de la pintura, entendida como gramática de la creación, término con el que Kandinsky pretendía deshacer cualquier equívoco sobre sus pretensiones pedagógicas. Las reglas gramaticales no podían convertirse en leyes estrictas. Por lo tanto, el valor apodíctico de estas normas sería nulo. «No hay que convertir la ley desnuda en objeto», pues «las leyes deben servir únicamente de bases para una floración»<sup>11</sup> —afirmaba Klee. Mientras que Kandinsky advertía: «la matemática ‘matemática’ y la matemática ‘pictórica’ son ámbitos totalmente diferentes»<sup>12</sup>. Esta es la objeción fundamental que lanza contra los constructivistas y los racionalistas: «¡Ay de quien confía únicamente en la matemática, en la razón»<sup>13</sup>. Kandinsky cree en la existencia de una matemática pictórica, pero siempre que sea guiada por la intuición. «Los artistas que se hacen pasar por ‘puros constructivistas’ han hecho diversos intentos para construir sobre una base puramente materialista. Trataron de eliminar el sentimiento ‘anticuado’ (intuición). Olvidaban que hay dos matemáticas. Y además jamás pudieron establecer

<sup>10</sup> *Ibidem*, pág. 93.

<sup>11</sup> Paul KLEE: *Das bildnerische denken*.

<sup>12</sup> KANDINSKY: «Reflexiones acerca del arte abstracto», 1931, en *La Gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Paidós, Barcelona, 1987, pág. 105. Se trata de la respuesta que da Kandinsky a Christian Zervos, quien en una encuesta de la revista *Cahiers d'art* tachaba a aquél de artista cerebral, como sinónimo de frío racionalista.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 22-8-1912, págs. 98 y 99.

<sup>9</sup> Wassily KANDINSKY-Franz MARC: *El jinete azul*, Paidós, Barcelona, 1989, pág. 91. En *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky cita a Goethe de nuevo, diciendo que a la pintura le falta una ley que funcione como «un bajo continuo».

una fórmula clara que respondiese a todas las proporciones del cuadro. De este modo se veían forzados o bien pintar cuadros malos, o bien a corregir la razón por la intuición anticuada»<sup>14</sup>.

Antes del estallido de la Guerra del 14, dominaba en la escena artística centroeuropea la idea estética de acometer una «revolución espiritual». Tanto en Munich como en Viena, los artistas del segundo expresionismo se comprometieron con esta idea que al mismo tiempo implicaba una crítica al materialismo de la vida moderna:

«Mi libro *De lo espiritual en el arte*, y también 'El Jinete Azul', —recuerda Kandinsky en uno de sus textos autobiográficos— tenían ante todo la finalidad de despertar esa capacidad (que será absolutamente necesaria en el futuro y hará posibles experiencias infinitas) de vivir lo espiritual en las cosas materiales y abstractas. El deseo de hacer nacer esa capacidad, fuente de tan alta dicha, en los hombres que todavía no la tenían constituían el objeto esencial de las dos publicaciones»<sup>15</sup>.

Kandinsky habla de «hacer nacer esa capacidad». Por lo tanto, antes de entrar en la Bauhaus, ya le animaba el propósito de establecer los principios de una nueva pedagogía del arte, que, por otra parte, era incompatible con una idea del acto creativo basado en la autoexpresión, pues de lo que se trataba era de ayudar al hombre a encontrar la senda de «lo espiritual» en su mundo de vida. Por la vía del racionalismo tampoco podía cumplirse este objetivo. Al contrario, ellos pensaban que la civilización moderna, y su materialismo dominante, no eran otra cosa que el cumplimiento fatídico del fin que se había trazado la razón al emancipar al hombre de la tutela de la religión.

Por lo tanto, ni Kandinsky ni Schoenberg defendían una racionalización extrema del lenguaje artístico y musical. Las obras de Kandinsky estaban impregnadas de un fuerte aroma místico, del que es un buen ejemplo la acuarela del «Jinete Azul», que sirvió para ilustrar la cubierta del *Almanaque* homónimo. Mientras que Schoenberg hacía una apología encendida del carácter enigmático del arte:

«Debemos ser conscientes de que estamos rodea-

dos por enigmas. Y debemos tener el valor de mirarle a los ojos a esos enigmas, sin preguntar cobardemente por 'la solución'. Es importante que nuestro poder de creatividad reproduzca enigmas como los que nos rodean. Para que nuestro espíritu intente no solucionarlos, sino descifrarlos. Lo que ganamos con ello no debe ser la solución sino un nuevo método de cifrar y descifrar. El cual en sí sólo ofrezca material para crear nuevos enigmas. Pues los enigmas son una imagen de lo inconcebible. Una imagen incompleta, es decir, una imagen humana. Pero si aprendemos por ella tan sólo a creer posible lo imposible, nos acercamos a Dios, puesto que ya no pediríamos querer comprenderlo. Ya que entonces no le medimos con nuestra inteligencia, no le criticamos, no le negamos, porque no le podemos descomponer en esa deficiencia humana que es nuestra claridad»<sup>16</sup>.

Quien habla no es el implacable y riguroso demolidor del edificio de la música tonal, sino el artista religioso, que entiende el arte como una paciente tarea de «cifrar y descifrar», según el modelo de la lectura del Talmud. El judío Schoenberg acaso se inspiraba en la cábala. Según lo cual, el juego de la música moderna no sería sino una operación cabalística. Véase la novela de Thomas Mann, *Doktor Faustus*, o *El juego de abalorios*, de Hermann Hesse.

Kandinsky concebía la tarea pedagógica de idéntico modo: «Hablar de lo misterioso a través de lo misterioso»<sup>17</sup>.

Y en otro texto autobiográfico nos dice:

«El mundo está lleno de resonancias. El mundo constituye un cosmos de seres que ejercen una acción espiritual. La materia muerta es espíritu vivo»<sup>18</sup>.

Hay que «poner el oído» para captar estas resonancias cósmicas. Pensaba Kandinsky que «el artista, que se parece mucho al niño durante toda su vida, es a menudo más apto que cualquier otro para percibir la resonancia interior de las cosas. En relación con esto —sigue diciendo Kandinsky—, es interesante ver con qué simplicidad y seguridad el

<sup>16</sup> A. SCHOENBERG – W. KANDISKY, *op. cit.* 19-8-1912. págs. 56 y 57).

<sup>17</sup> Carta a Richard DEHMEL, 13-12-1912, en «Cartas» ed. E. Stein, Mainz, 1958.

<sup>18</sup> *Mirada retrospectiva*, pág. 159.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Wassily KANDISKY: *Mirada retrospectiva*, Emecé, Buenos Aires, 1979, pag. 129.



compositor Arnold Schoenberg utiliza los medios de la pintura. En general sólo le preocupa la resonancia interior»<sup>19</sup>.

La estética de Kandinsky, como la de Schoenberg, deriva de una idea planteada por los románticos alemanes: la fusión del individuo con el cosmos. Desde esta perspectiva hay que entender el optimismo utópico de Kandinsky, cuando sostiene que su arte franquea una vía interior que se ofrece como invitación a reintegrar lo individual en lo universal, haciéndonos ver lo uno en lo diverso. Este desplazamiento de lo exterior a lo interior, de lo individual a lo cósmico, que su pintura profetiza, es lo que exige una nueva pedagogía del arte; porque todos somos iguales ante el fenómeno espiritual y que el verdadero arte transmite:

«Así que no existe ninguna persona que no reciba el arte. Cada obra y cada medio de una obra causan en cada persona, sin excepción, una vibración, que en el fondo es idéntica a la del artista»<sup>20</sup>.

El color vibra, como el sonido en un diapasón o en las cuerdas de un violín. Y esa vibración resuena en el espectador, o debe hacerlo. En sus *Cursos de la Bauhaus*, Kandinsky postula esta idea de la creación artística como vibración que produce una «sonoridad total». El paradigma musical se revela como un medio eficaz para describir la irrupción de las «tensiones» que definen el acto creativo. «La composición es la suma de las tensiones buscadas y ordenadas», dice en otro momento. Sonoridad, resonancia, vibración son términos que proceden del lenguaje musical.

Si el sujeto creador es el espíritu, en la manifestación de lo espiritual todas las artes confluyen. «Cada arte tiene su lenguaje propio, es decir sus propios medios. De suerte que cada arte es algo cerrado en sí mismo (...)». Pero matiza: «en última instancia vistos desde el interior esos medios son absolutamente semejantes: el objetivo final suprime las diferencias exteriores y revela la identidad interior». Ante la pregunta: ¿qué es el arte? Kandinsky responde: «un conjunto complejo y preciso de vibraciones»<sup>21</sup>.

Esta sonoridad va más allá del plano de la comunicación intersubjetiva. Es cósmica: «La génesis de una obra de arte es de carácter cósmico —aseveraba Kandinsky en su «Conferencia de Colonia», del año 1914, antes de ingresar en la Bauhaus— Y añadía: «el creador de la obra es pues el espíritu. La obra existe de forma abstracta antes de su materialización, a través de la cual se hace accesible a los sentidos humanos»<sup>22</sup>. Resulta difícil encontrar en el arte del siglo XX una declaración más explícita de platonismo. El sujeto es un receptor de esa energía cósmica. Lo más que puede hacer el artista es mantenerse atento, en actitud de permanente vigilia. En sus conferencias y escritos autobiográficos no es raro hallar más de una alusión a este ejercicio de atención y paciencia. El artista debe practicarlo sin forzar las cosas, como condición psicológica que permite la asimilación de las «reglas» gramaticales establecidas en sus escritos pedagógicos.

Esta referencia cósmica nos sitúa en un ámbito filosófico muy preciso. Hay que volver a citar a Goethe; en este caso su *Metamorfosis de las plantas*. En dicho texto, como en la *Enciclopedia* de Novalis y en otros escritos de la *Naturphilosophie* se postula la existencia de un principio originario y unificador de todo los seres. En el campo de la creación, el artista procedería movido por una necesidad interior, la cual también rige en la naturaleza, como sostenía Goethe en su intento de determinar científicamente la primera planta. En las ciencias de la naturaleza el proceso fenomenológico iría de la catalogación de las especies existentes hasta la determinación de las primeras formas de vida orgánica; mientras que en el arte iría de la representación impresionista de las apariencias hasta la determinación de los principios plásticos elementales, por ejemplo «el punto y la línea sobre el plano». Esta sería como la *urplantz* del mundo plástico, según Kandinsky, mientras que para Mondrian serían las líneas horizontal y vertical.

Resumiendo, diremos que, según Kandinsky, las artes sólo se diferencian exteriormente por sus materiales y elementos, pero se identifican porque todas se disuelven en el espíritu, misteriosa raíz común de donde provienen.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 160.

<sup>20</sup> «Sobre composición escénica», 1911-12, publicado en la introducción a su obra teatral *Der gelbe klang*, (*El sonido amarillo*), publicado en el *Almanaque*, 1912).

<sup>21</sup> *Mirada retrospectiva*, op. cit. pág. 166.

<sup>22</sup> KANDINSKY: *La gramática de la creación*, op.cit., pág. 49.

Pero si la voluntad del sujeto creador no cuenta, pues su cometido esencial es esperar la revelación de lo espiritual, ¿qué sentido tiene la pedagogía del arte?

Veámos, cuando en 1921 Gropius llamó a Kandinsky para que se incorporara al cuerpo de profesores de la Bauhaus, decidieron que no debía impartir un curso de pintura al uso, pues tampoco había un curso de arquitectura. Su programa didáctico, igual que el de Klee, que había ingresado unos años antes, iba encaminado a preparar esa operación por la que el «espíritu santo» de la pintura descendería sobre el aprendiz. Sus cursos trataban de esa preparación técnica que atiende tanto a los aspectos psicológicos (emocionales) como a los racionales. Lo que intentaban era desarrollar una teoría de la forma que no se convirtiera en una teoría formalista. Todo vale, pero sólo si la llama del espíritu consigue prender en el alumno. La enseñanza técnica era un medio, no un fin en sí mismo, estaba orientada a destacar los elementos esenciales del lenguaje de la pintura, sin los cuales el artista incurriría inevitablemente en el realismo académico o en el naturalismo de los impresionistas y expresionistas.

¿Y si la llama no prendía...? Hay que tener en cuenta que la Bauhaus era fundamentalmente en sus inicios una escuela de artesanos, de cuyo programa pedagógico quedaba excluida la idea romántica del artista genial, que ellos condenaban como una excrescencia del individualismo disgregador, característico de la odiada ideología burguesa. Si la llama sagrada sólo prendía en unos pocos alumnos con dotes naturales de artistas, el resto podía beneficiarse de la asimilación de una teoría de la forma que tendía a eliminar todo lo superfluo, contribuyendo a crear así un estilo de época, donde la perfección y honradez artesanal no fuesen oscurecidas por el vano deseo de protagonismo de las élites artísticas. Sencillez y funcionalidad serían las marcas de ese estilo de época que barrería con «el arte de salón», que había sido la ostentosa etiqueta con la que se presentaban en sociedad los productos de la factoría *art nouveau*.

Por otra parte, la relación entre los aspectos formales y los psicológicos era una de los pilares de la teoría pedagógica de la Bauhaus:

«Sabíamos y enseñábamos —escribirá más tarde Gropius, refiriéndose al programa pedagógico de la Bauhaus— que las relaciones espaciales, las

proporciones y los colores controlan funciones psicológicas»<sup>23</sup>.

Tanto Kandinsky como Klee creían que era posible y necesario investigar en la significación psicológica de los aspectos «armónicos» del color.

Pero estas investigaciones, como señalé antes, no eran para ellos un fin en sí mismo. Ya en su etapa rusa, unos años antes de ingresar en la Bauhaus, Kandinsky en una entrevista concedida en 1921 había criticado duramente a los constructivistas, porque convertían el arte abstracto en una cuestión formal: «En lugar de hacer obras, cuadros, se hacen experiencias. Se practica el arte experimental, de laboratorio». Del mismo modo, rechazaba la pretensión de que la pintura no fuese otra cosa que la mera aplicación de la teoría, en clara alusión a los textos de los teóricos del productivismo, seguidores de Tatlin: «La práctica es una cosa y la teoría otra. Hay que trabajar en los dos caminos sin mezclarlos. Yo personalmente trabajo mucho con la teoría, pero jamás pienso en ella cuando pinto»<sup>24</sup>.

Lo cual revela una vez más que los trabajos teóricos de Kandinsky no constituían manifiestos, al modo de los futuristas italianos y otros movimientos de vanguardia. No funcionaban como un conjunto de reglas, sino como documentos para la reflexión sobre los principios que rigen el acto creativo.

Como ya vimos, su teoría de la forma no aspiraba a ser una preceptiva, sino a lo sumo una gramática. Conocer la gramática no faculta para escribir buenos poemas, pero no conocerla impide de todo punto llegar a escribirlos. Así sucede en el terreno de las artes plásticas:

«Al igual que las palabras de la lengua, los elementos plásticos han de ser reconocidos y definidos. Y como en la gramática, deberán establecerse las leyes constructivas. En pintura, el tratado de composición responde a la gramática»<sup>25</sup>.

De la vanguardia y de sus ilusiones hablamos como de cualquier periodo histórico. La ruptura del *continuum* de la historia que ellos predicaban no se produjo, o más bien, se produjo en un senti-

<sup>23</sup> Walter GROPIUS: «Tradición y continuidad en la arquitectura».

<sup>24</sup> *Mirada retrospectiva*, op. cit. págs. 232 y 233.

<sup>25</sup> «Análisis de los elementos primeros de la pintura», en *La gramática de la creación*, op. cit. pág. 96.

do que ellos no esperaban. Lo viejo no desapareció para dar paso a lo nuevo; sino que, una vez investido lo nuevo del valor de la historia (museos, libros, etc.), la industria cultural se encargaría de disolver las diferencias. Por otra parte, el retorno a la tradición: música tonal, pintura figurativa o ar-

quitectura clásica no ha sido nada más que un ilusión de renacimiento, es decir, un renacimiento sin ilusiones, sin ideales. Esta es la gran paradoja de la postmodernidad, que, no habiendo prometido nada, también acabará siendo engullida por las fauces inmensas de la historia.

---

## La herencia del paisaje: una historia de la crítica de arte en Canarias y su relación con el paisaje

ÁNGELES ALEMÁN GÓMEZ

La insularidad y la necesidad de buscar en el paisaje los parámetros de la modernidad son características de gran importancia en el arte en Canarias durante el siglo XX. La constatación de la lejanía de los grandes centros emisores de vanguardia hace que, desde fines del XIX, los teóricos de la cultura en Canarias se preocupen por encauzar una estética propia. El *Regionalismo*, pues así es como se conoce la tendencia estética propia del XIX en Canarias, imbuido de un romanticismo tardío, de un pintoresquismo que prolonga su existencia a través de los primeros años del siglo XX, es el estertor último de un movimiento decimonónico, y sin embargo el sustrato de donde van a surgir las inquietudes modernas.

Ya desde entoces los escritos de Ángel Guerra, seudónimo de José Betancor Cabrera, dan claves para comprender la problemática de una sociedad que empieza a cuestionarse su identidad:

«Sin tradiciones propias, sin historia local, casi es imposible la existencia de las literaturas regionales»<sup>1</sup>.

Frente a los verdores paradisiacos que proponían los regionalistas son las líneas duras y secas las que van a reclamar los modernos; el preludio de esta querencia ya se encuentra en Unamuno:

«...Ahora que los hombres superficiales gustan del estilismo de un jardín, de un campo estilizado por el jardinero, y no sienten la hondura del estilo de una tierra desnuda. Son pocos los que llegan a comprender —comprender es la palabra— el estilo del Sáhara o siquiera del páramo castellano... Pero el que no sepa restregarse el corazón con una desnuda aulaga, jamás llegará a saber lo que es el estilo»<sup>2</sup>.

Ya en las dos primeras décadas del siglo las inquietudes tardosimbolistas y modernistas de Néstor en pintura, y de Tomás Morales, Saulo Torón y Alonso Quesada<sup>3</sup> en literatura crean la avanzadilla de la modernidad. Este preludio literario hizo posible la creación de revistas de neto carácter moderno, y de una estrecha relación de la literatura con la plástica en los sucesivos discursos enlazados en la vanguardia. Entre estas revistas, *Castalia* (1917) ya se proponía «superar el litigio entre lo viejo y lo nuevo y la concreción de un programa de actuación capaz de materializar el modelo *modernista*»<sup>4</sup>. Un discurso en el que ya despuntan diversas voces, como la de *Fray Galindo*:

<sup>1</sup> GUERRA, A.: «Regionalismo I. Introducción», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 septiembre 1898, cit. por CASTRO MORALES, F.: «La imagen de Canarias en la vanguardia regional. Historia de las ideas artísticas 1898-1930», Ayuntamiento de La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife, 1992, págs. 70-71.

<sup>2</sup> UNAMUNO, M.: «Fuerteventura, un oasis en el desierto. Crónicas de D. Miguel de Unamuno», Santa Cruz de Tenerife, S. A., en opus cit. La opinión primera y antecesora de este texto, que expresa Unamuno en sus visitas a Las Palmas de Gran Canaria en 1909 y 1910 no fue entendida hasta la creación de la Escuela Luján Pérez y la formación de la estética «indigenista».

<sup>3</sup> Seudónimo de Rafael Romero.

<sup>4</sup> CASTRO MORALES, F., *op. cit.*, pág. 36



«...No; no hay en Canarias opinión favorable; el artista resulta aquí un ser exótico, al que se considera con cierta prevención.

Sin estímulo, sin apoyo, sin medios, raro es que se forme alguno, y si se forma, o tiene que emigrar o morir...»<sup>5</sup>.

Esta inquietud dio lugar, en 1919, a la creación de la *Escuela Luján Pérez*, impulsada por una serie de artículos de Domingo Doreste<sup>6</sup> en los que reclamaba una urgente revisión de la sociedad canaria y de su actividad artística. La simbiosis conceptual y práctica de arte y artesanía, y la preparación de los discípulos de la Escuela para desarrollar sus conocimientos en la actividad diaria fueron sus principios, derivando de ello el interés por una estética autóctona<sup>7</sup>.

La postura de Westerdahl preludia lo que después iba a ser llamado *Indigenismo*, enfrentándose por primera vez al concepto *regionalista* de forma contundente:

«...Había que hacer un arte nuestro. Eludir el motivo regional en crisis era para mí muestra de importancia. Los aires del continente levantaban modas y comodidades en las calles...Y los últimos caballos eran escamoteados en los campos por las nuevas incorporaciones maquinistas»<sup>8</sup>.

La búsqueda de una modernidad propia iba a dar lugar a una postura generalizada, en la que participan tanto intelectuales como artistas de las Islas. La primera etapa de esta búsqueda se consolida en la exposición realizada por los alumnos de la *Escuela Luján Pérez* en 1929 en Gran Canaria y en 1930 en Tenerife.

Coincide este evento con la publicación de *Lancelot* 28.º, 7.º de Agustín Espinosa y con la tirada del único número de la revista *Cartones*<sup>9</sup>.

La exposición de la *Escuela Luján Pérez* provocó una serie de artículos que asientan las bases de esta modernidad de las Islas. Entre ellos destacamos los de Ernesto Pestana, Eduardo Westerdahl y Pedro García Cabrera. Los límites entre *regionalismo* y lo que después iba a ser conocido como *indigenismo* aún no eran diáfanos. Como analizó Ernesto Pestana Nóbrega:

«La juventud artística de la Escuela Luján Pérez coloca ante el lienzo o ante la madera que habrá de tallar su propia sensibilidad como única materia de creación.

...Pero estamos también ante una Exposición de profundo sentido regional. Conviene acusar fuertemente este aspecto de la obra para establecer diferenciaciones con el falso concepto regional hasta ahora llevado en nuestras islas.

...Motivos ornamentales recogidos en las cuevas de los primitivos pobladores de las islas y que les sirven para hacer un Arte actual, muy actual y muy canario»<sup>10</sup>.

Es Westerdahl quien enlaza esta novedosa estética con las vanguardias:

«Hay dos conceptos fuertes, jóvenes, que mueven como sacudidas sísmicas las redescubiertas cartas de la geografía. El uno es el concepto nacionalista; el otro internacionalista. El uno cerrado; el otro abierto.

...En 'Cartones' y en esta exposición, es donde he visto, por primera vez en las islas, centralizar un tema regionalmente tan elemental y sugerente en todos los últimos movimientos estéticos de Europa. Hablo de la pitera. La pitera es quizá uno de los elementos más valiosos del paisaje moderno. Junto con el cactus. Planta de volumen, de masa, se comprende perfectamente que la pintura post-expresionista y el racionalismo de la arquitectura moderna la utilizaran como serenos elementos decorativos donde se logran la sobriedad, la hondura, el estatismo de las nuevas tendencias artísticas»<sup>11</sup>.

Pedro García Cabrera define desde el título «El hombre ante el paisaje», todas las preocupaciones

<sup>5</sup> FRAY GALINDO: «Arte y artistas», *Castalia*, núm. 21, 15 junio 1917.

<sup>6</sup> DORESTE, D.: «Crónicas de Fray Lesco», Ed. del Museo Canario, Cabildo de Gran Canaria, 1936.

<sup>7</sup> Algunos intelectuales como Alonso Quesada participaban en charlas y tertulias de la Escuela; y el interés por el pasado aborigen fue estimulado por Pancho Guerra; cfr. con Santana, L.: «La teoría», *Escuela Luján Pérez 75 aniversario*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1993.

<sup>8</sup> WESTERDAHL, E.: «El control de las vanguardias», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 7 y 12 de julio, 1928.

<sup>9</sup> En este único número Juan R. Doreste reclama el paisaje canario como referencia para una estética propia. Cfr. Alemán, A.: «Santiago Santana», Gobierno de Canarias, 1999.

<sup>10</sup> PESTANA NÓBREGA, E.: «Notable manifestación de arte regional en la exposición de la Escuela Luján Pérez», *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 8 de mayo 1930.

<sup>11</sup> WESTERDAHL, E.: «En el Círculo de Bellas Artes. Clausura de la exposición de la Escuela Luján Pérez», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de junio 1930.



inherentes a una estética propia, enlazando su visión con la de Unamuno:

«...Para ello estudiemos al hombre en función del paisaje. Y un arte en función de este hombre»<sup>12</sup>.

El esfuerzo de Westerdahl, que iba a culminar en la creación y dirección de la revista *Gaceta de arte*, sitúa la modernidad entre los mecanismos autónomos de referencia y la idea de una estética racionalista, de la que fue siempre un gran defensor:

«...Se carece de un regionalismo aborígen y es débil la contracción histórica que fije una personalidad regional de las islas. Lo más racional es partir de una interpretación geográfica, construyendo los grandes temas estéticos de referencia (floreale y arquitectónico) desconectados de su pasado y obedientes a una necesidad de actualismo o imposición europea.

He insistido mucho... durante aquella sabrosa y regional exposición de la Escuela Luján Pérez de Las Palmas, sobre el valor del cactus en la pintura post-expresionista y en la arquitectura racionalista...»<sup>13</sup>.

Hay textos, como el de Agustín Espinosa acerca de Jorge Oramas, «Media hora jugando a los dados»<sup>14</sup>, que unifican en cierto modo una visión del paisaje con la luz, o un texto de Pestana Nóbrega acerca de Juan Ismael que amplía la necesidad de la estética insular a la visión del mar<sup>15</sup>. Pero son casos únicos pues la preocupación por el paisaje insular que campea por la modernidad de las Islas es más cercana a la aridez, a la sequedad, a un elemento diferencial y por lo agreste y austero, lejano a lo que había sido el mundo romántico del XIX.

En una tendencia cercana a la búsqueda entonces iniciada de la modernidad, la revista *Gaceta de arte*<sup>16</sup>,

cuya actividad duró desde 1932 a 1936, define su clara vocación cosmopolita en sus manifiestos sobre arquitectura racionalista y en las propuestas de un nuevo arte. La pasión por las líneas perfiladas del *realismo mágico* o *post-expresionismo* se reflejan en los artículos de Westerdahl y de los otros redactores de la revista, y en la presencia constante de la arquitectura racionalista y de pintores indigenistas como Felo Monzón, cuyas obras ilustran muchas de sus páginas. A pesar de haber organizado un evento de tanta importancia como fue la *Exposición Surrealista* de 1935 en Tenerife, la línea de la revista siempre estuvo más cerca del racionalismo que del surrealismo. Incluso en los textos acerca de artistas cercanos a *Gaceta de arte*, como era el caso de Oscar Domínguez, hay cierta distancia de la estética surrealista:

«...Oscar Domínguez hace una desviación de la plástica sexual en el surrealismo y se aproxima a las esencias puras de la pintura. Figura delimitada por grandes diferenciales, dentro del movimiento, tiene una conducta que lo mantiene a distancia de Dalí, Miró, Klee, Max Ernst, etc.»<sup>17</sup>.

Así como el debate inicial de las vanguardias había tenido en Canarias el eco de una búsqueda de parámetros propios, esencialmente enraizados en el paisaje, la gran crisis provocada por la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial abre un nuevo debate. La discusión acerca del arte abstracto y arte absoluto<sup>18</sup> y la cercanía a conceptos como suprarrealismo<sup>19</sup>, ocupa gran parte de los encuentros, artículos y manifiestos de los años de post-guerra.

Un grupo de artistas y críticos, entre los que se encontraba Westerdahl, inicia una tímida recuperación, reuniéndose en Santander, en las *Semanas de Arte*<sup>20</sup> de Santillana del mar, impulsando así un nuevo concepto del arte.

Westerdahl da también su apoyo a un nuevo

<sup>12</sup> GARCÍA CABRERA, P.: «Ideología regional. El hombre en función del paisaje», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 16 de mayo 1930.

<sup>13</sup> WESTERDAHL, E.: «Notas para un ensayo. Regionalismo I», y «Notas para un ensayo. Regionalismo II», ambos en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, pub. respectivamente en 15 y 21 de octubre de 1930.

<sup>14</sup> ESPINOSA, A.: «Media hora jugando a los dados» (Las Palmas de Gran Canaria, 1933), Ed. facsímil, Gobierno de Canarias, 1987.

<sup>15</sup> PESTANA NÓBREGA, E.: «Una exposición de Juan Ismael ex-alumno de la Escuela Luján, en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 enero 1931.

<sup>16</sup> Los redactores de *Gaceta de arte* eran E. WESTERDAHL, D. PEREZ MINIK, P. GARCÍA CABRERA, D. LÓPEZ TORRES, AGUSTÍN ESPINOSA y E. GUTIÉRREZ ALBELO.

<sup>17</sup> Sin firma: «Exposición surrealista del pintor Óscar Domínguez», *Gaceta de arte*, núm. 13, mayo 1933.

<sup>18</sup> AAVV: «Primera semana de arte de Santillana del mar», Escuela de Altamira, Madrid, 1950.

<sup>19</sup> Guillermo DE TORRE había acuñado este término, pero Breton lo detestaba y nunca lo aceptó como equivalente a surrealismo.

<sup>20</sup> Mathias GOERTZ fue el creador del grupo en 1949. Las bases teóricas fueron dadas por algunos críticos y artistas, entre los que se encontraban Lafuente Ferrari, Sebastia Gasch, Rafael Santos Torroella y el citado Westerdahl. Las «Semanas de arte» se celebraron en 1949 y 1950 en Santillana del mar.

grupo creado en Canarias en torno a Rafael Monzón y Manolo Millares, LADAC (Los arqueros del arte contemporáneo), cuyo logotipo y producción impresa están inspirados por la Escuela de Altamira. En la presentación del grupo, en 1951, escribió:

«...Gran Canaria acaso solo tenga una tradición plástica: la llamada pintadera, decoración de la alfarería guanche, pueblo aborigen...Sin embargo lo común de esta alfarería viene a ser la pureza de su forma y la falta de decoración.

... unos artistas que albergan la permanencia de una inquietud y buscan en formas y colores el preciso blanco de un estilo.

— Plácido Fleitas ya desnudo de su clásica sabiduría.

— Juan Ismael formado en los mejores sueños del Surrealismo.

— Felo Monzón que a través de la imagen campesina, ha atravesado los propios pies del hombre y se ha puesto en contacto con la sorprendente morfología de la lava, como auténtica sangre de la isla.

—Manolo Millares que partiendo de un concepto social llega a lo absoluto...»<sup>21</sup>.

A pesar del apoyo de Westerdahl y de la cada vez mayor aceptación de la abstracción como tendencia, de lo cual deja constancia el *Primer Congreso de Arte Abstracto* de Santander en 1953, las obras de los artistas más innovadores<sup>22</sup> no fueron aceptadas en las islas, y una crítica de Enrique Lages nos guía en esa dirección:

«Mi lanza va hoy por el arte abstracto y por la soledad de estos cuatro jóvenes artistas. Mi lanza va contra la ñoñería provinciana y burguesa de un mundo de mentalidades limitadas. Pobres de nosotros si sólo aceptáramos aquello que creemos entender»<sup>23</sup>.

Entre la mentalidad provinciana y el hambre que había en Canarias en los años 50, muchos fueron los emigrantes que hubo. Entre ellos, algunos de los artistas tuvieron que emigrar: Millares y Chirino

a Madrid, Pedro González y Tony Gallardo a Venezuela, son un ejemplo de las malas condiciones de vida que entonces afectaban a las Islas. La emigración forzosa hizo estragos y en los años cincuenta hay un despoblamiento que afecta a todos los ámbitos de la vida.

Los fragmentos del esplendor pasado apenas sobreviven en algunos intelectuales que quedan en las islas en torno a Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl en Tenerife, y a Juan Rodríguez Doreste y Ventura Doreste en Gran Canaria. Los intentos de resucitar la vida cultural tropiezan con grandes dificultades; la triste conclusión de este olvido es que «... la reactivación emprendida por PIC en Tenerife y LADAC en Gran Canaria había sido un espejismo»<sup>24</sup>.

En los años sesenta hubo una tímida revitalización de la modernidad, propiciada desde la *Escuela Luján Pérez* en Las Palmas de Gran Canaria y desde el *Museo Municipal de Bellas Artes* de Santa Cruz de Tenerife. El grupo *Espacio*<sup>25</sup> se presentó en 1961 y entre sus componentes denuncian una situación de atonía:

«Queremos evadirnos del cansancio. De la inercia dramática de un quehacer sin pulso. Aspiramos a vivir nuestro momento en el espacio y tiempo. Más aún, cuando presenciamos como la metafísica clásica ha llegado hasta el agotamiento.»<sup>26</sup>

De hecho, la vanguardia como actitud épica había tocado a su fin y la pérdida de la memoria histórica se puede constatar en este texto, la presentación del grupo *Nuestro Arte*<sup>27</sup>:

«Nuestro Arte no es una o unas exposiciones más, sino el primero, único y auténtico grupo artístico de Canarias, la iniciación de un movimiento renovador de la mayor importancia para nuestra evolución plástica»<sup>28</sup>.

La nueva modernidad empieza a ser reordenada desde la transición, o más exactamente, a princi-

<sup>21</sup> WESTERDAHL, E.: Texto de la presentación de «LADAC» en la galería Syra, Barcelona, en pub. codirigida por M. Millares y R. Monzón, 1951. Ed. facsímil, Gobierno de Canarias, 1990.

<sup>22</sup> La referencia en este caso es a «Cuatro pintores españoles», celebrada en el Museo Canario en 1954. Los artistas eran M. Millares, M. Chirino, F. Szmul y E. Escobio.

<sup>23</sup> LAGES, E.: «La lanza rota», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de junio, 1954.

<sup>24</sup> CASTRO, F.: «El museo imaginado: creación y crítica», en *El museo imaginado*, CAAM, Cabildo de Gran Canaria, 1991.

<sup>25</sup> Lo formaron Felo Monzón, Lola Massieu, Pino Ojeda, Francisco Lezcano y Rafaely Bethencourt.

<sup>26</sup> Sin firma: «Manifiesto del grupo Espacio», *El Día*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 mayo, 1961.

<sup>27</sup> José Abad, Carlos Chevilly, José Luis Fajardo, Pedro González, Enrique Lite, M.<sup>a</sup> Belén Morales, Maribel Nazco y Vicky Penfold fueron, entre otros, sus integrantes.

<sup>28</sup> TARQUIS, M.: «Presentación del grupo Nuestro Arte» (1966), catálogo *Nuestro Arte*, Gobierno de Canarias, 1998.

prios de los ochenta. Las figuras que habían servido de luz aislada en los años de emigración y de soledad empiezan a ser relevadas por voces más jóvenes. Las revistas de nuevo cumplen el papel dinamizador que habían tenido en los años de las vanguardias; *Syntaxis*<sup>29</sup> y *Liminar*<sup>30</sup> crean un nuevo campo magnético, apoyado por la presencia de diversas galerías<sup>31</sup>.

La idea de un arte en Canarias, ya que no de un arte canario, empieza a articularse. Uno de los artífices de esta recuperación es F. Castro, que ya en 1983 afirmaba:

«Hoy en día una obra que responda exclusivamente a claves nacionales es tan absurda como una obra que sólo responda a claves internacionales.

...Nada hay más nocivo para el desarrollo del arte que la imposición de estrategias culturales, si éstas —a un tiempo que la crítica las propone— no son asumidas individualmente por los artistas. Lo que nazca de esta forma será una criatura deforme y desnaturalizada, pues la verdadera naturaleza del arte no reside ni en lo nacional ni en lo internacional, sino en la libertad. Y en este sentido la crítica no puede ni debe tirar del carro de la praxis. Crítica y praxis deben avanzar al unísono»<sup>32</sup>.

La necesidad de romper las fronteras hace que empiecen a consolidarse proyectos de exportación cultural; *Visiones atlánticas* sería una de ellas:

«Pintar en el Archipiélago; sentir y soñar en medio del océano; renacer en unas islas que el mito helénico imaginó felices. Las visiones artísticas instauran una signografía de la experiencia perceptiva y emocional. El territorio físico proyecta su sombra sobre el territorio del deseo, del mismo modo que la sombra del volcán se proyecta al amanecer sobre el mar. La percepción se transforma en emoción, en símbolo»<sup>33</sup>.

Estas nuevas apuestas gestadas desde y hacia las islas, con una clara vocación internacional, son consolidadas por esta corriente crítica. Carlos E. Pinto sería uno de sus dinamizadores:

«No es normal, ni mucho menos cómodo, tener que hablar, en el seno de los desafueros estilísticos que nos envuelven, del carácter intensamente lineal de un pintor de nuestra generación. El que más o el que menos ha recurrido a virajes agudos y a saltos espasmódicos, sin que ello vaya en detrimento de sus obras ni las califique o descalifique en su controvertida andadura»<sup>34</sup>.

En *Hartísimo*<sup>35</sup> una nueva generación de críticos sale a la luz. Participan en sus diversos números, junto a ellos, firmas ya experimentados, como J. L. Gallardo que asume una parte importante de la crítica de los ochenta, continuándola en la década siguiente.

Desde *Visiones Atlánticas* la necesidad de crear proyectos para exportar se convierte en un eje permanente. Entre las apuestas extraterritoriales empieza a intuirse el sentido del mestizaje, cualidad heredera en cierto modo de aquel cosmopolitismo que había defendido Westerdahl:

«En un espacio extravagante, la FRONTERA SUR de la cultura europea, próximos a África e históricamente vinculados a América, los creadores canarios vienen trabajando en un lenguaje mestizo, con una tradición en progreso que posee sus signos de identidad simultáneamente en el pasado y en el presente. Además existe el mar, que envuelve a las islas como segunda frontera, y la confluencia de razas que caracteriza a un pueblo abierto que cimeta gran parte de su economía en el turismo»<sup>36</sup>.

Los intentos de revisión adquieren una frecuencia lógica dentro del fin de siglo. La apertura hacia otros mercados, la necesidad de una relación fluida con otros centros culturales, están desde principios de la década en proyectos de gran envergadura como el CAAM:

<sup>29</sup> A. Sánchez Robayna, Miguel Martínón, Fernando Castro, Eduardo Milán, Julián Ríos y Jacques Roubaud formaron el consejo permanente de la revista.

<sup>30</sup> *Revista de literatura y arte*. Su comité de dirección estaba formado por J. M. García-Ramos, J.P. Castañeda, Ángel Sánchez, Berndt Dietz y Kevin Power.

<sup>31</sup> Conca y Leyendecker en Tenerife y Vegueta en Las Palmas de Gran Canaria fueron entonces dinamizadores del arte.

<sup>32</sup> CASTRO, F.: «Retratos, geografía y soledades», en 1983 en *Canarias*, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, 1983.

<sup>33</sup> CASTRO, F.: «En el Archipiélago», en *Visiones Atlánticas*, Instituto Español de Cultura, Viena, 1985.

<sup>34</sup> E. PINTO, C.: «Fernando Alamo y la antinomia del lenguaje creador», *Hartísimo*, núm. 6, marzo-abril-mayo, 1985.

<sup>35</sup> Aunque la dirección y el entusiasmo de Carlos E. Pinto fueron los que posibilitaron la revista, la presencia de discípulos de F. Castro: M.<sup>a</sup> Luisa Quevedo, Gopi Sadarangani, Orlando Franco, Carmelo Vega y Julián Capote es la de una nueva generación cuya referencia es clara. También participaron de forma activa en la revista A. y O. Zaya y J.L. Gallardo.

<sup>36</sup> DÍAZ-BERTRANA, C. y ZAYA, A.: «Frontera Sur», Cabildo Insular de Gran Canaria y Gobierno de Canarias, 1987.

«El CAAM debe convertirse en centro general de debates y encuentros plenamente integrados tanto en nuestro debate cultural más cercano como en el debate nacional e internacional. En definitiva, una corriente de flujo y reflujo que no haga sino reflejar su vocación oceánica y de punto de encuentro»<sup>37</sup>.

En esa nueva esfera, la ruptura de las fronteras acaba con las líneas conductoras de un discurso enraizado en el territorio.

Los movimientos migratorios, la multiculturalidad y el mestizaje cultural plantean nuevas lecturas.

Los ejes se descentralizan, beneficiando a unas Islas cuya distancia de las metrópolis supone, a lo largo del siglo XX, un esfuerzo por concretar un discurso propio, diferenciado, y a la vez, profundamente enraizado en lo Moderno.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AAVV: «Escuela Luján Pérez 75 aniversario», Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993.  
 AAVV: «Nuestro Arte», Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1998.  
 AAVV: «Primera semana de arte de Santillana del mar», Ed. Escuela de Altamira, Madrid, 1959.

<sup>37</sup> BRITTO JINORIO, O.: «El departamento de conservación en la proyección social del CAAM», *Atlántica de las Artes*, núm. 0, octubre 1990.

- ALEMÁN, A.: «Santiago Santana», Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1999.  
 BRITTO, O.: «El departamento de conservación en la proyección social del CAAM», *Atlántica de las Artes*, núm. 0, octubre, 1990.  
 CARREÑO, P.: «LADAC. El sueño de los arqueros», Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1990.  
 CASTRO BORREGO, F., et al.: «El Museo Imaginado», CAAM, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de G. C., 1991.  
 —«1983 en Canarias», Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, 1983.  
 —«Visiones Atlánticas», Instituto Español de Cultura, Viena, 1985.  
 CASTRO MORALES, F.: «La imagen de Canarias en la vanguardia regional. Historia de las ideas artísticas 1898-1930», Ayuntamiento de La Laguna, La Laguna, 1992.  
 DÍAZ-BERTRANA, C. y ZAYA, A.: «Frontera Sur», Cabildo Insular de Gran Canaria y Gobierno de Canarias, 1987.  
 DORESTE, D.: «Crónicas de Fray Lesco», Ed. Museo Canario, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1936.  
 ESPINOSA, A.: «Media hora jugando a los dados», Ed. facsímil, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1987.  
 LAGES, E.: «La lanza rota», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de G.C., 21 junio, 1954.  
 ZAYA, A.: «Raíces y derivas: el secuestro del otro», *Atlántica de las Artes*, núm. 10, 1995.  
 ZAYA, O., et al.: «Mundo, magia, memoria. Exposición de artistas lagunáticos en La Laguna», Ayuntamiento de La Laguna, La Laguna, 1997.

#### REVISTAS CONSULTADAS

- Cartones*  
*Castalia*  
*Hartísimo*  
*La rosa de los vientos*  
*Liminar*  
*Gaceta de arte*  
*Syntaxis*



---

## La biblioteca de Santiago Lagunas: lecturas del «Grupo Pórtico» (1947-1952)

MARÍA DEL MAR ANGUERA GUAL

La obra del *Grupo Pórtico* es poco conocida, y si bien son frecuentes las referencias al *Grupo* en bibliografías al uso, son pocos los que conocen su obra más allá de sus «buque insignia». En los respectivos catálogos de las exposiciones de 1993, sobre el *Grupo Pórtico*, y las monográficas de Lagunas en 1991 y 1997, y las de Aguayo en 1985 y 1976<sup>1</sup>, salen a la luz nuevos datos que amplían el conocimiento de estos artistas y su interesante obra de postguerra. Desde estos trabajos se apunta a la existencia de ciertas correspondencias con la obra de otros artistas como Paul Klee, Mathias Goëritz, Joan Miró, Nicolás de Staël, etc., lo que desde un principio me incitó a intentar acercarme a los referentes estéticos de *Pórtico*.

Pero, ¿cómo se produce esta sintonía?, ¿Qué cauces siguieron para conocer lo que se hacía más allá de nuestras fronteras? Hasta ahora se ha hablado de la posibilidad del viaje a París, como el camino de acercamiento directo de la vanguardia. De hecho, son muchos los artistas españoles que tras su

estancia en la capital francesa emprendieron la renovación de su pintura y con ello la del arte español. Con *Pórtico* nos encontramos ante una nueva excepción, al ser los libros y las revistas su principal fuente de conocimiento de la actualidad artística.

El viaje, como hicieran Tàpies, Chillida, Saura o Palazuelo, y tantos otros compañeros de generación artística, queda prácticamente descartado. Conocida es la ausencia de viajes al extranjero, a excepción del realizado por Santiago Lagunas a París, por tan solo unos días en noviembre de 1949. Por entonces ya habían presentado los tres del *Grupo*, numerosas abstracciones en el Salón de pintura moderna<sup>2</sup>, creado exprofeso para ellos, celebrado en octubre de ese mismo año. Lo que marca el inicio de una estética rompedora, que les incorpora al tren de la renovación desde dentro, en España.

Se trata, en definitiva, de trazar una línea entre sus creaciones y sus lecturas. Tal vez un poco de luz en la interpretación de una obra tan original y descolante como la del *Grupo Pórtico* es la colección de Lagunas en tanto que nos aproxima a determinar qué preferencias ocuparon su horizonte creativo.

El *Grupo Pórtico* está formado por Santiago Lagunas (1912-1995), Fermín Aguayo (1926-1977) y Eloy Giménez Laguardia (1927). La edad y formación de Santiago Lagunas, frente a la ju-

<sup>1</sup> *Grupo Pórtico 1947-1952*. Fermín Aguayo, Eloy Laguardia, Santiago Lagunas: *La Lonja*, Zaragoza, 10 de diciembre 1993-13 de febrero 1994, Madrid, Departamento de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón, Electa, 1993; *Santiago Lagunas. Espacio y color: del 17 de abril al 1 de junio de 1997*, Zaragoza, Museo Camón Aznar, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1997; *Lagunas abstracción: Lonja de Zaragoza, 1 marzo-10 abril 1991*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1991; *Fermín Aguayo (1926-1977): exposición antológica. Lonja, 5 octubre-3 noviembre 1985*, Zaragoza, Ayuntamiento, Delegación de la Difusión de la Cultura, 1985; *Aguayo*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1976.

<sup>2</sup> *I Salón Aragonés de Pintura Moderna*, Zaragoza, Palacio de la Lonja, del 11 al 23 de octubre de 1949.



ventud de Fermín Aguayo y Eloy Laguardia va a ser determinante en el discurrir del *Grupo* durante años de convivencia artística.

Su determinación vanguardista es la que determina la definitiva formación de *Pórtico*, que en una primera exposición aunaba a nueve artistas dispares. Y es que el *Grupo Pórtico* encuentra en torno a 1947 en la Modernidad el camino para su reflexión artística. Como sucede con toda intención rupturista en el arte contemporáneo, la mirada de *Pórtico* se posa en un primer momento en el cubismo. De tal forma que *Pórtico*, hace un arte renovador a través de su acercamiento a la obra de Paul Cezanne y a un cubismo más bien «doméstico», bañado de un expresionismo existencial de fuertes contrastes. Aspectos que han podido ver en la obra de artistas como Daniel Vázquez Díaz, José Gutiérrez Solana, Benjamín Palencia o Francisco de Goya. Entre otras obras, que constituyen la selecta biblioteca de Lagunas, cabría destacar aquí las que hacen referencia a Francisco de Goya, como la dedicada por don Ramón Gómez de la Serna al pintor aragonés, si bien también encontramos publicaciones de los otros artistas mencionados.

En 1948 y 1949 *Pórtico* evoluciona a una abstracción que conjuga las variantes que dominan el panorama parisino. En tanto que la abstracción tuvo contados ejemplos en los años veinte y treinta en España, no podemos hablar de una tendencia abstracta consolidada que sirva de referente al *Grupo Pórtico* en los años que inicia su actividad artística. Esta circunstancia ha provocado que la mirada de *Pórtico* se tornara hacia lo que se hacía más allá de nuestras fronteras, en un momento histórico caracterizado por el repliegue interior y por la limitadas posibilidades de acercarse al exterior. La toma de contacto la realizan principalmente a través de publicaciones en las que es notable la importancia adquirida por los grandes maestros de la pintura de inicios de siglo: Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Matisse, Joan Miró o Paul Klee, en un significativo retorno a las fuentes. Ellos ocupan el horizonte artístico de los jóvenes artistas parisinos. Y *Pórtico* participa de esta admiración y lo deja notar en sus obras. En la biblioteca Lagunas encontramos, entre sus títulos más destacados los que se ocupan monográficamente de Picasso, de Cezanne o de Van Gogh.

El *Grupo Pórtico* no participa de tal o cual tendencia de la abstracción. Al contrario, participa de

muchos aspectos que entonces se configuran en París, y que empiezan a ser permeables para los artistas que se quedaron en España. La formación de *Pórtico* se sitúa en el momento en que adquiere prioridad el debate estético entre figuración y abstracción. Los nuevos planteamientos ponen en cuestión el sistema tradicional de representación y superan el academicismo y el discurso marcado por don Eugenio D'Ors desde 1941. *Pórtico* es ejemplo claro de esa superación de la cultura de la representación. Sus pintura y dibujos de 1948 han encontrado el camino de su expresividad y significación lejos de la realidad objetual. Y es que *Pórtico* abre el debate abstracción-figuración, tomando claro partido por la primera. Son numerosos los volúmenes adquiridos por Lagunas que refieren al arte abstracto y al arte moderno en general.

Algunas de las obras de *Pórtico* reflejan, en su camino a la abstracción, un claro interés por la vuelta al origen, al punto más puro del arte. Un origen y una pureza que encuentran en el arte primitivo y en el de los niños. En este sentido se relacionan con Paul Klee, con Joan Miró, con Ángel Ferrant, Willi Baumeister, con Mathias Goeritz o Eduardo Westerdahl. Estos últimos eran miembros de la Escuela de Altamira. Y es que muchos de los planteamientos surgidos en las dos *Semanas de Arte de Santillana del Mar* de 1949 y 1950, encuentran buen ejemplo en la obra de *Pórtico*. Su obra sintetiza la abstracción con la naturaleza y participa de un proceso creativo intuitivo que da juego a la espontaneidad, y a la imaginación. Además no hay que olvidar que Joan Miró y Ángel Ferrant son los principales referentes de vanguardia para los jóvenes artistas que vivían en la España de postguerra. Entre los volúmenes de la colección de Lagunas encontramos abundante bibliografía de Paul Klee, de Joan Miró y también alguna referencia a la pintura prehistórica...

Ya en la década de los cincuenta, su definitiva inclinación a la abstracción, les permite avanzar a pasos agigantados en la consecución de unos presupuestos superadores del inicial debate abstracción versus figuración. Con extraordinaria rapidez se adentran en la recuperación de los valores subjetivos, así como en una reflexión artística en torno a la función expresiva de la forma. En referencia a la recuperación de la subjetividad, *Pórtico* comparte el discurso teórico de Jean Bazaine haciendo suyos sus planteamientos teóricos. Bazaine preconiza la

expresión de los valores espirituales, que profundizan en uno mismo, a través de una ruptura con la representación. Lejos de los dogmatismos propios de aquellos años, el pintor francés no cierra sus puertas a la naturaleza. Sus abstracciones parten de la realidad, una realidad transformada por la subjetividad del artista. En su caso, *Pórtico* realiza unas pinturas en 1949, pero sobre todo en 1950, que sintetizan la abstracción desde la naturaleza con un fuerte acento expresionista. Entre las lecturas obligadas de *Pórtico* destaca *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* de Jean Bazaine, libro que Santiago Lagunas trajo a Eloy Laguardia con ocasión de su viaje a París y del que tradujo un fragmento para una revista de la época. Esta obra formaba parte señalada de su biblioteca.

A partir de 1950 su pintura se desenvuelve en la línea de un arte abstracto de raíz expresiva. La pugna entre la analítica de la forma que tiende a construir el lienzo, y la expresividad aformal, es característica principal de la obra de *Pórtico* a partir de 1950. Estas variantes que dominan su obra, guardan relación con la extraordinaria fertilidad creativa que a partir de 1945 invade París. En este sentido, su obra se relaciona pictural o emocionalmente, con la obra de aquellos artistas que se mantuvo alejada de dogmatismos y escuelas. Tal es el caso de Nicolás de Staël, Bram van Velde, Pierre Soulages o Serge Poliakoff. Artistas que como *Pórtico* se consideraban *tan solo* pintores.

Esta sintonía con el arte parisino les eleva a la categoría de pioneros en la normalización del arte español, en el complejo panorama de la vanguardia internacional. Son numerosas las revistas de actualidad artística las que se han podido encontrar en su colección. Así, *Cahiers d'Art*, *Minotaure*, *The Studio*, *Ars d'aujourd'hui*, *Formes et couleurs*, publicaciones que les permitieron conocer las diferentes tendencias de la vanguardia internacional, sus exposiciones, los concursos y salones, etc.

Entre 1950 y 1952 logran concebir la autonomía de la expresión plástica respecto de la naturaleza y establecer un lenguaje específico para el arte. La mancha y el signo se apodera de la obra de *Pórtico*. En torno a 1951 y 52, el signo reemplaza la realidad ausente, lo improvisado, lo espontáneo cobra importancia, lo ocasional puede ser un punto de partida en la coherencia interna de la obra. Encontramos ahora una pintura que es más expresiva en cuanto menos se sujeta a una ley de pro-

porciones formales. *Pórtico* parece intuir el arte informal, cuando finalmente se deshace. El *Grupo* en 1952 es ya historia.

A raíz de mi reciente tesis doctoral sobre el *Grupo Pórtico*, me he acercado a las lecturas posibles de estos artistas, que de alguna manera me han confirmado si conocían o no la obra de tal o cual pintor, si admiraban su obra, qué artistas eran sus preferidos, cuál era su grado de conocimiento de la realidad artística más allá de nuestras fronteras. La Biblioteca de arte de Santiago Lagunas se conserva íntegra gracias a la extraordinaria labor de su familia. Esto ha permitido esbozar el mapa inacabado de unas admiraciones artísticas, de unas preferencias estilísticas, intuir hasta qué punto conocían el panorama artístico internacional, o estaban al tanto de la vanguardia pictórica.

La Biblioteca de Lagunas, de alguna manera, recoge todo aquello que los tres pintores pudieron tener a su alcance, aquellos años en que *Pórtico* estaba en plena efervescencia creadora. Lagunas acogió en su casa-estudio a unos jovencísimos Fermín Aguayo y Eloy Laguardia donde trabajaron conjuntamente. Allí mantuvieron su centro artístico, espiritual y personal.

Santiago Lagunas engrosó su colección por entonces. Así lo confirman los numerosos volúmenes firmados y fechados por él mismo. Las publicaciones que aquí se han destacado refieren a este periodo. Son libros y revistas comprados a la librería de *Martínez Arpal* de Barcelona, por mediación de Manolo Sesma, oficial del Colegio de Arquitectos que entonces vendía libros. Otros se compraron a José Alcrudo, de la *Librería Pórtico* de Zaragoza y otros a Victor Bailo, de la galería-librería *Libros*, de Zaragoza, anteriormente dirigida por Tomás Seral y Casas.

#### LISTADO DE LA COLECCIÓN DE LA BIBLIOTECA DE SANTIAGO LAGUNAS MAYANDÍA

- 1900-1940, *los colores de los maestros*, Lyon, 1944.  
 André Massón, Ruan, 1940.  
 20th Century Drawings.  
 Alberto Durero, Novara (Italia), Atheneum Fotográfico, 1942.  
 Alberto Durero: paisajes a la acuarela, Barcelona, Orbis, 1940.  
 ALDEN JEWELL, Edward, *Georges Roualt*, París, Hyperion, 1947.  
 ALDEN JEWELL, Edward, *Cezanne*, New York, Hyperion Press, 1944.  
 Amadeo Modigliani, Milano, Edizioni del Milione, 1947.  
 Antología della pittura italiana, XII-XIX, Bergamo, 1947.

*Antología del arte contemporáneo.*

Aragón, de 1944 a 46.

Aristide Maillol, su vida, su obra, sus ideas, Buenos Aires, Poseidón, 1946.

*Ars d'aujourd'hui* (París), 1949.

*Art and Style* (París), núm.3, decembre 1945.

*Arte Abstracto. Del arte figurativo al arte abstracto*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno., 1949.

*Arte del realismo al impresionismo*. tomo XV Labor

*Arte y Hogar*: del núm.1 (diciembre 1943) al núm. 96 de 1952.

BARR, Herman, Jr. y otros *L. Feininger y Marsden Hartley*, New York.

BENET, Rafael, *Regoyos*, Barcelona, Iberia.

BENET, Rafael, *El futurismo y el movimiento Dadá*, Barcelona, Omega, 1949.

BILBO, Jack, *Toulouse Lautrec*, 1946.

BILBO, Jack, *Pablo Picasso, thirty important Paintings from 1904 to 1943*, New York, Modern Art Gallery, 1945.

BILBO, Jack, *The Moderns: present, Past and future*.

*Braque*, París, Les Editions du Chêne, 1948.

*Braque le reconcialiater*, Geneve, Albert Skira, 1946.

*Brueghel el viejo*

*Cahiers d'art* (París), 1933, 1945-46, 1947 y 1948.

*Campigli*, Venecia, Edizioni del Cavallino, 1945.

*Daniel Vázquez Díaz*, Barcelona, Archivo del Arte, 1947.

*Carlo Carra*, Milano, Edizione del Milione, 1945.

*Cartas de Vincent Van Gogh a su hermano Theo*. Traducción y notas por J.E. Payro, Buenos Aires, El Ateneo.

CASSOU, Jean, *Matisse*, París, Les editions Braun.

CASSOU, Jean, *Raoul Dufy*, Geneve, Albert Skira, 1946.

*Cezanne*, The Faber Gallery.

DENIS, Maurice, y otros, *Cezanne*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Albatros, 1944.

DORIVAL, *Cezanne*, París, Pierre Tisné.

*Chagall: Peintures, 1942-1945*, París, Les Editions du Chêne, 1947.

GOERITZ, Mathias, *Circo*, Barcelona, Hoy, 1949.

CIRICI PELLICER, Alexandre, *Miró y la imaginación*, Barcelona, Omega, 1949.

CIRLOT, J.E., *La pintura abstracción*, Barcelona, Omega, 1951.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Miró*, Barcelona, Cobalto, 1949.

COLIN, Paul, *Van Gogh*, París, 1925.

*Vicente Van Gogh: flores y paisajes*, Barcelona, Orbis, 1940.

Courier (UNESCO), 1955.

D'ORS, Eugenio, *Arte de entreguerras*, Madrid, Aguilar, 1946.

*Dibujos y grabados de Goya*.

*Disegni di Scipione*, Bèrgamo, Instituto Italiano de Arte Gráfico, 1944.

DORIVAL, Geo, *La pintura en Italia, evolución de la tendencia Moderna*, Buenos Aires, Futuro.

FAURE, Elie, *Historia del arte moderno*.

FIERENS, Paul, *Van Gogh*, París, Editions de Braun and Cie., 1948.

*Formes et coulours* (París), de 1945 a 1948.

GARCÍA, Gabriel, *Marotto*, Madrid, Ediciones Biblos, 1927.

*Gazeta del Arte*, núm. 1, año 1, abril 1973.

GILL FILLOL, Luis, *Vázquez Díaz*, Barcelona, Iberia, 1947.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Goya*, Madrid, Ediciones La Nave. *Goya en Valencia*.

HOUGHTON BROADRICK, Alan, *Prehistóric Painting*, London, Avalon Press, 1948.

*Americans*, 1942, 18 artist from 9 states, Museum of Modern Art., New York, ed. Dorothy Miller (artistas no interesan)

*I vivarini*, Milano, Edizioni d'arte Amilcare Pizzi, 1946.

*Ideal Home*

*Jan Vermeer of Delft*, London, The Medici Society.

JEWELL, Edward Alder, *Van Gogh*, The Hyperion Press, 1946. *Jugend* (1946).

KANHWEILER, Henry, *Klee*, París, 1950.

KANHWEILER, Henri, *Juan Gris and his life*, New York, Curt Valentin, 1947.

*Klee uber die moderne kunts*, Bern-Bümpliz, Verlag Benteli, 1945.

*Klee(1879-1940)*, The Faber Gallery.

*L'ouvre grancee*, París-Zurich, ed. d'art.

*La pintura en Toscana y Umbria*, Buenos Aires, Futuro.

*La pintura en Italia III Venecia, Verona, Ferrara, Padua*, Buenos Aires, Futuro.

Lindsay, Lionel, Sir, *Addlet Art*, Hollis and Carter Ltd, London.

*Los pintores fauves y cubistas en Francia*, Buenos Aires, Editorial de Arte Abstracto, 1945.

*Mantegna y la Escuela de Padua*, Faber Gallery.

*Mariette Lydis*, Buenos Aires, Ed. Vian, 1945.

MART, Federick, *Sandro Boticelli*, New York, Harry N. Abrams Publisher, 1953.

MARTIN SECKER AND WARBURG, *De Paul Eluard a Pablo Picasso*, London, 1947.

GAYA NUÑO, J.A., *Picasso*, Barcelona, Omega.

MASSA, Pedro, *Valdes Leal*, Buenos Aires, ed. Poseidón.

*Minotaure* (París), Albert Skira, núm.1 (1933), núm. 2.

MIR, M., *Bourdelle*, Buenos Aires, Poseidón.

*Modern Drawings*, New York, Museum of Modern Art, 1947.

*Modigliani: Peintures*, París, Les Editions du Chêne, 1948.

*Mundo Hispánico*, núm. 19.

*Mundo Literario*, 1946.

*Museo de Arte Moderno: Guía gráfica y espiritual con sus 250 mejores cuadros*, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1946.

*Paisajes: Pedro Brueghel, el Viejo*, Barcelona, ed. Orbis, 1943.

PANTORBA, Bernardino, *Artistas Vascos*, Madrid, 1929.

*Paul Cezanne*, Geneve, Albert Skira, 1943.

*Paul Cezanne*, Barcelona, Talleres Gráficos Ibéroamericanos, 1959.

*Paul Signac*

*Paul Klee*, New York, Museum of Modern Art, 1946.

*Paul Klee*, Viena, Holbein publishing, 1946.

*Paul Eluard: Voir, poèmes-peintures-desins*, Geneve, Ed.des trois Collines, 1948.

*Surrealismo*, vol. 2, Barcelona, Cobalto, 1948.

PAYRÓ, julio, *La pintura en los Paises Bajos (s.XV)*, Buenos Aires, Futuro, 1945.

Picasso, *49 litografías con Honoré Balzac*, New York, Lear Publishers, 1947.

*Picasso: 5 years of his life*, New York, Museum of Modern Art, 1946.

*Piero della Francesca*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

PLA, Roger, *La pintura en Holanda sig. XVIII*. Buenos Aires, ed. Futura.

PLA, Roger, *La pintura en Inglaterra*, Buenos Aires, ed. Futura.

POLETTI, Juan Carlos, *La pintura en Francia, sig. XIV-XVIII de*, Buenos Aires, Futuro, 1945.

*Revista ARA, arte religioso actual*.

*Roualt*, New York, Museo de Arte Moderno.

*Roualt*, Milano, Edizioni d'Arte e Scienza, 1945.

*Sassetta, un pittore senese della leggenda francescana*, Firenze, Electra Editrice, 1946. Ejem. núm.636.

*Scotish Art Review*, vol.II, núm. 3, 1949.

SELDMAYER, H., *El arte descentrado*, Barcelona, Labor, 1959.

*Suma y sigue del arte contemporaneo*, 1963, núm. 3 (abril, mayo, junio).

SUTTON, Denis, *Matisse paintings: 1939-1946*, París, Les Editions du Chêne, 1943.

SANTAMARINA, José, *Las cien mejores obras de la pintura española*, Barcelona, Ediciones Selectas, 1939-40.

*The Studio* (París), 1901, de 1946 a 1950.

*The Drawing of Paul Klee*, introducción de Will Growman, New York, Curt Valentin, 1944.

*The prints of Joan Miró*, New York, Curt Valentin.

*The Arts*, núm. 1.

*The prints of Paul Klee*, New York, Curt Valentin, 1945.

TZARA, Tristan, *Picasso paintings*, Geneve, Albert Skira, 1948.

*Un siglo de evolución artística, de Delacroix a Picasso*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

V. Van Gogh, London, The Saturn Press, 1947.

*Verbe*, París, 1939, núms 5 y 6 y 1948, núms. 19 y 20.

*Vie Art Cité* (Switzerland), núm. 4 (1948).

*Vlamick Peintures*, París, Les Editions du Chêne, 1947.

*Vogue* (París) 1947-49

VOLLARD, Ambroise, *Renoir*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

WORRINGER, *Arte egipcio*.

Zuloaga o una manera de ver España, Barcelona, Iberia.





## *Prensa navarra y vanguardias artísticas en el marco del Segundo Ensanche pamplonés (1920-1952)*

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ

### 1. LA PAMPLONA DEL SEGUNDO ENSANCHE: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD

En 1920, Pamplona rompe su cerco de murallas e inicia una importante expansión urbana con el objetivo de convertirse en una ciudad moderna. El Segundo Ensanche pamplonés constituye una versión tardía del Ensanche decimonónico en el que edificios todavía de carácter ecléctico conviven con otros que apostaban por las nuevas corrientes arquitectónicas. El verdadero definidor de la arquitectura pamplonesa entre los años veinte y cincuenta fue Víctor Eusa, quien con su innovador estilo, marcado por su admiración hacia la arquitectura holandesa de Dudok y vienesa de Wagner, y la inclusión de elementos wrightianos y expresionistas, desterró los moldes del neomedievalismo todavía vigentes en nuestra ciudad en el primer cuarto del siglo XX. Sin duda, su obra más emblemática fue el Seminario Conciliar: el empleo del vidrio que confiere al edificio apariencia de «luminoso palacio de cristal», la severidad y proporción de la línea recta, y el simbolismo de la gigantesca cruz, «síntesis suprema del ideal que encarna todo el edificio», se convierten en las notas características de una obra que recibió los más encendidos elogios<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Buena muestra de ello es el discurso de gratitud pronunciado el 5 de mayo de 1936 por el seminarista José Antonio Guerez: «Nuestra más ferviente felicitación a Don Víctor Eusa, el artista inspirado y genial, que ha tallado en su magnífica concepción un himno a la espiritualidad, mediante el simbolismo del orden sobrenatural en la idea artística. ¡Hermoso Seminario!

Los pamploneses no sólo manifestaron su entusiasmo por la transformación de su ciudad, sino que siguieron con verdadero interés a través de la prensa los proyectos de mejora urbanística emprendidos en este período y que parecían encontrarse en el límite entre la utopía y la realidad: desde la ciudad lineal propuesta por Arturo Soria, hasta las soluciones urbanísticas aportadas por distintos arquitectos para modernizar París, pasando por la creación de gigantescos rascacielos en Nueva York, en una crónica que parecía salida de una novela de ciencia ficción<sup>2</sup>.

El Segundo Ensanche parecía venir, pues, acompañado de nuevos aires de apertura y renovación en las artes plásticas, a juzgar por los logros obte-

El lenguaje estético de sus líneas es ya un himno perpetuo. Arquitectónicamente es un símbolo: el símbolo de la espiritualidad. Pureza de líneas rectilíneas; no es la línea curva, no es el arco, que se alza con vigor, pero desfallece y cae; es la línea vertical, rectilínea, que jamás declina, sustentada en un cimiento recto y consistente, y sobre ese cimiento y esas líneas tres hermosas azoteas. Y sobre el cimiento y las aristas y las terrazas... la Cruz, que tiende sus brazos acogedora con la majestad imponente de lo divino. La Cruz que es triunfo, y es victoria, y es resurrección, y es vida. Hermosa, magnífica, original concepción la del genial artista pamplonés, cuya memoria se transmitirá a las generaciones venideras». *Boletín Oficial Eclesiástico de la Diócesis de Pamplona*, 1936, págs. 210-17. Véanse también las crónicas publicadas en *Arriba España*. 12 de noviembre de 1939; y *Diario de Navarra*. 7 de septiembre de 1941, pág. 1.

<sup>2</sup> «Ciudades-puntos y Ciudades-líneas». *La Voz de Navarra*. 15 de mayo de 1927, pág. 1. «El proyecto grandioso de un arquitecto americano». Artículo tomado del periódico francés «Le Matin». *La Voz de Navarra*. 21 de octubre de 1927, pág. 2. «El París futuro». *La Voz de Navarra*. 23 de agosto de 1928, pág. 1.

nidos en arquitectura; pero resultó tan sólo un espejismo, ya que Navarra permaneció alejada de los grandes movimientos pictóricos. El fracasado intento del pintor José María Sert de adquirir el convento de Santo Domingo de Estella y convertirlo en museo supuso una oportunidad perdida que sin duda habría abierto horizontes y estimulado la mentalidad colectiva, reacia a las transformaciones estéticas que se operaban en otras poblaciones más permeables. Pese a que en zonas próximas como Aragón o Vascongadas se organizaron importantes acontecimientos artísticos y en sus salas y museos tenía cabida el arte de vanguardia, Navarra caminó ajena a estos hechos y se vio impregnada de un espíritu conservador y poco dado a las novedades: «ningún afán renovador nos llegaba, capaz de sacudir aquella modorra desesperante», recordará años más tarde el crítico Larrambebere<sup>3</sup>.

Con el Segundo Ensanche como telón de fondo, vamos a analizar la información artística recogida por la prensa local durante este período<sup>4</sup>. No podemos hablar todavía de una crítica profesional, debido a la inexistencia en nuestra provincia de un ambiente intelectual contrastado, sino más bien de colaboraciones puntuales, procedentes en ocasiones de corresponsales en el extranjero o tomadas de otros medios de comunicación. Tan sólo a partir de 1950 la crítica artística de José Javier Martínez de Azagra —cuyos juicios de valor nos hablan de una cuidada formación— gozará de cierta continuidad en las páginas de *Diario de Navarra*, convirtiéndose en antecedente de colaboradores especiales y verdaderos críticos de arte que surgen ya en una etapa posterior<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Una valoración de conjunto del panorama artístico navarro durante este período se encuentra en MANTEROLA, Pedro y PAREDES, Camino, *Arte navarro, 1850-1940*, Colección Panorama, núm. 18, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991; y ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier, *75 años de pintura y escultura en Navarra. 1921-1996*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996. Consúltese también la colaboración de Camino Paredes en la obra *Navarra y la Caja en 75 años. 1921-1996*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, págs. 52, 91, 117 y 144.

<sup>4</sup> Quede claro desde el primer momento que vamos a obviar toda referencia a la actividad de los artistas locales, centrándonos únicamente en las corrientes de pensamiento relacionadas con nuestro tema.

<sup>5</sup> Estamos de acuerdo con Uranga Santesteban cuando significa que «José Javier Martínez de Azagra fue muy importante aquí. Era muy barroco, muy retorcido. Como precedente de la

## 2. SNOBISMO CUBISTA, ENGAÑO FUTURISTA, EXTRAVAGANCIAS SURREALISTAS Y OTROS «ISMOS»

Uno de los temas a debate en la prensa navarra de la época fue el arte de vanguardia. En un período en el que —exceptuando puntuales resonancias— apenas podemos encontrar en el arte navarro el menor rastro de las vanguardias, éstas son consideradas por la prensa como una moda pasajera tan sólo aceptada por una mínima parte de la sociedad, jóvenes *snoobs* orgullosos de pertenecer a un cenáculo de iniciados, a una *élite* cultural especialmente dotada<sup>6</sup>. El juicio negativo se extiende igualmente a aquéllos que sin entender de arte, defienden y apoyan las nuevas tendencias, determinados críticos que carecen de una cultura artística y están causando un daño muy grande «sembrando la desorientación con sus extravagancias, su fraseología hueca y su exaltación de todas esas manifestaciones de la impotencia, de la soberbia y de la necia pedantería»<sup>7</sup>.

Entre los diferentes movimientos de vanguardia a los que alude la prensa se encuentra el dadaísmo, cuyos principios rectores del absurdo y del azar animaron a algunos a improvisar poemas dadaístas dignos del mejor Tristan Tzara que contienen una

crítica puede servir, creo que fue el primero en hacer crítica en prensa navarra». PÉREZ DE EULATE VARGAS, Margarita, *La crítica de artes plásticas en la prensa diaria navarra. 1955-1983*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pág. 396. Junto a Martínez de Azagra debemos destacar también la figura de Luis Lorda en el periódico *Arriba España*.

<sup>6</sup> «Las modernas interpretaciones no han de ser más que una moda pasajera, porque entrañan, nada más, una desviación juvenil, sin acertar la plasmación del tono de la época actual en la pintura, y renegando de los antiguos maestros que nos han legado obras que por siempre, mientras puedan admirarse, serán ejemplo de buena pintura». «Clase de Arte». *El Pensamiento Navarro*. 13 de mayo de 1951, pág. 6.

<sup>7</sup> A juicio de una parte de la crítica, el terreno del arte ha sido invadido «por elementos extraños, elevando o derribando reputaciones amparados en el silencio de los artistas, que salvo contadas veces, no intervienen para arremeter contra los atrevimientos de esa plaga del snobismo... Mientras los críticos de arte no sean a la vez técnicos, como Aureliano Beruete o Eugène Fromentin; mientras de arqueología, de escultura, de pintura y de música sean los advenedizos los que llevan la voz cantante, que hablan en el mejor de los casos como estudiantes de primer curso de Historia y Teoría de las Bellas Artes de la Academia de San Fernando, su intromisión ha de ser funestísima para el arte». «Arte y snobismo». *La Voz de Navarra*. 29 de mayo de 1929, pág. 1.

acérrima crítica matizada por un cínico sentido del humor; en algunas de estas «composiciones literarias» la cita al dadaísmo viene acompañada de una referencia al ultraísmo, movimiento hispánico de vanguardia literaria que postulaba la exclusión del contenido sentimental y la retórica del modernismo<sup>8</sup>. Así decía el poema compuesto por el conde de Irangoiti en 1925:

«¡Poeta de la calva risueña! / Sueña. / Y si tuvieses dueña / Que te haga de estameña /  
dos caperuzas para tu calva. / Salva / Se vea de los fríos que a manasalva / El ocaso y el alba /  
Nos regala del congelado invierno. / Cuerno / Hoja de plátano verde. Terno. / Haxis megalopsíquico. Tierno. /  
De la escuela de los dadaístas / y ultraístas / y de los más modernos artistas / de escocias, canecillos y aristas /  
han sido tus empíricos versos / emersos. / Ruido suave de cristales tersos / y chasquidos de los Universos. /  
Y yo en el mismo fa bordón y tono / afono / tan suave y más que el Anís del Mono, / hago el verso que termina en cono /  
Logaritmo de la ciencia exacta, / Epacta. / Amistad que ya no se retracta. / Cálamo, sello, códice, acta. /  
Poeta de la calva risueña. / Sueña, / como el pájaro azul en el edén, / y que te haga tu dueña / de tela de estameña / uno, tres, cinco, seis gorros. Amén»<sup>9</sup>.

También el futurismo se asomó a las páginas de la prensa navarra, con ocasión de la visita de Marinetti a España en febrero de 1928 para pronunciar un ciclo de conferencias en Madrid y Barcelona. Desde Roma, A. Echenique firma una interesante crónica en la que analiza algunos aspectos de esta vanguardia italiana, recogiendo en primer lugar el juicio nada favorable que se tiene de su creador<sup>10</sup>. Infatigable viajero, ha expuesto sus

originales teorías acerca del arte no sólo en todas las grandes capitales de Europa, sino también en América del Norte y del Sur, donde sus ideas han tenido mayor aceptación «ya que los pueblos americanos, por razón natural de su juventud, no tienen tradición ni arte propio alguno y todo lo que les llega lo aceptan con el mismo entusiasmo, deseosos de asimilarse un poco de cada cosa para formar en conjunto un algo que responda a su inquietud y a su deseo de arte propio»<sup>11</sup>. Pero lo mismo en Europa que en América, el futurismo tan sólo ha sido aceptado por un grupo de jóvenes deseosos de destacarse, en tanto que la gran mayoría «no ha hecho sino reírse de las doctrinas de Marinetti, del hombre de la velocidad sobre el arte, del modernismo, del mecanicismo, del futurismo, y de todas las tonterías artísticas que hoy infestan el mundo. Y como la mayoría es lo que puede más, la mayoría se ha impuesto, no dejando que la gran masa se contagie del futurismo y de los demás enredos artísticos del inquieto Marinetti».

Precisamente ese carácter inquieto ha motivado su intervención en el mundo de la política que le ha llevado a afirmar, de acuerdo con sus ideas renovadoras, que «el fascismo es una modificación futurista de la antigua política, un nuevo método de gobierno como el futurismo es un nuevo modelo para el arte». Mussolini ha llevado a la política lo que él antes llevó al arte: una total renovación, una regeneración, una inyección vivificadora de que una y otro, anquilosados por el parlamentarismo la una y por el naturalismo el otro, estaban muy necesitados según su opinión. Pero en su conclusión Echenique alimenta dudas acerca de los verdaderos motivos del entusiasmo político de Marinetti —¿no existirán también razones económicas?—, a la vez que manifiesta una vez más su incompreensión hacia el ideal artístico propugnado por éste «por cuanto todavía, a pesar de llevar muchos años exponiendo sus teorías, no hemos podi-

<sup>8</sup> Surgido en España entre 1919 y 1923, el ultraísmo supuso junto con el creacionismo una primera manifestación hispánica del vanguardismo europeo. Las revistas *Perseo*, *Grecia*, *Ultra*, *Cervantes* y *Reflector* fueron los órganos de difusión del grupo, del que formaron parte entre otros G. de Torre, G. Diego, J. Larrea, C. Vallejo y J.L. Borges. PÉREZ TRIPIANA, Alicia, «El ultraísmo: un renovador ambiental», *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, T. II, León, Universidad de León, 1994, págs. 417-19.

<sup>9</sup> «Dadaísmo». *La Voz de Navarra*. 10 de enero de 1925, pág. 1.

<sup>10</sup> «Marinetti, para el noventa y nueve por ciento de los ciudadanos del mundo, fue siempre un loco que en ocasiones discurría. Para muchos de entre esos noventa y nueve por ciento no era tal loco, sino simplemente, un hombre listo que se aprovechaba de la tontería con que algunos le admiraban para ganar dinero y renombre, pero, en general la mayoría le ha tenido siempre por un loco con algunos rasgos geniales». «Marinetti, futurista y fascista». *La Voz de Navarra*. 6 de febrero de 1928, pág. 1.

<sup>11</sup> Debemos recordar a este respecto que el pintor uruguayo Rafael Barradas fue uno de los máximos representantes de la plástica futurista que había bebido personalmente en las fuentes italianas, y que su «Exposición Vibracionista» en Barcelona en 1918 puede considerarse el primer intento de formular una presencia «ísmica» en el panorama artístico español. BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, Madrid, Cátedra, 1982, Segunda edición, pág. 37.



do acabar de comprender las bellezas del futurismo como ideal estético»<sup>12</sup>.

Pero sin duda los dos pintores que suscitaron mayor controversia fueron Picasso y Dalí. El cubismo del primero se observa como algo efímero: «Ya sabemos que hay admiradores incondicionales del modernismo y que Picasso, en el mundo del arte, tiene tan apasionados seguidores como podría tenerlos en el político cualquier caudillo de terribles reformas de la sociedad. Sin embargo, hay que reconocer que el arte es uno, que su expresión tiene que llegar al alma de las gentes, y que el realismo pictórico derrumbará fácilmente, con el necesario factor tiempo, el absurdo que representa lo cubista, moda de «snobs» más que de artistas»<sup>13</sup>. En cuanto a Dalí, resulta interesante comprobar cómo en los artículos dedicados al artista catalán siempre se le reconoce como un cualificado maestro con unas innegables dotes dibujísticas. Sin embargo, causa extrañeza la rapidez de su triunfo, debida en parte a sus recursos para hacerse publicidad<sup>14</sup>. Incluso cuando a mediados de los años cuarenta el pintor catalán manifestó su abandono del surrealismo, la crítica siguió manteniendo cierta desconfianza en el nuevo rumbo emprendido, cansada como estaba «después de haber contemplado tanta extravagancia»<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> No obstante, y pese al evidente rechazo que supuso la corriente artística llegada de Italia, hemos de significar que durante estos años la expansión urbana de Pamplona se desarrolló con un ritmo vertiginoso, casi podríamos decir que a velocidad futurista. Una crónica alude al nuevo Ensanche pamplonés en términos que nos recuerdan a los empleados por Marinetti o Boccioni en sus manifiestos: «Cuando pasas, pamplonés, por la magnífica explanada del nuevo Ensanche, llega a tus oídos el más simpático de los estruendos: chocan almadenas, rechinan grúas, crujen andamios, rompen los machacadores, gimen las sierras, pegan martillos... Es movimiento y sonido y trabajo y riqueza y progreso; es coro de victoria, es triunfo. Días viejos, sin duda alguna, habrían de parecernos aquellos en que nuestra ciudad sintió el ahogo y la necesidad de oxígeno y el impulso invencible hacia el desarrollo y la expansión». «El nuevo ensanche de Pamplona». *La Voz de Navarra*. 15 de febrero de 1925, pág. 1, y 17 de febrero de 1925, pág. 1.

<sup>13</sup> «Clase de Arte». *El Pensamiento Navarro*. 13 de mayo de 1951, pág. 6.

<sup>14</sup> «Se ha dicho, con razón, y muy frecuentemente, que Salvador Dalí tiene tan grandes calidades de pintor como de artista en el terreno de lograrse una espléndida publicidad, que ha multiplicado la rapidez de su triunfo, que no suele marchar a tanta velocidad y en extensión mundial, tan fácilmente, cuando se trata de pintores». «Sobre la compra por parte de la Corporación de Glasgow del Cristo de Dalí». *El Pensamiento Navarro*. 30 de enero de 1952, pág. 6.

La mayoría de los pintores navarros o vinculados a nuestra comunidad durante esta época mostraron su desinterés por las nuevas formas artísticas y se mantuvieron fieles a la escuela clásica<sup>16</sup>. Esta actitud les valió el aplauso y elogio de la prensa, y buena prueba de ello es el comentario que suscitó en 1951 una exposición de César Muñoz Sola, pintor cuya grandeza se debía a que «no ha sido tentado por la corriente de la pintura que se dice que es para cenáculos de la elevada cultura artística, y que no es la mayoría de las veces más que una pose de los que no saben pintar»<sup>17</sup>.

Interrogados acerca las vanguardias artísticas,

<sup>15</sup> Así queda de manifiesto en el comentario al Cristo de San Juan de la Cruz expuesto en 1951 en Londres: «Ha dicho Dalí, ese llamativo señor que pinta muy bien, que él está de vuelta del surrealismo, y que los surrealistas tendrán que seguir su camino. Y como muestra de lo que es su pintura actual, acaba de realizar un cuadro de Cristo... No cabe duda de que el punto desde el que Dalí ha visto el tema, es absolutamente original. Y que como pintura, técnicamente, es una obra maestra. Haría falta ver el lienzo para comprobar si, como se ha escrito de él, es una afirmación de inspiración mística, que emociona, que tiene una gran serenidad, después de haber contemplado tanta extravagancia». «Este es el Cristo que ha llevado Dalí a Londres». *El Pensamiento Navarro*. 11 de diciembre de 1951, pág. 1.

<sup>16</sup> Así de rotundo se manifestaba el argentino julio Briñol en una entrevista realizada en 1925, momento en el que su obra nos remite a la pintura española del siglo XVII: «A serle franco, le diré que fuera de lo que nuestro gran Museo del Prado contiene, no he visto más. De pintura contemporánea no conozco nada». «julio Briñol, el artista genial». *La Voz de Navarra*. 27 de diciembre de 1925, pág. 1. Todavía en 1943 Enrique Zubiri se refería a la pintura contemporánea en términos de condena: «Al hablar de la pintura contemporánea, sólo vamos a detenernos a comentar la comprendida en la segunda mitad del siglo XIX, que es la época gloriosa de la pintura española de todos los tiempos. Pues bien, cincuenta años de plazo han bastado para que el arte haya descendido a una degradación increíble, que desconcierta al constatar la magnitud del desastre. Todos los valores pictóricos han sido rebajados, menospreciados y olvidados consciente e inconscientemente. La soberbia de la incapacidad, la necesidad de los beocios, desprecian el dibujo y la composición. Desprecian lo que ellos son incapaces de hacer». «La pintura contemporánea». *El Pensamiento Navarro*. 9 de mayo de 1943. Cit. por MANTEROLA, Pedro y PAREDES, Camino, *Op. cit.*, pág. 26.

<sup>17</sup> «Exposición de Muñoz Sola». *El Pensamiento Navarro*. 25 de noviembre de 1951. Pese al paso del tiempo, el comentario resulta muy cercano al que hacía un crítico local en 1916 acerca del pintor Javier Ciga tras su regreso de París: «Uno de los mayores méritos de Ciga es el de haber conservado su buen gusto y su personalidad viviendo en París, visitando aquellos salones y presenciando muchas veces el triunfo de la extravagancia, vicio en el que cae el arte a menudo cuando le faltan alas e inspiración». «Exposición Ciga». *El Pensamiento Navarro*. 7 de enero de 1916, pág. 1. Cit. por ALEGRIA GOÑI, Carmen, *El pintor J. Ciga*, Pamplona, Caja Municipal, 1992, pág. 48.

nuestros pintores no se sienten atraídos por ellas<sup>18</sup>. Elena Goicoechea afirmaba que Picasso «es un sabio, un pintor que conoce todos los secretos de su oficio. Sin embargo, su discutido cubismo no me agrada. Lo encuentro falso». A la pregunta de si podían existir motivos de índole comercial, contestaba afirmativamente: «no concibo si no esa manera de hacer arte. Sólo un *snobismo* puede producir dinero, porque el arte, siempre se ha dicho, no es lo que se llama hoy un negocio». En su reflexión sobre la evolución de la pintura actual, considera que la única salida se encuentra en conciliar tradición y modernidad<sup>19</sup>.

En parecidos términos se manifiesta el pintor andaluz Daniel Vázquez Díaz, ferviente admirador de El Greco, Zurbarán y Goya<sup>20</sup>, quien señala acerca de Dalí que «es un innegable maestro, un superdotado, pero se ha desviado del camino comercial. El reclamo es una cosa que absorbe a Dalí. Para mí el artista Dalí murió hace tiempo». Cuestionado acerca de la pintura abstracta, la admitía como fiel reflejo de una época, percibiendo en ella determinados valores estéticos: «Nuestra época marca una preocupación hacia lo abstracto y de esta dirección es producto la pintura abstracta... Para mí esta pintura es cerebral. No precisamente sensitiva ni emocional, pero es netamente intelectual. Tiene una belleza indudable precisamente por estar presidida por un sentimiento estético, y por consiguiente bello». Sin embargo, detectaba en ella

una importante carencia por cuanto «podrá ser equilibrada, pero sin llegar a emocionar, a hacer palpar un ritmo intenso, una vibración plena de nuestro espíritu». Por este motivo concluía que «yo no llegaré nunca a pintar así, pero me preocupa todo camino nuevo que pueda conducir a un resultado».

Por su parte Emilio Sánchez Cayuela «Gutxi», no reniega completamente del cubismo, si bien matiza que para él el verdadero genio cubista fue Juan Gris, «que era mucho más puro que Picasso. La única diferencia, aparte de esta mayor pureza, es que Picasso ha sabido hacerlo todo con talento y así no le sucederá, como a Gris, morir en la mayor miseria...». En cuanto a Dalí, «hay mucho de propaganda. Está demasiado viciado por este veneno moderno de la difusión. Personalmente no me gusta nada su pintura. No niego que es un hombre de gran talento y además un gran dibujante. Si Dalí se dejara de especular, no en el sentido económico, sino en su arte, y se pusiera a pintar de una manera realista es seguro que lo haría mejor que todos los que se precien de serlo». Ante la obligada pregunta sobre su preferencia entre la forma plástica o el ritmo abstracto, ninguna de las dos tendencias le satisface plenamente; a su juicio, el verdadero camino de la regeneración artística se encuentra en la pintura mural —terreno en el que tan excelentes muestras nos dejó— y el retorno del pintor al carácter casi artesanal de su oficio<sup>21</sup>.

Desconfianza e incompreensión del arte de vanguardia son, en consecuencia, las notas predominantes a lo largo de todo este período. No obstante, debemos significar que desde mediados de los años cuarenta se aprecia un cierto aperturismo hacia las nuevas tendencias artísticas. Todavía de manera tímida, en 1946 podemos leer en un periódico navarro que «no hace muchos días que de París pedían para Picasso una celda en el manicomio. ¡Encerrar toda una existencia dedicada al cultivo

<sup>18</sup> «Elena Goicoechea, Vázquez Díaz y Gutxi opinan sobre la pintura actual y la Exposición Nacional». *Diario de Navarra*, 12 de julio de 1950, págs. 1 y 6; y 16 de julio de 1950, pág. 6.

<sup>19</sup> «La pintura tiene que ir con la vida y por eso ya no se podrá pintar como en los siglos XVI y XVII. Las escuelas modernas tampoco pueden perdurar porque no tienen base. Sólo cabe un cambio radical hacia un arte que adapte la esencia clásica a la circunstancia moderna».

<sup>20</sup> «El Greco es sencillamente maravilloso. El primer maestro que de niño admiré fue, sin saber su autor, un cuadro del Greco. En aquellos tiempos (yo tenía diez años) el Greco era el hazmerreír de los visitantes del Prado. Desde entonces han pasado muchos años y cada día lo admiro más. Goya es una figura del arte mundial. Ese pintor de tan fina sensibilidad, de tanta pasión, forma parte también de esta trilogía que completa Zurbarán, pintor éste que no está considerado conforme a su maestría. Zurbarán merece más porque es uno de los mayores genios que ha habido». La cita es recogida también por Ángel Benito, quien significa que a dicha trilogía hay que añadir el nombre de Velázquez. BENITO, Ángel, *Vázquez Díaz, vida y pintura*, Madrid, Museo de Educación y Ciencia, 1971, pág. 289.

<sup>21</sup> «La pintura abstracta está ya un poco pasada de moda y pronto lo estará del todo. La manera realista también. Por eso es difícil decir cuál de las dos es mejor en función del tiempo y del gusto. No obstante tiene que llegar una regeneración y yo opino que será por el camino, demasiado olvidado hoy, de la pintura mural, del cuadro de composición con todos los problemas que trae consigo por resolver. Hay que retornar al gran oficio desde la nimiedad de componer colores hasta conocer todos los secretos de las diversas técnicas».



de una de las más bellas ramas de la estética!»<sup>22</sup>. El verdadero punto de inflexión a partir del cual se manifiesta un progresivo avance en la asimilación del arte contemporáneo en la prensa navarra puede situarse en torno a 1950, año en que Francisco Abbad Ríos hace una valoración de la pintura española de la primera mitad de siglo. Nombres como Casas, Nonell, Sorolla, Zuloaga, Solana, Sert o Viladrich tienen cabida en su rápido repaso; sin embargo, dedica atención especial a un grupo de artistas de última generación, encabezado por los cubistas Picasso y Gris, Dalí, «el vocero de un surrealismo concreto y comprensible», y Miró, «el artista de la pintura abstracta». En todos ellos reconoce un denominador común, haber traspasado el panorama nacional para inscribir sus nombres en la historia de la pintura universal, en la que «figuran por derecho propio como los valientes iniciadores de movimientos contradictorios; todavía sin suficiente perspectiva para poder juzgarlos sin pasión, pero su obra está llena de resultados»<sup>23</sup>.

Muchas de las afirmaciones de Francisco Abbad eran suscritas meses después por Enrique Lafuente Ferrari en las lecciones de arte contemporáneo que dictó en Pamplona invitado por la Institución Príncipe de Viana. A su juicio, la aparición de las vanguardias son consecuencia de una crisis que no sólo abarca la esfera artística, sino todo el conjunto de las manifestaciones culturales, científicas y espirituales, y que se condensa en una sola palabra: lo subjetivo, el predominio del «yo» ante el caos que en la época moderna predomina en Europa. No pasa por alto el hecho paradójico de que un pueblo tradicionalmente conservador como el español haya producido la mayor revolución en pintura. Y en este contexto sitúa la figura de Picasso y el cubismo, al que considera como el arte liberado de la realidad y que significó el encumbramiento del malagueño a un primer plano de la pintura mundial<sup>24</sup>.

En una crónica firmada en noviembre de 1951 por Carlos Arauz de Robles se da un paso más en la defensa de las nuevas tendencias artísticas. Una reciente conferencia pronunciada por Dalí en Ma-

drid le sirve como punto de partida para sus reflexiones, en las que aborda entre otros aspectos el paralelismo entre el cubismo y el arte decorativo árabe o el inútil empeño por someter a una norma puramente renacentista la pintura contemporánea. Tras aseverar que no hay ni puede haber heterodoxia en el arte porque no existen formas indestructibles en la naturaleza, establece una clasificación de la pintura europea en tres grandes escuelas, la italiana, la flamenca y la española; esta última es la menos perfecta en el aspecto formal, pero la más genial, espiritual y vigorosa, como lo demuestra el espíritu creador de El Greco, Velázquez o Goya. Por ese marcado carácter antiformalista han destacado siempre los pintores españoles y en esa línea de continuidad debe situarse la pintura de Picasso, «con su sentido debelador de la forma a la que persigue con una extraordinaria sensibilidad artística ya puesta de manifiesto cuando creaba pintura clásica». Concluye señalando que el impresionismo, el cubismo o la pintura abstracta «son exponentes que no contribuirán seguramente a crear una corriente artística que pueda emular las glorias de la pintura clásica, pero que demuestran que el arte no sacia el espíritu ni de sus mismos cultivadores»<sup>25</sup>.

La línea aperturista emprendida en estos años se manifiesta plenamente en el artículo de Francisco José Saralegui sobre la Bienal Hispanoamericana de arte celebrada en 1951. En el mismo, pese a reconocer la incapacidad de algunos pintores contemporáneos, muestra su desacuerdo con aquellos que condenan toda forma de arte actual por considerarla anticlásica, pues también los «revolucionarios» jugaron un papel destacado en épocas anteriores<sup>26</sup>. A su juicio, la pintura contemporánea es un fiel reflejo de una época de cambios políticos e ideológicos que traen siempre consigo una mutación paralela en el arte, que junto con la filo-

<sup>25</sup> «Montmartre». *El Pensamiento Navarro*. 21 de noviembre de 1951, pág. 6.

<sup>22</sup> *El Pensamiento Navarro*. 17 de marzo de 1946, pág. 6.

<sup>23</sup> «Cincuenta años de pintura española». *Diario de Navarra*. 15 de enero de 1950, pág. 1.

<sup>24</sup> «Interesantísima lección del académico Dr. Lafuente Ferrari». *Diario de Navarra*. 14 de diciembre de 1951, págs. 1 y 6.

<sup>26</sup> «Alguien ha pedido a los psiquiatras su opinión sobre los autores de determinados cuadros. Quizá tuviese razón. Hay quien disimula su falta de técnica pintando en futurista, surrealista, cubista..., o con un impresionismo que impresiona. Pero lo que no me parece lógico, lo que consideraré siempre como una falta de comprensión soberana, es eso de condenar todas las formas 'no clásicas' del arte, y establecer un canon eterno de la belleza y de la línea. Olvidan que cien años son un segundo en la historia, y que Rafael y Velázquez fueron en su tiempo 'revolucionarios'».

sofía es el índice de su tiempo. En este sentido, los verdaderos valores del arte del siglo XX radican en la supresión de todo estilo creando una belleza dura y despiadada, y en la capacidad y osadía del artista de mirar hacia su interior y sacar a la luz aquello que brota del «yo», algo que tan sólo había ocurrido accidentalmente en los siglos anteriores en los que la pintura se encauzó por lo externo<sup>27</sup>.

Los aires de renovación comenzaron a percibirse

<sup>27</sup> «El hombre de hoy lleva en el alma ritmo de máquina, bramido de engranaje y de motor. Y lo canta en una poesía discordante, bárbara y tremendamente evocadora, como la música. Y en una pintura descarnada, introvertida, de una simplicidad brutal. No defenderé jamás las exageraciones estúpidas de quienes se creen el culmen del arte por el hecho de pintar lienzos que nadie entiende. Desde hace 50 años se está llamando al mismo estilo «futurismo», y de ahí no ha de pasar jamás. Pero lo fundamental del arte moderno, lo que subsistirá, lo que ha de distinguirlo siempre y quedará como su marca en la historia, es esa tendencia a la sencillez de forma y a la expresión de lo íntimo y de lo subjetivo... El hombre de hoy, oprimido por las mil fuerzas formidables de lo externo, se vuelve en su poesía hacia dentro, buscando en sí mismo un caudal inagotable de sombría belleza. La novela psicológica, la pintura surrealista y la arquitectura funcional dejarán su huella. Y han de quedar para siempre como la marca del hombre que, oprimido por la vida, retrajo hacia dentro su formidable vitalidad. Y tuvo, por encima de sus defectos, la grandeza de enfrentarse consigo mismo despiadadamente. Y de dejar desnuda, en cuadros de sinceridad aterradora, toda la grandeza y la miseria del alma moderna, con un arte que es pintura extraña, poesía discordante y melodía —con ritmo de engranaje y de máquina— de música de jazz. «Nuestro arte moderno». *El Pensamiento Navarro*. 11 de diciembre de 1951, pág. 6.

igualmente entre la crítica artística local, y buena prueba de ello es la defensa de las tendencias abstractas realizada por Martínez de Azagra, a cuyo juicio no significan miedo a la técnica o escasez de temas, sino que suponen «el principio, la edad primitiva de un período de arte que comienza ahora, que aportará notables descubrimientos»<sup>28</sup>. Sus palabras se convierten en fiel exponente del lento pero progresivo aperturismo detectado a partir de 1950 y que culminará en la riqueza y diversidad del arte navarro del último tercio de siglo.

<sup>28</sup> La defensa del arte abstracto por parte de Martínez de Azagra surgió como respuesta a un artículo de Dalí en el que arremetía contra la abstracción en términos de «catastrófica decadencia» o «carencia de todo vestigio de talento artístico», aseverando que «en cuanto la pintura deja de ser realista y empieza a ser abstracta, se vuelve decorativa... una alfombra persa o un fragmento geométrico de la Alhambra son arte abstracto de primera, mil veces más inteligentes y ricos en invención que el pseudo-decorativo arte moderno abstracto». El crítico calificaba de «disparates» las manifestaciones del pintor, concluyendo que «Dalí es, además de extravagante, un cínico», ya que «querer encasillar a las modernas formas de arte como caricaturas de los períodos más remotos del arte es reducir nuestro horizonte estético hasta angostarlo». «La decadencia del arte moderno». Artículo tomado de «The American Weekly». *Diario de Navarra*. 13 de mayo de 1951, pág. 8. «El buen decir de Salvador Dalí». *Diario de Navarra*. 15 de mayo de 1951, pág. 6.



---

## El secreto de Gaudí

JUAN BASSEGODA NONELL

Mucho se ha escrito sobre la singular arquitectura de Gaudí desde los puntos de vista histórico, crítico o técnico-constructivo. También se ha intentado la biografía a pesar de los pocos datos ciertos que sobre la vida de Gaudí se tienen. Incluso, en aras de la mitomanía, se han publicado interpretaciones esotéricas, misteriosas o fabulosas acerca de los supuestos símbolos contenidos en las obras del maestro.

Gaudí es el arquitecto de la sencillez, es el autor de obras que se rigen por un continuado y lógico sentido de la racionalidad y el funcionalismo. Lo malo es que por lo general, en términos arquitectónicos, se entiende por sencillo aquello que se ha dibujado con el compás y la escuadra en base a una elemental geometría euclidiana. Esta geometría rige desde siglos las formas arquitectónicas componiendo poliedros regulares, esferas o elipsoides que son de sencillo dibujo pero que no tienen que ser ni racionales, ni funcionales.

La geometría de los arquitectos, desde las pirámides faraónicas hasta la de cristal en el patio del Louvre, ha sido siempre la misma. Geometría abstracta, es decir que utiliza formas que raramente se dan en la Naturaleza, pero que son fáciles de dibujar con el compás y la escuadra.

Esta geometría es consecuencia de un proceso mental de simplificación, pensando en la facilidad de trazado y no en el objetivo final de la arquitectura, que es la comodidad de quienes la utilizan.

Se cuenta que el padre Enrique de Ossó, hoy San Enrique de Ossó, le pidió a Gaudí en 1888 que le explicara como sería el edificio del Colegio

Teresiano, que entonces se estaba edificando. Gaudí contestó con una frase verdaderamente lapidaria: *En esta casa se estará bien*. Expresión que encierra el saber más profundo de la arquitectura.

Las casas se construyen para sentirse bien en ellas, no para que al arquitecto le otorguen premios internacionales o para que el edificio sea catalogado como monumental o histórico-artístico. Tales aditamentos son también posibles en un edificio donde se está bien, pero no son ni necesarios, ni suficientes.

Gaudí, hijo del luminoso Campo de Tarragona, dotado de un excepcional espíritu de observación y de una ingenuidad casi infantil, supo darse cuenta de que la Naturaleza es capaz de crear formas de gran belleza y utilidad, formas que perduran, se repiten y complacen a las gentes generación tras generación.

Formas y estructuras totalmente lógicas, que son las únicas posibles, adaptadas a cada caso y a cada circunstancia y siempre agradables y atractivas para los seres vivos de la tierra, sean humanos o animales.

Con todo estas estructuras naturales casi nunca se forman con la geometría abstracta de los arquitectos, sino con otra, la llamada geometría reglada de superficies alabeadas formadas por líneas rectas. Muchas de las estructuras naturales se componen de fibras, la madera es fibrosa, los huesos y los músculos también lo son, fibras no sobre un plano, sino en el espacio disponiéndose en las cuatro formas posibles de la geometría reglada.

Gaudí, atento observador, se apercibió de ello

y toda su arquitectura se basó en la idea de traspasar la geometría reglada a la construcción arquitectónica. Fue el primero en construir bóvedas de paraboloides hiperbólicos, una de las superficies regladas, en el pórtico de la cripta de la iglesia de la Colonia Güell en Santa Coloma de Cervelló.

Fue el primero entre los arquitectos, pues la Naturaleza venía disponiéndolos desde los tiempos más remotos en las hojas de los árboles, en los tendones entre los dedos de la mano o en los puertos entre dos montañas.

El concepto de la racionalidad en la arquitectura de Gaudí puede parecer un contrasentido a la vista de sus edificios que más parecen barrocos que otra cosa, pero esta aparente contradicción proviene de suponer que la racionalidad se centra sólo en el uso de la geometría simple, mientras que lo irracional quedaría para las formas barrocas, presuntamente caprichosas.

En el siglo XVIII el franciscano Carlo Lodoli atacó las recargadas fachadas del barroco y mantuvo que el exterior del edificio tiene que corresponder a su distribución interior, propuso que los muebles se adaptaran a las formas del cuerpo humano y alabó la solución de las góndolas venecianas, donde cada pieza se hace para cumplir su misión específica.

La moderna crítica a visto en el pensamiento de Lodoli el principio del racionalismo, del llamado funcionalismo, del movimiento moderno, en suma.

Sin embargo aquí se produce un grave error. Gaudí diseñó edificios donde la fachada es sólo la traducción externa de la disposición interior, tal es el caso de la Pedrera donde desde los distintos pisos se tiene la sensación de estar fuera de la casa, proyectó los muebles de las casas Calvet, Batlló y Milá de formas totalmente anatómicas, adaptadas perfectamente al cuerpo humano y manifestó que de no haber sido arquitecto le hubiera gustado ser constructor de barcos que se componen de formas adaptadas perfectamente al medio acuático en que han de moverse.

Compartió, sin conocerla, la opinión de Vincenzo Danti que en 1567 afirmó que la flor más bella es la que cumple mejor los objetivos que le señaló la Naturaleza. Gaudí mantenía que las flores tienen vivos colores y agradables perfumes, no para inspirar a los poetas o a los pintores, sino para atraer los insectos y facilitar la reproducción de las especies.

La funcionalidad no consiste en utilizar formas sencillas tratables con la escuadra y el compás, el compás está en los ojos decía Miguel Ángel, sino en tomar las que la sabia Naturaleza ofrece con generosidad, aunque con otro tipo de geometría.

Un caso manifiesto es la utilización constante por Gaudí del arco catenárico, o sea el que tiene la forma de una cadena suspendida por sus extremos. Este arco es el de mejor condición mecánica, el que trabaja mejor, pero no ha sido de uso frecuente entre los arquitectos porque es difícil trazarlo con el compás. Para Gaudí si era el más mecánico debía ser el más hermoso.

Pensaba Gaudí que buscando la funcionalidad se llega a la belleza mientras que al buscar la belleza directamente se topa con la estética, la teoría del arte y otros conceptos abstractos y filosóficos que molestaban a su mentalidad sencilla.

Una de sus más significativas frases recogida por sus estudiosos es que la creación continúa por mediación de los hombres, puesto que el hombre no crea, pero con la investigación descubre las leyes de la Naturaleza, entonces parte de estos descubrimientos y así continúa la obra del Creador. No se trata de inventar nada nuevo, basta con estudiar lo existente y tratar de mejorarlo.

Gaudí aplicó claramente esta teoría en su forma de interpretar el estilo gótico. El francés Jacques François Blondel en 1771 dijo que la bóveda gótica se identifica con el origen del arte natural al ser una imitación del árbol con su tronco como columna y las ramas extendidas como nervios de la bóveda. Gaudí consideró al gótico el más estructural de los estilos históricos, para él los arquitectos del Renacimiento eran simples decoradores, pero las soluciones góticas con arcos apuntados y arbotantes, era imperfectas. Propuso y realizó el perfeccionamiento del gótico con los arcos catenáricos y las columnas inclinadas.

El caso más espectacular de racionalidad estructural lo expresó Gaudí con la famosa maqueta para el cálculo de la estructura de la iglesia de la Colonia Güell. Mediante una serie de cordeles o bramantes suspendidos del techo de una pequeña habitación junto a la obra, consiguió, al colgar de los bramantes pequeños sacos de lona conteniendo perdigones con un peso proporcional a las cargas que deberían insistir sobre la estructura, una forma que, fotografiada e invirtiendo la imagen, daba la exacta disposición de pilares, arcos y bóve-



das, sin posibilidad de error, ya que la determinación de las formas obedecía solamente a la ley de la gravedad. Puede decirse que Isaac Newton, descubridor de la ley de la gravedad, fue el colaborador de Gaudí en este proyecto.

Admirable resulta formular un cálculo rigurosamente exacto sin una sola operación matemática. Así lo reconoció en 1910 el profesor, arquitecto e ingeniero Félix Cardellach que llegó a decir de Gaudí que tenía tal caudal de ideas constructivas en la mente, que las leyes de la Naturaleza, en lugar de entorpecer su marcha, son para él instrumento y juguete de progreso. La libertad sensata con que se mueve dentro de sus obras podría definirse como la emancipación de todas las doctrinas, con el prevalecimiento de la razón.

La arquitectura de Gaudí es viva y palpitante. Decía J. F. Ràfols, primer biógrafo de Gaudí, que a los griegos la vida de la arquitectura asomaba, sin querer, a flor de fachada, mientras que Gaudí trabajó en su busca como si hundiera las manos y los puños en el corazón mismo del alma de la estática para exprimirle las entrañas extrayendo el jugo de la vida. Refiriéndose a la casa Milá, añade el autor citado, que no se encontraría en el mundo ninguna obra semejante, tal que hunde la concepción artística en el mar de la vida y le confiere aquel palpito que turba el cerebro y enciende la emoción estética en el corazón.

Gaudí contó con la suerte de conocer y tratar a don Eusebio Güell, su auténtico amigo y mecenas, para quien a lo largo de 40 años, de 1878 a 1918, realizó las más importantes obras, aparte de la Sagrada Familia.

Pudo el arquitecto desarrollar libremente su personalidad constructiva aunque las ideas fundamentales fueran del propio Güell, o de sus colaboradores como Verdaguer o Picó i Campamar. Hombre de *La Renaixença* Güell, fue un amante de la mitología griega que quiso revivir en el jardín de las Hespérides en la Finca Guell de Les Corts de Sarriá, en el palacio de la calle Nou de la Rambla, en las bodegas de Garraf o en el Park Güell convertido en la nueva ciudad de Delfos. Gaudí se sometió a los conceptos y símbolos queridos por su cliente, pero hizo su propio arte y el resultado es realmente espectacular.

Por otra parte el concepto franciscano de amor a la Naturaleza lo convirtió en un ser profundamente religioso. Fue educado en el seno de una fa-

milia menestral cristiana, habiendo estudiado en los Escolapios, después de conocer las emociones revolucionarias de 1868 en Reus, de su conocimiento y abandono casi inmediato de las ideas anarquistas o socialistas, en cierto modo presentes en La Cooperativa Mataronesa para la que trabajó en sus años mozos, llevó una vida muy distinta de los arquitectos famosos de su tiempo. Vivió en el casco antiguo y en el Ensanche para habitar la casa de muestra del Park Güell desde 1906 y desde allí pasar diariamente a la Sagrada Familia y a las otras obras en curso para dedicarse únicamente al templo desde 1911, donde residió último año de su vida.

Frecuentó la catedral y San Felipe Neri, donde tuvo su director espiritual, fue socio del Cercle Artístic de Sant Lluc, lugar de reunión de los artistas católicos y mantuvo continuada amistad con religiosos de la talla de los obispos Torras i Bages de Vic, Campins de Mallorca y Grau de Astorga, además de sacerdotes como Jacinto Verdaguer, Ignacio Casanovas o Jaime Collell.

Dedicó su tiempo a la tarea arquitectónica y nunca se ocupó en escribir, viajar, dar conferencias o tener vida social. Nunca se casó y sus amigos fueron especialmente sus colaboradores en las obras, Lorenzo Matamala, José y Luis Badia, Francisco Berenguer, Juan Rubió, José Maria Jujol o Domingo Sugrañes.

Su sentido de la lógica le hizo concebir métodos para el oficio de la construcción de tal forma que muchos albañiles ajenos a la Sagrada Familia acudían a la obra para observar el trabajo de sus colegas.

Bajo un aspecto un tanto adusto, pero ciertamente bondadoso, escondía una sensibilidad extrema y en varias ocasiones sufrió momentos depresivos, que combatió con descansos en Vic en 1910 y en Puigcerdà en 1911, donde creyendo morir, redactó su testamento.

Su biblioteca era sumamente reducida y dijo que el mejor libro de arquitectura era el árbol que veía a través de la ventana de su estudio.

Se consideraba un hijo del Mediterráneo, donde el arte es posible y halla su plenitud, consideraba a su comarca natal, el Camp de Tarragona, como un lugar característico de la cuenca del *Mare Nostrum* y a Barcelona, la ciudad donde vivió durante 57 años, el solar de la mayor parte de su obra y especialmente del templo de la Sagrada Familia,

donde volcó todo su poder creativo con la demostración de la existencia real de una arquitectura naturalista basada en la geometría reglada y en el espíritu de la religión católica, que ahondó profundamente en su alma de creyente.

La presencia de símbolos cristianos en todos sus edificios, incluyendo los que no eran de carácter religioso, bien lo manifiesta. Se disgustó muchísimo cuando se le impidió coronar la Pedrera con la imagen de bronce dorado de 4,50 metros obra del escultor Carlos Mani Roig, que debía representar a la Virgen con San Gabriel y San Miguel.

Según frase del arquitecto chino Hou Teh-Chien, Gaudí es un filósofo que expresa sus ideas a través de sus edificios. La arquitectura de Gaudí es una metáfora de la Naturaleza, una versión constructiva plenamente racional de las estructuras y las formas de los tres reinos, vegetal, mineral y animal, que componen el mundo.

La arquitectura de Gaudí es intemporal ya que no depende de los estilos o las modas, sigue gustando casi tres cuartos de siglo después de su muerte al igual que siguen gustando las flores o las montañas.

Comprenden y sienten mejor su arquitectura los niños o los profanos que los propios arquitectos ya que penetra directamente en el alma de las personas y no precisa de explicaciones de críticos o historiadores.

Fue contemporáneo de movimientos artísticos como el eclecticismo, el modernismo, el novecentismo o el racionalismo pero es imposible clasificarlo como representante de ninguno de ellos.

Dejó la puerta abierta a una manera de construir más próxima a la Naturaleza, más equilibrada y ecológica. Su mensaje a las generaciones que

lo han sucedido no consiste en pedir que se imiten sus formas, sino en que se estudien las de la Naturaleza de la que se pueden obtener soluciones múltiples, diversas y útiles.

Pero el camino seguido por Gaudí fue, como él mismo decía, sacrificado y, a veces, doloroso puesto que para alcanzar buenos resultados hay que trabajar mucho y equivocarse muchas veces.

La inspiración consiste en hacer cosas aparentemente fáciles que en realidad suponen esfuerzos continuados.

El secreto de Gaudí hay que buscarlo en su manera de ser sencilla y sacrificada a la vez. En septiembre de 1913 en una entrevista con el escritor uruguayo Vicente A. Salaverri, dijo que: «Los hombres se dividen en dos clases, los verbosos y los de acción. Los primeros dicen, los segundos ejecutan. Yo soy del segundo grupo. Carezco de medios para expresarme. No podría informar sobre mis conceptos de arte. Nunca tuve tiempo de hacerme un examen. Las horas se me fueron en trabajar. Yo, personalmente no valgo nada, soy una pobre ovejita del señor».

Tuvo la suerte de carecer de antepasados arquitectos y así no sufrió la deformación profesional o enviciamiento de los que nacen con la formación de la antigua ciencia artística de la arquitectura.

Admiró profundamente la arquitectura popular, la que se hace sin arquitectos, sin proyectos ni cálculos, pero con empleo de los materiales del lugar y con intención simplemente utilitaria.

La suya es la arquitectura de la realidad natural que se presenta como si fuera fruto de la ilusión. Semeja la creación de un cuento de hadas y en cambio se ajusta a la verdad más permanente basada en las leyes inmutables del mundo.

## Algunos aspectos de la actividad artística española fuera de España a partir de la postguerra

XESQUI CASTAÑER LÓPEZ

La Guerra Civil produjo efectos desintegradores en el arte y la cultura de toda España. Los artistas también tomaron partido y fueron a parar unos a un bando, otros a otro. Una gran parte se expatriaron, principalmente durante el ínterin de la lucha. En diciembre de 1936 fueron evacuados a Madrid y Valencia, artistas como Arteta o Gutiérrez Solana. Algunos de estos encontraron la muerte como Nicolás de Lecuona o un nuevo hogar en el exilio<sup>1</sup> como Miguel Prieto, Rodríguez Castelao, Maruja Mallo, Manuel Angeles Ortíz, Josep Renau que emigran a Latinoamérica<sup>2</sup>, Alberto Sánchez a la URSS, o José M.<sup>a</sup> Ucelay a Londres<sup>3</sup>.

El exilio de los artistas no es un tema que se haya

estudiado con profundidad en esta nuestra disciplina que es la H.<sup>a</sup> del Arte, y desde luego, en general, se le ha prestado mucha menor atención que al exilio literario. Valeriano Bozal en su obra *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*<sup>4</sup>, hace una síntesis brillante con los artistas exiliados más importantes.

Sin embargo no han sido estudiadas algunas experiencias individuales y colectivas que son desarrolladas por artistas españoles en general y algunas artistas mujeres en particular y que tiene que ver más con la proyección que tuvieron en sus respectivos países de residencia, que con la información sobre su obra, conocida posteriormente a través de exposiciones retrospectivas, realizadas principalmente a su vuelta a nuestro país con la democracia.

Siguiendo a Valeriano Bozal, el concepto de exiliado es muy genérico y puede interpretarse de acuerdo con muy diversas realidades. Se puede aplicar a aquellos artistas españoles que abandonan el país debido a su apoyo activo o pasivo al régimen republicano, que llegan a países europeos o latinoamericanos donde viven durante años y en ocasiones mueren en ellos. En este sentido existe un número considerable de artistas vascos dentro de estos exiliados, ya que muchos de ellos eran republicanos y habían apoyado en unos casos o participa-

<sup>1</sup> AGUILERA CERNI, V., *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, 1966; ÍDEM., *El arte impugnado*, Madrid, 1969; ÍDEM., *Documentos y testimonios*, Ministerio de educación y Ciencia, 1975, 2 vols; BOZAL, V., y LLORENS, T. (eds.), *España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, Barcelona, 1976.

<sup>2</sup> BALLESTER, J.M., El exilio de los artistas plásticos, en AA.VV., *El exilio español de 1939*, Madrid, 1976; FAGEN, P., *Exiles and Citizens: Spanish Republicans in México*, Austin, University of Texas, Instituto de estudios Latinoamericanos, 1973; RENU, J., «Reflexiones sobre la crisis ideológica del arte», *España Peregrina*, 2, 1940.

<sup>3</sup> GIL FILLOL, L., «Pintura contemporánea», *Domingo*, núm. 131, IX, 1939; IBÁÑEZ MARTÍN, J., «Las Bellas artes en España, 1939-1949», separata de *Diez años de servicio a la cultura española*, Madrid, 1949; LAFUENTE FERRARI, E., «Las exposiciones nacionales y la vida artística en España», *Arbor*, 31-32, 1948; AZCOAGA, E., «Rehumanización del arte», *Revista de Ideas Estéticas*, 2, 1943; BONET CORREA, A. (ed.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981; CIRICI PELLICER, A., *La estética del franquismo*, Barcelona, 1977.

<sup>4</sup> BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 93-175.

do en otros al Gobierno Vasco. Apoyo que continuará durante el exilio político y artístico.

#### LOS EXILIOS INMEDIATOS A LA GUERRA CIVIL

El estallido de la Guerra Civil sorprende a algunos artistas fuera del país, lo que provoca que no vuelvan hasta el final de guerra o se queden en los países donde estaban al empezar la guerra y su estancia se convierta en permanente.

Jorge Oteiza es uno de estos artistas. No es propiamente un exiliado ya que se traslada a Latinoamérica en 1935, concretamente a Argentina y Chile. En Chile se encuentra cuando estalla la guerra y en ese momento se traslada a Buenos Aires, con la intención de volver a España en 1937, pero no llega a hacerlo. En 1941 trabaja en Argentina y Colombia, y más tarde en Perú, lo que le permite llevar una actividad profesional muy variada, haciendo esculturas, escribiendo artículos e impartiendo cursos y conferencias<sup>5</sup>.

En 1935, Oteiza, comparte actividad y estancia en México con Narkis Balenciaga (Arrona 1905-México 1935), que se marcha a Latinoamérica en 1934 con una pensión de la Diputación Foral de Guipúzcoa para perfeccionarse en pintura. Junto a Oteiza expone en los salones Witcomb de Buenos Aires, concretamente paisajes de Castilla y del País Vasco. En agosto lo hace en la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile y en octubre en la Biblioteca Nacional de México. En este último país recibe diversos homenajes de los vascos residentes en América<sup>6</sup>.

Otro artista que termina sus días en Latinoamérica es Aurelio Arteta, a quien sorprende la Guerra en Madrid, cuando forma parte del claustro de la Escuela Superior de Bellas Artes. Es

evacuado a Valencia, donde realiza ilustraciones y un cartel de apoyo para el gobierno de Euskadi. Posteriormente pasa a París, vía Barcelona. Más adelante se establece en Biarritz donde pinta cuadros que visualizan los horrores de la guerra. Finalmente cruza el Atlántico y se asienta en México, cerca de la colonia vasca, hasta su muerte en 1940<sup>7</sup>.

Truncada por la Guerra Civil fue la trayectoria de Julián Tellaeche (Vergara 1884-Lima, 1957). Con el estallido de la guerra del 36 y el posterior exilio, puede decirse que concluyen los años más prolíficos y mejor conocidos de su biografía. Después de divulgar una muestra de arte vasco por las principales ciudades europeas durante 1937, se establece en París. Una nueva conflagración, ésta a nivel mundial, el hondo desarraigo por el abandono de su tierra, además de tener que buscarse diferentes medios de subsistencia, explican el debilitamiento que se produce en su pintura. En 1952 es requerido como restaurador y nombrado conservador del patrimonio artístico nacional en Perú, donde muere en 1957<sup>8</sup>.

Bernardino Bienabe Artia (Irún, 1899-Echalar, 1987) se encuentra en Irún cuando comienza la guerra. Tras el incendio en la villa pierde numerosas obras. De Burdeos pasa a Barcelona, ayuda en Valencia a E. Salaverría y en esta ciudad coincide con Arteta que se embarca para México. Cuando acaba la guerra inicia su éxodo en Francia. En París expone en la Sala Lumen una serie de recuerdos de la guerra, titulados éxodo vasco y Apocalipsis a cuya inauguración acuden el Lehendakari Aguirre y Francisco Gay. Se casa en Buenos Aires con Pilar Altamira Goyeneche en 1941 y vive en

<sup>5</sup> OTEIZA, J., *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*, Madrid, Cultura Hispánica, 1952; *idem.*, *Propósito experimental*, Sao Paulo, Bienal, 1956; FULLAONDO, J.D., *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, Bilbao, Gran Enciclopedia Vasca, 1976; AA.VV., *Oteiza. Propósito experimental*, Madrid, Fundación Caja de pensiones, 1988 (tiene una antología de los escritos de Oteiza)

<sup>6</sup> SANZ ESQUIDE, J.A.; MOYA, A.; SAENZ DE GORBEA, X., *Arte y Artistas Vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*, San Sebastián, Dip. Foral de Guipúzcoa, 1986. Págs. 141-154; MARTÍNEZ, J., *Catálogo de Balenciaga*, San Telmo 10 al 30 de julio de 1983.

<sup>7</sup> LLANO GOROSTIZA, M.; PERALES SORIANO, G.; PUENTE, J., *De la, Arteta en el Banco de Bilbao*, Banco de Bilbao, Madrid, mayo-junio, 1973; MARRODAN, M.A., *Aurelio Arteta*, Colección «Temas vizcaínos», Año V, núm. 50, Bilbao, 1979; VV.AA., *Aurelio Arteta*, La Gran Enciclopedia Vasca, Biblioteca Pintores y Escultores Vascos de ayer, hoy y mañana, Vol. I, fasc. 5, Bilbao, 1973; *Catálogo Homenaje a Aurelio Arteta en el centenario de su nacimiento*, Banco de Bilbao-Museo de Bellas Artes de Bilbao, diciembre, 1979; *Catálogo Aurelio Arteta (1879-1940)*, Museo Bonnat, Bayona, diciembre 1984-febrero 1985 (cat. núm. 13 rep. Y cit.).

<sup>8</sup> VV.AA. *Catálogo Julián de Tellaeche (1884-1957)*, Sala de Arte Echeberría «E-2», San Sebastián, mayo-junio, 1980; VV.AA. *Julián de Tellaeche, La Gran Enciclopedia Vasca, Biblioteca: Pintores y Escultores Vascos de ayer, hoy y mañana*, vol. III, fasc. 21, Bilbao, 1973.



Chile, Argentina y Bolivia. De 1940 a 1950, coincidiendo con su etapa americana, practica un realismo que se fundamenta en la importancia del dibujo, cuidada composición, interés por la luminosidad y una fuerte ingenuidad<sup>9</sup>.

Finalmente Mauricio Flores Kaperotxipi hasta el año 1936 vivió en Elgeta y tras el estallido de la guerra civil se marcha a Buenos Aires para instalarse definitivamente en la ciudad de mar del Plata en 1943, aunque viaja a Francia y reside durante unos meses de 1950 en el país Vasco francés. Combina su actividad artística con la organización de exposiciones en su Galería de Arte. Colabora con el periódico *La capital de mar de Plata*, hasta su regreso en 1984 a Zarautz<sup>10</sup>.

#### LA EXPERIENCIA INTERDISCIPLINAR

Desde 1937 hasta el término de la guerra civil, existe un Consorcio del Gobierno Vasco con la Dirección de Bellas Artes en Francia, para que los cuadros de artistas vasco llevados a La Rochelle permanezcan en las salas del Museo de Luxemburgo en París. Al final de la Guerra son devueltos algunos cuadros y otros se llevan a una exposición itinerante, acompañados de otras manifestaciones artísticas vascas entre culturales y propagandísticas. El conjunto se conoce como grupo *Eresoinka*. El grupo *Eresoinka* ha sido estudiado por Kosme de Barañano, tanto en su monografía sobre Ucelay como en su participación en la obra colectiva *Arte en el País Vasco*<sup>11</sup>.

En su contenido este grupo pretendía emular las actuaciones de los Ballets Rusos organizados por Diaghilev, que consistía en reunir personas que habían tenido que exiliarse, de modo que además

de sobrevivir juntos, organizaran manifestaciones artísticas que incluso produjeron beneficios.

El espectáculo de este grupo *Eresoinka*<sup>12</sup>, estaba organizado en tres partes: a) una muestra coral de 120 voces, dirigida por Gabriel de Olaizola; b) danzas del País Vasco, cuyo coreógrafo era el guipuzcoano J.L. Esnaola; c) ópera vasca, dirigida por Enrique Jordá de Gallastegui, que alcanzó gran prestigio en sus actuaciones, siendo posteriormente director de la orquesta de Ciudad del Cabo y de la nacional belga.

A partir de las actividades de este grupo salieron artistas como el cantante Luis Mariano que triunfaría en Francia o Pepita Enbil, madre de Plácido Domingo que organizó su propia compañía.

Los decorados de todas las actuaciones realizadas en París, Londres, Bruselas, Amberes, Rotterdam, La Haya y Amsterdam, fueron pintados por Julián de Tellaeche. Los bocetos de los trajes de músicos y bailarines, así como en la escenografía fueron realizados por el príncipe ruso exiliado Zcherwazizse y ejecutados por José M.<sup>a</sup> Ucelay. También se confeccionaron lujosos programas cuyo diseño y maquetación corrió a cargo de Ramiro Arrúe, Aranoa y Guezala. El grupo se disolvió con el comienzo de la guerra europea.

#### ACTIVIDAD EN MÉXICO Y ARGENTINA

México fue un centro de actividad artística importante para el exilio español. Muchos fueron los artistas republicanos que llegaron a México en los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil. Algunos habían ido primero a París, pero el avance de tropas alemanas en Francia le empuja a marcharse. Otros marchan directamente a México, pensando volver, pero establecen raíces artísticas y personales y permanecen en el país hasta su muerte.

El grupo mexicano está formado sobre todo artistas ligadas al movimiento surrealista tanto en pintura como en fotografía. Como señala Edward J. Sullivan en su estudio del surrealismo, esta corriente tiene un terreno favorable en artistas afincadas en México, sobre todo mujeres, estimu-

<sup>9</sup> FLORES CAPEROTXIPI, M., *Arte Vasco*, Buenos Aires Ekin, 1954; CAMPOY, A.M., *Cien maestros de la pintura española contemporánea*, Madrid, Ibérico Española, 1977; MOYA, A., y otros, *op. cit.*, págs. 1986; KORTADI OLANO, E., *Reflexiones en torno a la Escuela Vasca de Pintura; sus raíces y desarrollo*; Ídem., *Arte Guipuzcoano de postguerra, 1939-1979*, San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal, 1979.

<sup>10</sup> LLANO GOROSTIZA, M., *Pintura Vasca*, Bilbao, Neguri Editorial, 1966; BARAÑANO LETAMENDIA, K. de, y otros, *op. cit.*, págs. 320 y sigs.; MOYA, A. y otros, *op. cit.*, San Sebastián, 1986.

<sup>11</sup> BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme M.<sup>a</sup> de, *Ucelay*, Bilbao, Caja de Ahorros de Vizcaya, 1981.

<sup>12</sup> BARAÑANO, K.; GONZÁLEZ DE DURANA, J.; JUARISTI, J., *op. cit.*, págs. 321 y sigs.



ladas por el carácter fantástico de la vida mexicana. Una característica común de estas artistas es que sus orígenes son diferentes y su obra mantiene diferencias con las autóctonas, pero los productos de su imaginación fantástica no contradicen en nada a los de su país de adopción. La crítica ha visto en el arte mexicano de todas las épocas lo que podemos llamar «surrealismo inmanente»; un gusto recurrente por lo excéntrico proveniente de la época prehispánica.

La historiadora mexicana Lourdes Andrade escribía no hace mucho tiempo: «(...) Podemos distinguir dos niveles en la relación entre México y el surrealismo: un nivel histórico, varios de los participantes de este movimiento permanecen en México y se establecen allí definitivamente, y un nivel mítico, en razón del sitio que ocupa nuestro país en la imaginación surrealista. Estos dos niveles están íntimamente ligados y los vasos comunicantes que los unen, fluye sin cesar el rico contenido de la realidad y la magia de México, así como el del mundo prehispánico y el mundo indígena actual (...)»<sup>13</sup>.

Las españolas participan de este ambiente artístico. María de los Remedios Varo y Uranga (1908-1963), de padre andaluz y madre vasca. Vivió su infancia entre España y África del Norte. Su padre ingeniero hidráulico, despierta su interés por el dibujo y las matemáticas. Su adscripción al surrealismo se produce a partir de 1937 cuando se traslada a París con su marido Benjamin Péret. En la capital francesa participa en las reuniones del grupo surrealista junto a Esteban Francés y conoce a Leonora Carrington.

A finales de 1940 se traslada con su marido a México, donde se relacionan con sus amigos Gerardo Lizárraga, Esteban Francés, José y Kati Horna, Günter Gerzo y Leonora Carrington, con quien mantiene una profunda amistad. Su trabajo en la capital mexicana tiene más que ver con el dibujo publicitario y el diseño teatral. Es a partir de 1953 cuando se dedica a la pintura, una vez sepa-

rada de Peret y apoyada por su relación con Walter Gruen, rico hombre de negocios establecido en México<sup>14</sup>.

Las obras realizadas por Remedios Varo durante los años 40 y 50 en el exilio mexicano evocan con una clara influencia del cine de Luis Buñuel, sueños de un erotismo reprimido. Un buen ejemplo de lo explicado es la obra titulada *Presencia inesperada* (1959), en la que se ve surgiendo de lo alto de una silla, un intruso que intenta tocar con la punta de la lengua, el cuello de una mujer. Una combinación recurrente en su obra, es la mezcla del miedo, la repulsión, el placer erótico y la violencia sexual virtual. Estrella Lauter<sup>15</sup> ha observado que la mayor parte de las obras de Varo tienen como protagonista la mujer empeñada en conquistas espirituales o psicológicas o en actividades creadoras.

Dentro del surrealismo numerosas mujeres han utilizado con éxito la fotografía. Es el caso de Kati Horna<sup>16</sup> que se instala en México en 1939, huyendo de los horrores de la Guerra Civil Española. De padres húngaros pero nacida en España, se interesa por la fotografía después de pasar unas vacaciones en Budapest. Antes de ir a México realiza en París una serie de escenas de café que rivalizan en profundidad y sentido del humor con las de Henri Cartier-Bresson. En 1937, el gobierno de la República Española le encarga varios reportajes fotográ-

<sup>14</sup> JAGUER, E., *Remedios Varo*, París, Filipacci, 1963; *La obra de Remedios Varo*. Cat. Exp. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1964; PAZ O. YCAILLOIS, R., *Remedios Varo*, México, Era, 1966; *Obra de Remedios Varo*. Cat. Exp., Museo de Arte Moderno, México, 1971; *Remedios Varo*. Cat. Exp., Museo de Arte Moderno, México, 1971; *Remedios Varo, 1931-1963*. Cat. Exp., Museo de Arte Moderno, México, 1983; *Remedios Varo*. Cat. Exp., Fundación Banco exterior, Madrid, 1988; KAPLAN, Janet A., *El arte y la vida de Remedios Varo*, Nueva York, Abbeville Press, Publishers, 1988; *Remedios Varo: Arte y Literatura*. Cat. Exp., Museo de Teruel, Teruel, 1991; *Remedios Varo, 1908-1963*, Cat. Exp., Museo de Arte Moderno, México, 1994; OVALLE, R y otros. *Remedios Varo: Catálogo*. *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, México, Era, 1994.

<sup>15</sup> LAUTER, E., «*Remedios Varo: The Creative Woman and the Female Quest*». *Women Mythmakers. Poetry and Visual Art by Twentieth Century Women*, Bloomington, 1984, págs. 86.

<sup>16</sup> No hay monografías de Kati Horna. La información sobre su vida y su obra se encuentran en los Catálogos de las exposiciones *Los Surrealistas en México* y *La Mujer y el Surrealismo*; RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, op. cit. 78-79

<sup>13</sup> ANDRADE, L., «De amores y desamores: Relaciones de México con el surrealismo» en *El surrealismo entre el viejo y nuevo mundo*, págs. 110 (trad. inglesa, págs.330; RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, I., *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México, 1969 (esta obra desató una gran polémica, descrita por José Pierre bajo el título «Algunas nociones deshilvanadas...»).

ficos sobre la región de Aragón. Se exilia en México y pronto toma contacto con el grupo surrealista y es en este país donde su obra alcanza la madurez y cuando aparecen los temas más recurrentes de su producción.

Trabaja para diversos periódicos como *Nosotros* y *Mujeres*, y realiza una serie de fotos que bajo el título de *Arquitectura insólita*, reúne imágenes de antiguas haciendas mexicanas. La mayor parte de sus fotografías tiene rasgos comunes con las de sus colegas surrealistas. Generalmente utiliza grandes planos con caras, o ángulos de edificios a veces irreconocibles. A veces sus obras son voluntariamente desenfocadas evocando vagos recuerdos sin producir la sensación concreta de lo reconocible.

Algunas de sus fotografías son importantes por la utilización de filtros e iluminaciones nocturnas, así como su carácter evocador. Kati Horna también recoge la influencia de sus colegas surrealistas europeos. *Subida a la catedral de Barcelona* representa una cara de mujer que se proyecta en la superficie de un muro. La insistencia en el ojo recuerda los iconos de *Un perro andaluz* de Buñuel.

*Sin título*, representa a una inquietante vieja mujer rodeada misteriosamente sobre un fondo de carnicería y desolación que también recuerda a otra película de Buñuel *Los olvidados*. En esta línea podemos considerar las fotografías de Kati Horna cercanas a las películas de terror de la serie B realizadas en México en los años 40 o 50 y que en el mejor de los casos son brevemente citadas en los trabajos que estudian el cine mexicano. Parece evidente, sin embargo, que estas películas testimonian en gran medida, lo mismo que las fotografías fetichistas de Horna, una imaginación desinhibida que durante mucho tiempo ha jugado un papel de primer plano en la estética mexicana. Es en estos años 50 es cuando publica sus series más importantes en la revista *S.nob*, con títulos como *Cuentos fantásticos en secuencia fotográfica*, *Oda a la necrofilia*, *Impromptu con arpa* o *Sacramentalia y vampiro*.

M.<sup>a</sup> Paz Jiménez (1909-1970)<sup>17</sup> es una pintora autodidacta que emigra a Argentina en 1937, comenzando su aprendizaje en las escuelas libres, las cuales eran una de las pocas posibilidades de las mujeres artistas para poder perfeccionar su arte. A partir de la década de los cuarenta participará activamente en la vida artística argentina, tomando contacto con un movimiento

de filósofos orientales. Ambos elementos le influirán a la hora de realizar sus primeras obras en este país.

En Argentina así como en el resto de Latinoamérica, la modernidad entra a través de los viajes realizados por los artistas al viejo continente, o a través de los artistas europeos y en concreto españoles que se establecen temporal o definitivamente en América del Sur. Esta incorporación al arte moderno tiene un retraso con respecto a Europa y la prueba es que en los años 40 o 50 todavía hay manifestaciones ligadas al arte de las denominadas «primeras vanguardias europeas».

La obra de M.<sup>a</sup> Paz tendrá cierto éxito, siendo englobada por los críticos dentro del surrealismo, movimiento no muy alabado. La obra incorpora resabios de la filosofía oriental, tal y como hacían las vanguardias literarias y pictóricas de la época. El mejor ejemplo es la exposición patrocinada por Orion en 1939, donde exponían tanto pintores como literatos con tendencias surrealistas. Se encuadra en la primera época de la artista entre 1940 y 1945, en el denominado Surrealismo fantástico o esotérico.

Sus temas son unos seres descarnados, alargados, con cabellos largos que aluden a la mujer. La estilización corporal se consigue mediante los blancos que le dan esa forma etérea correspondiente al surrealismo. Este movimiento no lo aprende ella en

Argentina, sino que es probable que ya lo hubiese visto en España en ciudades tales como Barcelona, Madrid, o Zaragoza, a pesar de que el grupo teórico lo encontremos en Tenerife; o quizá lo aprendió a través de la *Gaceta de Arte* de Ramos de Westerdahl.

<sup>17</sup> La Razón 4-9-1944; Catálogo M.<sup>a</sup> Paz Jiménez 1909-1975, Museo de Bellas Artes de Bilbao, mayo-junio de 1978; FORNELLS, M., y otros: *M.<sup>a</sup> Paz Jiménez*, Museo de San Telmo, San Sebastián, 1989; MERINO, J.L., Catálogo *Homenaje María Paz Jiménez*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, septiembre, 1995; VV.AA. «María Paz Jiménez», *Pintores y Escultores Vascos de Ayer, Hoy y Mañana*, VOL. XIII, Fasc. 124 y VOL. XIV, Fasc. 137, Bilbao, 1976. MARTÍN DE RETAMA, J.M., «Pintores y es-

cultores vascos de ayer, hoy y mañana», *La Gran Enciclopedia Vasca*, Vol. XIII, Bilbao, 1976, págs. 2,3, 185, 186; RODRÍGUEZ, J.M., *Historia del Arte Contemporáneo en España e Iberoamérica*, Madrid, Numen, 1987; OLAIZOLA, A. MOYA, A., *María Paz Jiménez 1909-1975*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Ganbara Aretoa, 2000.

A esta etapa de su carrera pertenece *Espectro de claro de luna*, serie creada, como ya se ha dicho, en Buenos Aires siendo expuesta por vez primera en el salón del Banco Municipal en 1943. En esta obra la pintora muestra su carácter introspectivo que da importancia al sentimiento y al subconsciente a través de figuras femeninas y que será una constante en toda su etapa figurativa. Muestra un mundo marginal que se mueve en la irrealidad de un ambiente no real.

Los seres del cuadro se elevan hacia arriba tratando de escapar a la verticalidad envueltas de una profusa luz. Para poder entender mejor esta descripción del tema debemos acudir a sus comentarios: «(...) Desde que tengo recuerdo he experimentado una fuerte sensación de irrealidad, especialmente en días luminosos. Y esa misma sensación es la que trato de plasmar en mis obras. Pero después, al atardecer, al atenuarse los rayos solares, la irrealidad se difumina y vuelvo a ser persona (...)».

Observarnos una composición ascendente, con una gama de colores fríos entre azules y blancos que crean paisaje (surrealista y etéreo). Vemos que ya el crítico de *La Razón* en 1944 en Buenos Aires comenta el exquisito sentido del color, los contornos difusos y las sinfonías de color que nos recuerdan, en cierto modo, a María Laurencin.

A M.<sup>a</sup> Paz Jiménez le interesa el asunto por encima del color y de la forma, buscando en las figuras la cuarta dimensión. Trata de huir en su obra de la objetividad de la pintura francesa, haciendo un arte subjetivo fuera de toda escuela, pero dentro de las tendencias más auténticas de los cenáculos modernistas.

Ella comenta su técnica diciendo: «(...) Pienso que color, forma y poesía no son más que medios técnicos para conseguir una finalidad, escapar o abrir una grieta para huir de esta cárcel espacial, para poder trascender (...)».

#### SEGUNDA GENERACIÓN DEL EXILIO

El exilio trajo como consecuencia el asentamiento de artistas que dejaron testimonio de su trabajo a través de sus hijos, también dedicados a actividades artísticas, aunque sus inquietudes no tuvieran nada que ver con las de sus padres y en los países donde viven ya no se consideran exiliados. Este es el caso de Enrique Climent (Va-

lencia 1897-Colonia de las Águilas-México 1980) y de su hija Elena.

Enrique Climent inicia su exilio en México en 1939 y un año más tarde en 1940, obtiene una beca del Colegio de México para pintar. Su pintura se mueve dentro de una tendencia academicista, apenas influenciado por las tendencias vanguardistas, sobre todo teniendo en cuenta que en ese momento hay en México, un grupo en torno al surrealismo y otro en torno al muralismo. Al poco tiempo contrae matrimonio con la periodista norteamericana Helen Smoland, mujer que le apoyó en los momentos duros del exilio.

Frecuentó los círculos republicanos, colaboró en sus revistas y fue habitual de las tertulias del Café Papagayo. Pero lo más importante fue su actividad como pintor, grabador y dibujante, sin olvidar su magisterio en el campo de la docencia artística. Estableció su residencia en la Colonia de las Águilas, en las cercanías de México, donde instaló su estudio. Expuso en algunas ocasiones en Estados Unidos, pero en general se resistía a que sus obras salieran fuera de la capital mexicana, como lo prueba su presencia permanente en los salones oficiales y galerías de arte<sup>18</sup>.

A pesar de la resistencia antes mencionada, celebró muchas muestras en el extranjero como lo demuestra su presencia en la Galería Proteo de Nueva York (1966), Meredith Long Gallery de Houston (1963), Burgos Gallery de Nueva York (1966) o la Primera Bienal de Arte de Tokio (1955-57).

Su hija Elena Climent nacida en México, hizo sus estudios en esta misma ciudad, y posteriormente algunos estudios de pintura en Valencia y Barcelona, pero a pesar de todo se considera autodidacta. Representa espacios interiores invitando al recogimiento en la más grande metrópoli del mundo que es México. Perteneció a esa generación de artistas influidas por los acontecimientos de su país. En su juventud vive la masacre de 1968 y las turbulencias sociales que le siguieron. Al igual que las artistas de su generación se sitúa más allá de las modas establecidas y recoge la abstracción y la subjetividad de numerosos pintores figurativos de su época.

<sup>18</sup> Exposiciones individuales en la Galería de Arte Decoración (1941-43); Galería de Bellas Artes de México (1944); Salones de Roberto Block (1948); Ateneo Español (1949); Galería de Arte Mexicano (1951); Galería José María Estrada (1952); Galería Jacobo Glantz (1960).



Su obra es un reflejo de su entorno y de las realidades mundanas de la vida urbana de México constituyendo una especie de inspiración cuyo resultado es una serie extraordinaria de telas, generalmente de formato reducido, representando escenas de la vida de la clase media de la capital: el anuncio de una peluquera, la pared de un taller de reparación de automóviles, el marco de la ventana de un apartamento o un interruptor de la luz, son temas del repertorio de Elena Climent.

Lejos de exaltar las cosas banales, encuentra en ellas verdades cotidianas, verdadera substancia de la vida en México, durante los años 80 y 90. Guardianas del pasado, utiliza también objetos fetiches de las creencias populares (figuritas baratas del Sagrado Corazón, El Niño de Atocha o la Virgen de Guadalupe, colocados sobre una puntilla de plástico) con el mismo deleite que antes lo hiciera Frida Kahlo, pero sin hacer iconos eternos.

Estos objetos de la vida cotidiana tan queridos para Elena Climent, en ocasiones ocupan toda la superficie pintada, como sucede con *Pozales de flores*, o constituyen una superficie de elementos múltiples y abigarrados, en ocasiones con un cierto toque *kirsch*, pero sin abandonar el sentido del orden en la composición y un tratamiento de los objetos con un colorido y luminosidad, que les confieren una dimensión comparable a las «vanitas» de otras épocas.

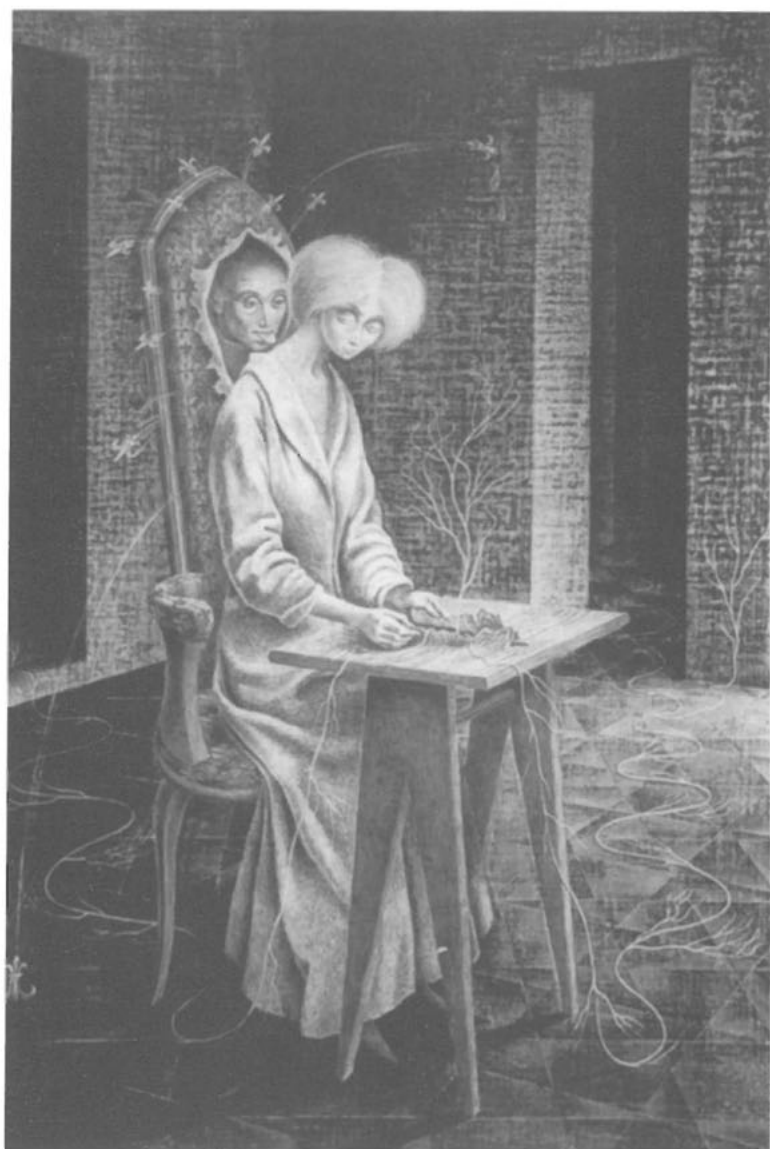
En *Accesorios para el pelo* busca provocar al espectador, poniendo de relieve, objetos de la vida cotidiana muy específicos y absolutamente reconocibles, elevándolos con gran maestría a la categoría de naturaleza muerta. La integridad de cada objeto y la perfecta dignidad con la que están tratados, dan testimonio pictórico, perfectamente inteligible, de una mundanidad que cada persona debe vencer en una gran urbe, como es la ciudad de México<sup>19</sup>.

Las obras de Elena Climent son un fiel reflejo de la diversidad de expresión estética del arte mexicano del siglo XX, pero que al mismo tiempo posee una unidad que se basa en la fuerza, vitalidad de expresión y en la insistencia en lo físico. En este sentido el crítico de arte holandés Willie van den Busshe, escribía en un ensayo publicado en 1993: «(...) la realidad de cada día y el pasado histórico están unidos en el convencimiento de que el misterio actúa como elemento unificador (...)»<sup>20</sup>.

Si bien para este crítico, la creatividad mexicana puede tener como fundamento, un cierto culto al misterio, es decir a aquello que no puede expresarse en términos concretos. Para los artistas actuales como Elena Climent, el misterio es algo cotidiano y por lo tanto deja de serlo. Para esta artista prima la reflexión sobre el arte mismo, la recuperación de la pintura como gran género, cargada de contenidos y rica en recursos. Sin embargo, no prescinde de la figuración ni de la idea de reafirmar la primacía de los valores formales. Su arte participa de los planteamientos de los artistas mexicanos de hoy, que como en épocas anteriores, se respeta a sí mismo en primer término.

<sup>19</sup> Elena Climent. *El tiempo detenido*, México, Galería Metropolitana, 1988; Elena Climent. *Flor de asfalto*, México. Palacio de Bellas Artes, 1988; SULLIVAN, Ed., *op. cit.*, 1993, págs. 48 y 49.

<sup>20</sup> BASHE, Willie van den y CONDE, T., *Actualidad plástica en México* (Cat. Exp. Provincial Museum voor Moderne Kunst, Ostende, 1993).

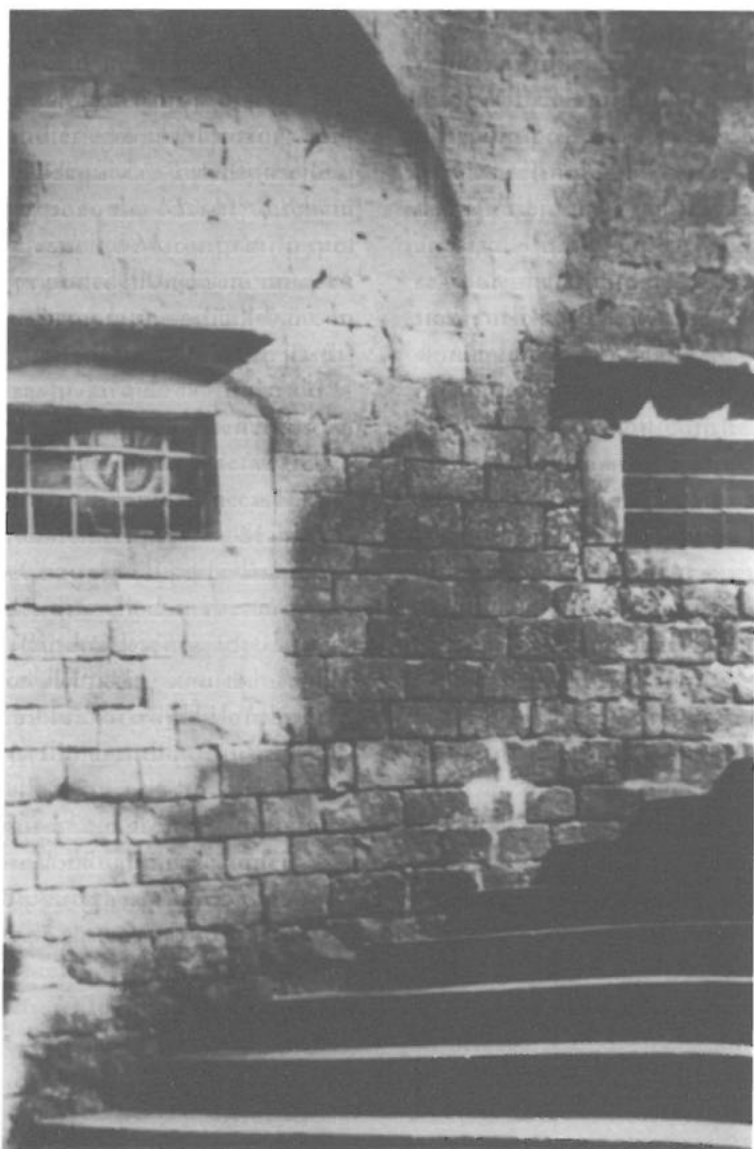


1.—REMEDIOS VARO. *Presencia inesperada*. México. Col. privada





2.—M.<sup>a</sup> PAZ JIMÉNEZ. *Espectro de claro de luna*. Buenos Aires. Col. privada



3.—KATI HORNA. *Subida a la Catedral de Barcelona*. México. Col. privada



4.—KATI HORNA. *Sin título*. México. Col. privada



5.—ELENA CLIMENT. *Pozales de flores*. México. Col. privada



6.—ELENA CLIMENT. *Accesorios para el pelo*. México. Col. privada

---

## *Las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca: cine, política e ideología en la España de los años cincuenta*

JUAN FRANCISCO CERÓN GÓMEZ

El desarrollo de la cinematografía en España ha estado fuertemente condicionado por los avatares políticos de un siglo que ha conocido tres cambios de régimen, una guerra civil y dos dictaduras. Hasta tal punto es así que la mayor parte de los manuales de historia del cine español establecen sus diferentes etapas, salvo para su fase muda, de acuerdo con las transformaciones políticas. Se habla, de este modo, del cine de la República, de la Guerra Civil, del Franquismo y de la Democracia, señalando a su vez diversas subdivisiones en razón de la evolución de cada régimen político.

Esta comunicación se centra en un caso particular de confluencia de lo político y lo cinematográfico situado en los años cincuenta. El cine de la etapa inmediatamente anterior, modelado severamente por las circunstancias de posguerra, generó una amplia contestación en la primera mitad del decenio (que se vio alentada por el ejemplo del neorrealismo italiano) en la que coincidieron cineastas y críticos de muy diversa ideología (desde falangistas y católicos, hasta liberales y comunistas). Se desembocó así en 1955 en las I Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca, auténticos «estados generales» del cine español de la época, donde se reunieron profesionales, críticos, profesores y representantes de cine-clubs. Este trabajo se interroga sobre cuáles eran las coincidencias en la concepción del cine entre ciertos defensores del franquismo y sus opositores militantes, tal como quedaron planteadas en aquella reunión.

### EL ORIGEN DE LAS CONVERSACIONES DE SALAMANCA

El motor fundamental de las Conversaciones fue el descontento existente ante el cine que se venía haciendo en España y sus limitaciones administrativas; en este frente coincidieron un grupo reducido de cineastas, que se habían incorporado a la profesión en los cincuenta y que mayoritariamente habían tenido una formación académica, sectores de la crítica refugiados en revistas de carácter cultural (con criterios opuestos a la crítica de la prensa diaria) y representantes de diversos cine-clubs. La formación académica de los cineastas era una novedad absoluta en la historia del cine español ya que hasta entonces las vías de acceso a la profesión eran la incorporación desde otras disciplinas, desde el ejercicio de la crítica o a través del meritotaje. En 1950 se diplomó la primera promoción del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC; que en 1962 pasaría a llamarse Escuela Oficial de Cine), en la que destacaron inmediatamente Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Ambos filmaron al alimón su primera película, *Esa pareja feliz* (1951), crónica en clave de humor de las estrecheces de una familia humilde y de sus afanes por progresar, un tipo de cine que contrastaba vivamente con el de los años cuarenta, ampuloso y escapista. Ese mismo año, el debutante José Antonio Nieves Conde (que no procedía del IIEC) filmó *Surcos* (1951), que en un registro dramático abordaba los problemas de adaptación de los inmigrantes rurales a la vida urbana,



sin escamotear la presencia de lacras sociales como el estraperlo, el paro o la prostitución, también en abierta contradicción con la visión triunfalista del régimen. Ya en estos tempranos momentos se vislumbraba la confluencia de aspiraciones entre sectores políticamente muy dispares, pues si *Esa pareja feliz* la firmaban un comunista (Bardem) y un anarcoide (Berlanga), *Surcos* era obra de un grupo de falangistas (su propio director, pero también sus guionistas). Esta película, que no gustó a la jerarquía eclesiástica ni política, fue defendida por uno de sus hombres: José María García Escudero, que era jurídico del Ejército y llegó a la Dirección General de Cinematografía por vez primera en 1951. García Escudero, en contra del criterio general, consiguió que la película obtuviese la calificación de Interés Nacional (en detrimento de *Alba de América* —1951—, de Juan de Orduña, que respondía a la visión de la historia que impulsaba el régimen), pero a costa de precipitar su abandono del cargo<sup>1</sup>. Volvería al mismo, significativamente, en los años sesenta, cuando Manuel Fraga llegó al Ministerio de Información y Turismo y se propició un proceso de apertura reformista del sistema. Su gestión se caracterizaría en buena medida por la puesta en práctica de una parte de lo propuesto en Salamanca, donde había participado activamente.

Películas como las citadas se veían estimuladas por los precedentes del neorrealismo italiano que, vagamente conocido en principio, comenzó a ser asimilado con mayor conocimiento de causa por los sectores más inquietos del cine español gracias a la Semana de Cine Italiano de 1951 y a la de 1953<sup>2</sup>. El movimiento neorrealista (rechazado por la prensa oficial), las películas mencionadas y otras

que vinieron después (como *Bienvenido Mister Marshall* o *Cómicos*<sup>3</sup>), encontraron respaldo en plataformas críticas que en algunos casos se encontraban estrechamente vinculadas a los propios cineastas. Una de ellas era la revista cultural *Índice*, cuya dirección había sido asumida por Juan Fernández Figueroa en septiembre de 1951, decidiendo crear una sección de cine a cargo de Ricardo Muñoz Suay, que contó como redactores con los también comunistas Juan Antonio Bardem y Eduardo Ducay (el cual controlaba a su vez la sección cinematográfica de *Ínsula*). Simultáneamente, el falangista Marcelo Arroita-Jáuregui, que dirigía *Alcalá* desde 1954 (editada por el SEU madrileño), y los católicos Pérez Lozano en *Signo* (dependiente de Acción Católica) y José María García Escudero en *Arriba* (diario falangista), coincidían en mantener una severa postura crítica ante el cine español. En 1953 surgió la primera gran revista cinematográfica de la posguerra, *Objetivo*, que contaba en su consejo de redacción con los mismos hombres de la sección de cine de *Índice*, además de Paulino Garragorri (y todos ellos, significativamente, habían pasado por las aulas del IIEC)<sup>4</sup>. Casi a la vez nació el cine-club de Salamanca (dependiente del SEU), que dirigía Basilio Martín Patiño y que precisamente publicó en 1954 el libro de José María García Escudero *La historia en cine palabras del cine español*, donde el autor trazaba una condena sin paliativos del pasado y presente de la cinematografía nacional. Pensaron en organizar un congreso internacional de cine y pidieron consejo a los responsables de *Objetivo*. De ese encuentro salió la decisión de convocar una reunión nacional para hablar de los problemas del cine español: el SEU prestaba el aval oficial imprescindible para un acto de este tipo, mientras que el auténtico motor ideológico era *Objetivo*, lo que vale tanto como

<sup>1</sup> Sobre estos hechos, puede verse HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana-Filmoteca Española, 1993, págs. 41-42 y 294-297.

<sup>2</sup> Las películas neorrealistas se proyectaban con retraso, cortadas o manipuladas por el doblaje, o sencillamente no se estrenaban. En general puede decirse que tenía más facilidades la llamada rama humanista del neorrealismo (De Sica / Zavattini) o su derivación rosa (Blasetti, Castellani, Camerini), que la más comprometida políticamente (Visconti, De Santis). Véase HEREDERO Carlos F., obra citada, págs. 287-290, o MONTERDE, José Enrique, «Zavattini en España», en *Ciao, Za. Zavattini en España*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991. Las semanas de cine italiano de 1951 y 1953 permitieron ver títulos no estrenados comercialmente y contaron con la presencia de algunos de sus artífices como el propio Zavattini.

<sup>3</sup> Dirigidas por Berlanga en 1952 y por Bardem en 1953, respectivamente.

<sup>4</sup> Nació con el apoyo económico y la cobertura de Juan Fernández Figueroa en julio de 1953, publicándose hasta octubre de 1955, cuando vio la luz el número 9 y se vio suspendida por el eco despertado por las Conversaciones de Salamanca. Sobre estas revistas y otras posteriores que se nutrieron de ideas similares como *Film Ideal*, véase TUBAU, Iván, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: La gran controversia de los años sesenta*, Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 1984.

decir que era el PCE. No obstante, hubo que hacer concesiones (las hicieron unos y otros) lo que permitió agrupar en Salamanca a lo más vivo del cine español del momento con un abanico ideológico realmente amplio<sup>5</sup>. Así había comunistas (Muñoz Suay, Bardem), falangistas críticos (Arroita-Jáuregui), católicos (Pérez Lozano, García Escudero), falangistas acrílicos (José Salcedo) u opositores sin militancia definida (Fernán-Gómez, Berlanga). Además había directores veteranos (Sáenz de Heredia, Antonio del Amo), aspirantes a serlo (Carlos Saura), críticos, representantes de cine-clubs, actores, profesores universitarios interesados por el cine (Alonso Zamora Vicente), cineastas amateurs, etc. No estuvo representada la industria en ninguna de sus ramas ni apenas la crítica de la prensa diaria, con lo que bien pueden identificarse ambos sectores como los objetivos a abatir por parte de los convocantes.

Los comunistas jugaron la carta del posibilismo y aceptaron un mínimo común denominador que permitiese limar diferencias, ya que el hecho mismo de discutir en público con libertad ciertos problemas ya se consideraba un éxito y el objetivo se vio facilitado por la presencia en el Ministerio de Educación (no hay que olvidar que fue la Universidad de Salamanca quien acogió el evento) de Joaquín Ruiz-Giménez, que impulsó una política de cierto aperturismo que se vería yugulada meses después. Por su parte, los defensores del régimen se avinieron a colaborar con los opositores porque tampoco gustaban del cine español de la época y porque pretendían influir en su transformación y hacer valer sus posiciones dentro del entramado relativamente pluralista del sistema franquista. En ningún caso fueron engañados (la prueba son las concesiones que se hicieron previas a las Conversaciones) como se dijo a veces después de la re-

unión, lo que quizá vino motivado por la reacción adversa del régimen que atemorizó a algunos. La verdad es que el encuentro convenía tácticamente a todos pero si las diferencias hubiesen sido insalvables ni siquiera se hubiera producido la reunión. ¿Qué tenían, pues, en común en su modo de entender el cine? La respuesta está tanto en la literatura previa a las Conversaciones (de la que no podemos hacernos eco por razones de espacio) como en lo que allí se dijo y se firmó como conclusiones.

### EN SALAMANCA

El «Llamamiento a las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales», redactado por Ricardo Muñoz Suay, fue publicado en el número 1 de *Cinema Universitario* (que editaba el Cine-club de Salamanca)<sup>6</sup> y reproducía párrafos enteros del editorial del número 3 de *Objetivo* donde se hablaba del cine español. Los dos puntos principales eran el rechazo del cine existente y la apelación a una estética realista como vía de regeneración. En este punto se coincidía con lo señalado por García Escudero en su libro citado anteriormente o por manifestaciones como la de Arroita-Jáuregui en las páginas de *Alcalá* donde se preguntaba si «no estará también en el realismo, el camino de nuestro cine»<sup>7</sup>. Fruto de la ambigüedad calculada que se buscaba no se hizo referencia alguna en el «Llamamiento» al neorrealismo (que sí aparecía en el editorial de *Objetivo* pero que hubiera desatado la acusación de mimetismo extranjerizante de algunos sectores<sup>8</sup>) y se justificó la apelación al realismo en atención al pasado plástico y literario español citando a figuras como Ribera, Goya, Quevedo y Mateo Alemán.

Las sesiones tuvieron lugar en la Universidad de Salamanca del 14 al 19 de mayo. Bardem abrió su intervención enunciando su célebre pentagrama:

<sup>5</sup> La organización hubo de aceptar retirar la firma de Muñoz Suay del Llamamiento de las Conversaciones al tratarse de un reconocido militante comunista que había pertenecido a la FUE (Federación Universitaria Española) durante la II República, siendo sustituido por Manuel Rabanal Taylor. Por otra parte, hubo de aceptar la presencia como ponente del falangista José Salcedo que leyó un texto sobre cine político que desentonaba claramente con el tono general de la reunión. Los preparativos de las reuniones pueden seguirse en «Antes de Salamanca, en Salamanca, después de Salamanca», en AA.VV. *El cine español, desde Salamanca* (1955/1995), Salamanca, Filmoteca de Castilla y León, 1995, págs. 59-76.

<sup>6</sup> Corresponde a enero-marzo de 1955. También se publicó en *Objetivo* (Madrid), núm. 5 (1955).

<sup>7</sup> Recogido por HEREDERO, Carlos F., obra citada, pág. 150. Corresponde a *Insula* (Madrid), núm. 2 (1952).

<sup>8</sup> Como ya se ha dicho, la crítica oficial rechazaba el neorrealismo. Los sectores del régimen que lo defendían lo hacían con matices, según que directores y películas, y pretendían dotarlo de autonomía y españolidad.

«El cine español actual es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo, industrialmente raquítico». Su discurso puede considerarse una ponencia-marco pues se llamó «Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía» y ciertamente el director contaba con un gran predicamento entre los reunidos. Ese prestigio se vio reforzado por el Premio de la Crítica obtenido apenas unos días antes en Cannes por *Muerte de un ciclista* la cual se pasó en Salamanca durante aquellos días, lo que permite considerarla como un auténtico manifiesto filmico de la reunión<sup>9</sup>. Ese pentagrama pasó a encabezar las conclusiones finales de las Conversaciones<sup>10</sup>.

Como reverso del pentagrama, el falangista Arroita-Jáuregui pidió en su ponencia, «Obstáculos para un cine español», que el Estado impulsase «un cine revolucionario, religiosamente exacto, políticamente válido, socialmente educativo y estéticamente valioso», acorde con sus principios fundamentales. O sea, que el cine español no satisfacía a nadie en ninguno de sus aspectos. Las propuestas en torno a la político, social y estético pueden resumirse en una: la apuesta por una estética realista. El realismo era el arma que serviría para hacer un cine socialmente sincero, políticamente eficaz y estéticamente digno. El modelo al que se aspiraba era el neorrealista, citado expresamente por Muñoz Suay en su intervención «Caracteres del cine español».

Los aspectos económicos que se trataron estaban todos en relación con la política proteccionista del régimen, la cual se pretendía reformar y de la que dependía inevitablemente la producción nacional a causa de su debilidad. Aquí la intervención más destacada fue la de José María García Escudero, «Los problemas económicos del cine español», habida cuenta de su experiencia como director general de Cinematografía y de cuanto había escrito con anterioridad sobre ello<sup>11</sup>. Entre los acuerdos alcanzados destacaba la petición de que se deslindasen los fondos de protección de los cá-

nonos y permisos de importación y doblaje de películas extranjeras (lo que llevaba a la paradoja de que el incremento de las ayudas dependía del aumento de la competencia extranjera), la restricción paulatina del doblaje (que nunca se consiguió) y asegurar la distribución de las películas nacionales. También se pedía para ellas la reducción o exención de impuestos considerando que «el cine, más que una industria, es arte, y no hay ninguna razón para no extender al cine el privilegio que disfruta el teatro». En todo caso, debía recibir una protección especial, frente al cine comercial, el cine que lo mereciera «por sus cualidades artísticas o sus valores religiosos, nacionales o sociales».

También se abordó el problema de la censura y se llegó al único acuerdo posible: es decir, no pedir su eliminación<sup>12</sup> (que la izquierda sabía que era imposible), pero sí, al menos, su racionalización. Se demandó la elaboración de un código, que permitiría saber con certeza a qué atenerse y que permitiera establecer un sistema de recursos. El objetivo era acabar con la inseguridad jurídica en la que se vivía hasta entonces. García Escudero haría realidad esta petición y también la reforma de la política proteccionista en los años sesenta.

#### LAS COINCIDENCIAS DE FONDO

La primera coincidencia es la visión común de la historia del cine español, de la que se hace tabla rasa. Si se condena el cine de los cuarenta (y nada tiene de particular que así lo hagan los sectores de oposición, pero no tanto sus contrarios) también se hace lo propio con el mudo y el republicano (y aquí lo llamativo es que no haya ninguna voz desde la izquierda que lo defienda). La explicación puede estar en que hay una cierta continuidad en el desarrollo de la cinematografía nacional que ha sido impermeable a los cataclismos políticos y tecnológicos. Se ha subrayado que el cine republicano de los años treinta (que es el primer cine sonoro español) hunde firmemente sus raíces en el cine de los años veinte en cuanto a la continuidad de

<sup>9</sup> Junto a *Bienvenido Mister Marshall* de Berlanga (con participación de Bardem en el guión) o algún filme neorrealista como *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica.

<sup>10</sup> Las conclusiones y todas las intervenciones de Salamanca fueron publicadas en *Objetivo* (Madrid), núm. 6 (1955).

<sup>11</sup> Sus propuestas quedaron recogidas en *Objetivo*, núm. 2 y núm. 3 (1954).

<sup>12</sup> Sólo se pidió su eliminación para los cine-clubs, tal como expuso Manuel Rabanal Taylor en su ponencia «Extensión cinematográfica». La petición fue incluida en las conclusiones del encuentro.



géneros, temas, tratamiento e incluso directores (de hecho, los dos más importantes del periodo anterior lo seguirán siendo durante la II República: Benito Perojo y Florián Rey). La Guerra Civil supuso un hiato pronunciado y el cine se decantó hacia los noticiarios y documentales de propaganda, pero, sobre todo en el lado franquista, los intentos de abordar un cine de ficción (en estudios extranjeros) siguieron transitando los caminos de anteguerra: *Carmen la de Ronda* o *Suspiros de España*<sup>13</sup> son dos ejemplos bien significativos. La década de los cuarenta añadió las experiencias de un cine «de cruzada»<sup>14</sup>, muy importante desde el punto de vista ideológico, pero que no dejó de ser escaso mientras que el grueso de la producción se decantó por las fórmulas anteriores más o menos actualizadas. En suma, el cine español se caracterizó por su carácter conservador (y no sólo en lo ideológico), por su vocación escapista, por su alejamiento de las grandes tendencias culturales o cinematográficas y por la renuncia a abordar problemas contemporáneos con rigor.

Naturalmente, se trataba de una visión histórica sin matices pues se utilizó sobre todo como un arma arrojada, pero sin duda esta caracterización del cine anterior es la que rechazan en bloque todos los reunidos en Salamanca. Esto es así, porque para ellos el cine es un hecho de cultura, una forma de arte que se sitúa en el mismo ámbito que la literatura, la pintura o el teatro de prestigio. Se considera que el cine forma (o debe formar) parte de la llamada alta cultura o cultura burguesa y, por contra, el término espectáculo o entretenimiento está proscrito en las discusiones de Salamanca. Se trata de una concepción del cine en abierta contradicción con la generalidad del cine español de entonces (e incluso del actual)<sup>15</sup>. Había, pues, una

visión común de carácter culturalista del cine, de donde derivan las continuas apelaciones a que la Universidad o los intelectuales pongan sus ojos en el medio. Esto explica también la búsqueda de antecedentes literarios o pictóricos dignos de imitación. Los autores que se señalan pueden variar, pero todos comparten una estética realista y lo significativo es la intención de entroncar con esas ramas de la creación y no con otras. De hecho, la realidad del cine español había andado vinculada a otras manifestaciones culturales de raíz más popular como pueden ser la zarzuela, el sainete o el folletín, de las que ahora se reniega.

No obstante, las Conversaciones incluyeron amplias referencias a aspectos económicos pero siempre ligadas a las ayudas estatales y a fórmulas proteccionistas frente a la competencia extranjera. Esta defensa del intervencionismo estatal también tiene un sustento ideológico más allá de sus implicaciones meramente prácticas y enlaza con lo que decíamos más arriba. La inversión del Estado en el cine se justifica porque, por encima de una industria, es un bien cultural o porque forma parte de los elementos que sirven para definir la identidad nacional. Este es un principio nacionalista que une a todos, aunque los elementos que se elijan para conformar ese mítico ser de la nación sean harto distintos.

También se proclamó que el cine español era «políticamente ineficaz». Evidentemente, los valores políticos del cine español del momento no podían satisfacer a los sectores de oposición, pues eran contrarios a sus puntos de vista, pero tampoco cumplían las expectativas de los sectores falangistas o católicos más ideologizados, de la misma forma que tampoco las colmaba el régimen. Franco sostuvo su posición durante décadas valiéndose de un inestable equilibrio de poder entre las diversas «familias» que lo sustentaban, dividiéndolo o asignándolo alternativamente, de modo que su único aglu-

<sup>13</sup> Dirigidas en 1938 por Florián Rey y Benito Perojo, respectivamente.

<sup>14</sup> Se practicó sobre todo durante la primera mitad de la década, periodo en el que el régimen se acercó más las potencias del Eje y a su modelo político. El título más representativo es *Raza* (1941), de José Luis Sáenz de Heredia y basado en una novela escrita por el propio Franco bajo el seudónimo de Jaime de Andrade.

<sup>15</sup> De hecho, la euforia actual en torno al cine español es contestada por uno de los principales protagonistas de Salamanca, Juan Antonio Bardem, que ha escrito: «Si lo que busca la actual

Administración es que el cine español o, al menos, algunas películas de la producción anual sean altamente rentables, independientemente de lo que esas películas nos cuentan, entonces nuestro cine va bien. Pero si lo que muchos queremos es que nuestro cine alcance unas recaudaciones estimables y que sus contenidos tengan un mínimo nivel intelectual y no nos avergüencen, entonces nos parece que vamos en dirección contraria», «¿Todo va bien?», *Anuario El Mundo 1998*, Madrid, Unidad Editorial, 1998, págs. 374-375.

tinante real era su autoridad personal. Así, la definición ideológica del régimen era muy amplia y somera, basándose apenas en unas ideas comunes, muy conservadoras, pero a la vez muy vagas y, sobre todo, en la negación de la democracia y el comunismo. Los falangistas que permanecían fieles a los valores joseantonianos y que no aceptaron la transformación de su partido en una estructura burocrática, reclamaban del cine un compromiso ideológico más firme y otro tanto ocurría con ciertos sectores católicos con preocupaciones sociales. Si apuestan por el realismo es porque permitirá hacer ver que hay razones que justifican la llamada «revolución pendiente». El rechazo del escapismo general del cine español (aunque evidentemente servía de vehículo a esas vagas ideas conservadoras del sistema) se debe a que todos veían en el cine un poderoso medio de adoctrinamiento.

La conciencia de la capacidad de penetración ideológica del cine y la insistencia en potenciarla al máximo, es lo que convierte a la censura en un importante caballo de batalla. Si las películas no fuesen más que una forma entretenida de disfrutar el tiempo de ocio, se les podría plantear algún reparo moral pero la cuestión carecería de la importancia que se le da. Pero el ala derecha de Salamanca esperaba una orientación distinta de la censura y por ello Arroita-Jáuregui denunció «la inhibición ideológica» y el «intervencionismo concretado en aspectos negativos». Evidentemente, la censura existía en todo el mundo, pues incluso en los EEUU, la industria erigió su propio código censor pero allí fue un elemento más del paisaje, una circunstancia con la que se contaba a la hora de hacer cine y no un problema de primera magnitud como se planteaba en España. Su reforma era muy importante para los sectores disidentes, pero interesa más aquí subrayar que también era un asunto capital desde el otro lado.

Todos pretenden, pues, que el cine tenga una función de adoctrinamiento ideológico. Por ello, incluso uno de los falangistas participantes por imposición gubernativa, José Salcedo, no tuvo empacho en citar a Lenin en su intervención cuando lo definió como «un vehículo eficaz de propaganda y captación». La percepción general era que el cine del momento servía más a los fines desmovilizadores del régimen que a otra cosa (lo que se acentuaría en los sesenta, con el incipiente desarrollismo que abrió las puertas a la sociedad de consumo). En

regímenes totalitarios (la Alemania nazi, la Unión Soviética) el cine ha tenido un importante papel como instrumento de propaganda que de modo general ha estado ausente en la España franquista, al menos del modo como lo percibían los falangistas o los católicos<sup>16</sup>.

Este punto, entre otros, haría que incluso algunos de los participantes en Salamanca adoptaran con el tiempo una postura crítica. Es el caso de Berlanga que, cuando inició su colaboración con el guionista Rafael Azcona, comenzó a hacer un cine que no comulgaba con los principios salmantinos (*Plácido*, 1961, *El verdugo*, 1963). En esa misma línea se situaría el italiano afincado en España, Marco Ferreri, que también con Azcona como guionista, filmó *El pisito* (1958) y *El coche-cito* (1960). Estas películas, de un corrosivo humor negro, no pretendían lanzar al espectador ningún tipo de consigna moral o ideológica. Naturalmente eran filmes con una amarga visión de la realidad pero ésta se presentaba caótica y absurda, sin redención posible mediante fórmula social alguna. Un cine, por lo demás, que entroncaba con aquellas manifestaciones culturales no elitistas (como el sainete) que habían sido proscritas, siquiera de modo implícito, en Salamanca.

En suma, se rechaza el cine español (del momento y del pasado) porque respondía a un modelo escapista, carente de ambiciones culturales y que no servía a sus potencialidades propagandísticas. Se pretende que el espectador cinematográfico reciba una lección estética, moral o ideológica cuando acuda a la sala para modelar su propia manera de pensar y de actuar. En este punto, al realizador cinematográfico y al Estado se les encomienda una tarea de alta responsabilidad. El realizador ha de formar parte de la vanguardia cultural del país para, en lugar de someterse a los gustos del público, condicionarlos con el apoyo del Estado. Sobre este

<sup>16</sup> Ni siquiera el NO-DO, noticiario estatal, único autorizado y de proyección obligatoria en todas las salas, colmaba estas expectativas. Véase SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, «NO-DO: entre ideología e historia de las mentalidades», *Cuadernos de la Academia* (Madrid), núm. 6 (1999), págs. 127-136. Para el autor su objetivo era «sacrificar la propaganda en su sentido fuerte, de agitación, por una inactividad, en la que se daban la mano las fantasías imperiales a fin de cuentas grotescas, rituales de victoria y apacible beatitud», págs. 128-129.



particular resultan reveladoras las palabras escritas dos años después por uno de los participantes en Salamanca, el director de ideología republicana Antonio del Amo. Recordando lo que habían supuesto las Conversaciones, pedía con ironía que el Estado publicase «un código contra el mal gusto, imponiendo sanciones hasta de cárcel. Eliminar y perseguir todo lo que es cochambre en nuestras taquillas, hasta descartar la más remota posibilidad de que pueda existir un osado desaprensivo que se atreva a realizar una película fuera de los postulados estéticos reconocidos por la cultura y por el buen gusto». Y añadía más adelante: «En una palabra, imponer la cultura, exigirla, como los padres imponen a sus hijos los sanos consejos y los buenos modales. Porque el público es menor de edad, no tiene el juicio formado, y lo mismo que se le mete en la cabeza una idea publicitaria, y los gustos por el cuplé y el burdo folklore, fácilmente se podría lograr que en el plazo de muy pocos años mostrará su afición por las sinfonías y las sonatas»<sup>17</sup>.

#### DESPUÉS DE SALAMANCA

Las Conversaciones buscaron abrir espacios en el cine para dar cabida a situaciones e ideas hasta entonces inéditas y en esa necesidad coincidían todos los convocados. Las fricciones vendrían después porque mientras la oposición a la dictadura pretendía su desgaste progresivo, los sectores no acomodados del régimen querían hacer valer su fuerza dentro del sistema. Coyunturalmente, quedaron unidos en Salamanca y, de modo efímero, también en los años sesenta cuando García Escudero puso en marcha buena parte de lo allí propuesto<sup>18</sup>. An-

tes de eso, nació *Film Ideal* (octubre de 1956), que contó con la dirección de Pérez Cobos y la colaboración activa de García Escudero y que se convirtió en la plataforma del ala derecha salmantina mientras que *Cinema Universitario* primero y más tarde *Nuestro Cine* lo fueron de su ala izquierda. Todas estas publicaciones mantuvieron una serie de puntos en común, que, entre otros, pueden identificarse con los expuestos en este trabajo, hasta que *Film Ideal* se aproximó a las posiciones de *Cahiers du Cinéma*, muy alejadas de los postulados salmantinos<sup>19</sup>.

Inicialmente, todos perdieron la partida pues si *Objetivo* se vio clausurada en octubre de 1955 y el Congreso Universitario de Escritores Jóvenes, que se iba a celebrar en Madrid con un espíritu similar al de Salamanca, fue prohibido, también el régimen puso fin a la experiencia aperturista de Ruiz Giménez en el Ministerio de Educación cuando cesó en su cargo en febrero de 1956. Poco después (en el mes de abril), también perdió su puesto el director general de Cinematografía, Manuel Torres López, que había anunciado algunas reformas como la publicación de un código de censura. No obstante, la sombra de esta reunión se ha proyectado largamente sobre el cine español<sup>20</sup> y de hecho se puede considerar que el proyecto de Pilar Miró en los años ochenta responde en buena medida a una puesta al día del «espíritu de Salamanca»<sup>21</sup>. Con su decreto y el apoyo estatal, se propició un cine de autor, culturalista y legitimador de la democracia y la izquierda gobernante (el PSOE), eficaz desde el punto de vista ideológico y dependiente para su reconocimiento cultural de otras vías de expresión mejor consideradas tradicionalmente como son la pintura o la novela de prestigio.

<sup>17</sup> DEL AMO, Antonio, «Carta abierta a los que estuvieron en Salamanca», *Film Ideal* (Madrid), núm. 7 (1957), págs. 6-7. Del Amo había dirigido *Día tras día*, primera película producida por Altamira (fundada por alumnos de la primera promoción del IIEC) a la que seguiría *Esa pareja feliz*, de Bardem y Berlanga.

<sup>18</sup> La revista *Nuestro Cine*, de inspiración marxista, defendió en principio las reformas de García Escudero y el cine que propició, el llamado Nuevo Cine Español. El propio Bardem felicitó por carta al nuevo director general subrayando lo que ello iba a significar para «todos los que vamos segando la misma mies». Esta carta y al apoyo de *Nuestro Cine* quedan recogidos en GARCÍA ESCUDERO, José María, *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*, Barcelona, Planeta, 1995, págs. 252-254.

<sup>19</sup> A este respecto puede consultarse TUBAU, Iván, obra citada.

<sup>20</sup> Para algunos con consecuencias muy negativas. Véase PÉREZ PERUCHA, Julio, «Trayecto de secano (algunos obstáculos que se oponen la existencia de una historia del cine español)», *Archivos* (Valencia), núm. 1 (1989), págs. 36-47.



## La verdad y la máscara del arte nuevo. La consideración del arte abstracto en la España de 1959

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ

Entre los meses de noviembre de 1958 y mayo de 1959 fueron apareciendo en *La Estafeta Literaria* las respuestas a una serie de preguntas que Manuel García Viñó, escritor y crítico de arte habitual de la revista, había dirigido a un grupo relevante de personalidades del mundo de las artes<sup>1</sup>. La revista había sido fundada por Juan Aparicio siguiendo el modelo de *La Gaceta Literaria*; en sus páginas se defendió la práctica del arte abstracto, aunque con algunos límites. Este *dossier*, titulado «La verdad y la máscara del arte nuevo», se refería sobre todo a cuestiones relacionadas con el Informalismo, que conocía entonces días de gloria en España: en el mismo año de 1958 el envío de nuestro país a la Bienal de Venecia, organizado por Luis González Robles, y compuesto fundamentalmente de obras informalistas<sup>2</sup>, obtuvo importantes triunfos; era el resultado de una política de promoción del arte abstracto que duraría todavía muchos años, y que tuvo importantes resultados, como la exposición *New Spanish Painting and Sculpture*, celebrada en 1960 con el apoyo activo de la Ad-

ministración española en el Museo de Arte Moderno de Nueva York<sup>3</sup>. El referido *dossier* aparece en un momento de promoción pública y éxito del Informalismo español. En 1957, como todo el mundo sabe, se había constituido el grupo El Paso con el fin de «vigorizar el arte contemporáneo español»<sup>4</sup>. Las preguntas formuladas por García Viñó eran las siguientes:

«¿Es lo no figurativo lo más avanzado? Más aún ¿es más de nuestros días lo no figurativo que lo figurativo moderno, o sea, no realista?

¿Se puede distinguir en las composiciones no figurativas la sinceridad del fraude? Caso de respuesta afirmativa ¿cómo se explica la existencia real de muchos advenedizos?

¿Pertenece el arte 'otro' a la misma 'clase' de cosas que el arte anterior? O sea, ¿se encuentra en la misma línea que el arte del Renacimiento, el barroco, el impresionismo, el expresionismo, etc.? ¿Y el abstractismo?

¿Han sido fructíferos los ismos, desde el impresionismo hasta el tachismo o, por el contrario, han resultado nocivos para el arte? ¿Cuáles sí, cuáles no, y en qué medida?

¿Cómo se vislumbra el futuro del arte?»<sup>5</sup>

Cuestiones que, como dijo uno de los artistas que respondieron, Eduardo Chicharro Briones<sup>6</sup>, contenían algunas respuestas implícitas y se cen-

<sup>1</sup> Respondieron, por orden cronológico, Juan Eduardo Cirlot, Juan Antonio Gaya Nuño, Joan Fuster, Luis Figuerola-Ferretti, Javier de Bengoechea, José Manuel García Gómez, Juan Friede, Lucio Muñoz, Francisco Mateos, Eduardo Chicharro Briones, Vicente Aguilera Cerni, Rafael Santos Torroella, Rafael Zabaleta, Cristino de Vera y Antonio Saura.

<sup>2</sup> A excepción de tres figurativos: Francisco Gutiérrez Cossío, Godofredo Ortega Muñoz y José Guinovart, representantes de un «expresionismo figurativo» a juicio de GONZÁLEZ ROBLES, Luis, *España en la XXIX Bienal de Venecia* (catálogo exposición), Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1958.

<sup>3</sup> Nos hemos ocupado de este asunto en DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, «1960. Arte español en Nueva York. Un modelo de promoción institucional de la vanguardia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid (en prensa).

<sup>4</sup> TOUSSAINT, Laurence, *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, Cátedra, 1983.

<sup>5</sup> GARCÍA VIÑÓ, Manuel, «La verdad y la máscara del arte nuevo», *La Estafeta Literaria*, núm. 154, 15-11-58.

<sup>6</sup> CHICHARRO BRIONES, Eduardo, «La verdad y la máscara del arte nuevo», *La Estafeta Literaria*, núm. 164, Madrid, 1-3-59.

traban en eso que se llamaba arte otro o Informalismo y cuya aparición en España se explicó, a veces, como un hecho repentino<sup>7</sup>, sin antecedentes cercanos y hundiendo sus raíces en las tradiciones artísticas del país, por ejemplo, y como recordaba en el *dossier* que comentamos Luis Figuerola-Ferretti<sup>8</sup>, Goya, en cuya figura suele situarse el origen del arte contemporáneo.

Manuel García Viñó justificaba el sentido de la encuesta desde la necesidad de que los teóricos se interesaran por el arte moderno, de que la crítica estuviera a la altura de las circunstancias y terminasen unas batallas, entre críticos y artistas, que habían empezado «con la furibunda batalla establecida por los críticos franceses del último tercio del siglo pasado contra el impresionismo»<sup>9</sup>; el crítico, además, articulaba esta necesidad frente a los defensores del academicismo, que impedían el normal desarrollo del arte moderno, «en provincias esto lo saben muy bien», y constituirían «una verdadera oposición al desarrollo de la cultura»<sup>10</sup>; pero dado el sentido de la encuesta es indudable la referencia a los informalistas, que se presentaba así como un nuevo grupo de *refusés*.

García Viñó sigue los argumentos de Hans Sedlmayr y de Juan Eduardo Cirlot para caracterizar el arte moderno como una unidad conceptual: «el arte moderno es uno aunque presente facetas muy variadas»<sup>11</sup>, se relaciona con la ciencia y la cultura del siglo: las leyes de la óptica, el psicoanálisis (al que pueden encontrarse algunas alusiones en el *dossier*) y el culto al progreso. El arte moderno se opone a la realidad y hace del primitivismo abocetador su principal argumento plástico. A todo ello habría que unir un ambiguo acento social que, como veremos, negarían algunos de los que contestaron.

Estas opiniones, por lo tanto, se enmarcan en

un contexto de defensa del Informalismo; es éste un documento de gran interés para entender las posiciones de la crítica frente al Informalismo, a través de las que puede explicarse, en parte, la promoción estatal de este movimiento, pero es evidente, además, que las respuestas comportan un intento de inserción de la pintura informalista, o el *arte otro*, en la historia del arte, por lo que el documento contiene, además, unas no menos interesantes reflexiones historiográficas que ponen al descubierto un estado de la cuestión de la historia del arte en la España de 1958. Pero ¿qué opinaron los interpelados? Lo más interesante, a nuestro juicio, es que situaron el Informalismo como un movimiento artístico más allá de la abstracción y le adjudicaron una falta de filiación ideológica concreta.

#### EL INFORMALISMO COMO CAPÍTULO APARTE

No había duda, para Juan Eduardo Cirlot, de que el Informalismo era «una verdadera *mutación* frente a lo abstracto», fundamentalmente porque su existencia respondía «a la conciencia de que muchas pinturas abstractas resultaban frías, carentes de verdadera emoción»<sup>12</sup>. Los orígenes remotos del arte moderno estarían en el impresionismo y de su reacción: el expresionismo de Van Gogh, la síntesis de intelecto y primitividad de Gauguin, la actitud constructiva y geometrizar de Cézanne, el Modernismo, y los sucesivos movimientos del siglo XX (fauvismo, cubismo, futurismo, pintura abstracta, dadaísmo, neoplasticismo, surrealismo, posexpresionismo, hasta el reciente informalismo) que, como había escrito Cirlot no eran sino manifestaciones de un estilo único, tentativas en busca de acomodo<sup>13</sup>. La reflexión se enmarca, de este modo, en un concepto claramente finalista de la Historia del Arte.

La práctica abstracta constituía un paso adelante: «lo no figurativo no puede considerarse hoy como un simple manierismo del cubismo»<sup>14</sup>, no se

<sup>7</sup> Así se explica en AA. VV., *La pintura informalista en España vista por sus críticos*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1961.

<sup>8</sup> FIGUEROLA FERRETTI, Luis, «La verdad y la máscara del arte nuevo. Comentarios sobre el arte actual», *La Estafeta Literaria*, núm. 158, 15-12-58.

<sup>9</sup> GARCÍA VIÑÓ, Manuel, «Las guerras del arte», *La Estafeta literaria*, núm. 150, 25-10-58.

<sup>10</sup> GARCÍA VIÑÓ, Manuel, «Pintores contra la pintura moderna», *La Estafeta Literaria*, núm. 153, Madrid, 8-1-58.

<sup>11</sup> GARCÍA VIÑÓ, Manuel, «El arte moderno. Concepto y justificación», *La Estafeta Literaria*, núm. 152, Madrid, 1-11-58.

<sup>12</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, «La verdad y la máscara del arte nuevo. Respuesta a unas interrogaciones sobre el arte del siglo XX», *La Estafeta Literaria*, núm. 155, 22-11-58.

<sup>13</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *El estilo del siglo XX*, Barcelona, Omega, 1952.

<sup>14</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, «La verdad y la máscara del arte nuevo. Respuesta a unas interrogaciones...», *op. cit.*

cuestionaba la condición originaria del cubismo, pero el informalismo era un verdadero capítulo aparte: «podría ser considerado como una simple abstracción de texturas, pero, en realidad, supera este sentido parcial y constituye una verdadera *mutación* frente a lo abstracto»<sup>15</sup>. La pintura informal venía a cubrir las carencias que, según veíamos más arriba, Cirlot atribuía a la abstracción clásica (frialidad, falta de emoción), frente a la que el Informalismo manifestaba una mayor potencia emocional o, si se quiere, espiritual.

Por su parte, Joan Fuster lamentaba la situación de unos críticos incapaces de orientar a unos espectadores perplejos y señalaba la paradoja de que el arte nuevo, ya viejo en realidad, continuara a la defensiva, que cada una de sus etapas necesitara de una autoafirmación. En la pintura no figurativa, decía Fuster, se desvanece la posibilidad de confrontación con la realidad; es fácil caracterizar el sentido estético de un cuadro abstracto, no lo es graduar su calidad porque la única trascendencia del cuadro abstracto es plástica. La abstracción es revolucionaria: lo único que nos dicen la pintura abstracta y la pintura informal es su no a la realidad sensible<sup>16</sup>.

En todo caso, para Joan Fuster el Informalismo suponía también un capítulo aparte con respecto a la abstracción clásica, en el mismo sentido que había señalado Cirlot: «las imágenes de la pintura informal son imágenes del alma»<sup>17</sup>, esta pintura había optado por la intensidad expresiva como argumento central: «el arte *otro* renuncia a la frivolidad sensual de las franjas, los colorines y las monadas de los pintores abstractos»<sup>18</sup>.

Para Cesáreo Rodríguez Aguilera lo informal representa una alternativa, en términos humanizadores, a la abstracción clásica: «rompe con aquél callejón sin salida del abstractista puro y geométrico y de sus texturas, en su deliberada sobriedad

cromática, busca la expresión dramática y, a veces, lírica. En definitiva vuelve a ser expresionista por deformación de lo real o por su aislamiento o selección»<sup>19</sup>. El carácter de episodio nuevo que se atribuye al informalismo se basa, precisamente, en ese carácter dramático que se le atribuye y que viene a rectificar unos movimientos anteriores fríos, deshumanizados y que no podrían admitir una lectura en términos espirituales. Rodríguez Aguilera concretaba su discurso con unas referencias tan esquemáticas como significativas al escenario del informalismo español: Saura («la tela es un iluminado campo de batalla»), Canogar («calidades minerales a punto de ser dramáticas»), Feito («calidades casi siempre líricas») y Millares («pocas veces la miseria y la tragedia se han visto representadas en forma tan simple y, al mismo tiempo, tan intensa»).

Considerar el Informalismo un capítulo aparte supone la posibilidad de leerlo en términos dramáticos frente a otras tendencias y recuperar las capacidades espirituales que el arte abstracto podría tener, supone poder ganar la disyuntiva que, en las páginas que estudiamos, había planteado Juan Eduardo Cirlot: «El futuro del arte puede ser un retorno hacia las fuentes de salud espiritual, o un deslizarse por la pendiente de las supresiones. En este caso el nihilismo señalado por Heidegger habrá sido el valor profético del arte del siglo XX»<sup>20</sup>. La crítica se encargaría de crear ese discurso espiritual.

#### POLÍTICAMENTE CORRECTO

A lo largo de las páginas citadas se planteó también la filiación ideológica del arte abstracto; lo hizo, con toda claridad, Juan Antonio Gaya Nuño, que recordaba, con razón, su condición ya antigua de defensor del arte contemporáneo y remitía al lector a lo dicho por él en el Congreso de Arte Abstracto celebrado en Santander en 1953<sup>21</sup>; es sabi-

<sup>15</sup> *Ibidem*, la cursiva es nuestra.

<sup>16</sup> La idea se había desarrollado en FUSTER, Joan, *El descrédito de la realidad*, Barcelona, Seix Barral, 1957; era una reflexión sobre el arte abstracto del que se hizo una elogiosa reseña en las páginas de la revista citada: GARCIA VIÑO, Manuel, «Libros. El descrédito de la realidad», *La Estafeta Literaria*, núm. 128, 10-5-58.

<sup>17</sup> FUSTER, Joan, «La verdad y la máscara del arte nuevo. Sobre algunos problemas del arte actual», *La estafeta literaria*, núm. 157, Madrid, 6-12-58.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, «La verdad y la máscara del arte nuevo. El arte moderno a sus ochenta años», *La estafeta literaria*, núm. 165, Madrid, 15-3-59.

<sup>20</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, «La verdad y la máscara del arte nuevo. Respuesta a unas interrogaciones...», *op. cit.*

<sup>21</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio, «La pintura abstracta», GULLÓN, Ricardo (ed.), *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1956.



do que los asistentes al evento citado, continuando lo dicho en las sesiones de la Escuela de Altamira, habían teorizado un arte al servicio del espíritu, y habían sentado las bases para la aceptación del arte abstracto en España.

Como en 1953, en 1959 Gaya Nuño planteaba que el arte abstracto era algo ya antiguo, con claros precedentes en el arte occidental, que tenía su arranque en el impresionismo. No es revolucionario el arte abstracto porque «la pintura abstracta jamás hostiliza, corrompe ni deforma siluetas objetivas, de modo que, una vez tenida cuenta de su mundo aparte, el pintor no figurativo se abstiene de toda distorsión enemiga del orden natural de las cosas»<sup>22</sup>; el cubismo, por sus referencias al mundo real, habría llevado a cabo una distorsión del mismo, el arte abstracto, sin embargo, era absolutamente fiel a su mundo de referencia, podía, por eso mismo, considerarse como un arte conservador: «el arte abstracto no es una peligrosa novedad ... No contiene ningún peligro, pero su novedad es hartamente menor»<sup>23</sup>.

Además, y esto podía considerarse una gran ventaja en la España de los últimos años 50, el arte abstracto, a diferencia del surrealismo, del expresionismo, es «ajeno a toda ideología no plástica, carece de respaldos políticos determinados y, dentro de su ilimitada libertad, ha unido a artistas de opiniones, credos, razas y lenguas de extrema diversidad»<sup>24</sup>.

Esta neutralidad ideológica se atribuyó, en muchas ocasiones, al Informalismo; la idea enlaza con la de autonomía del arte que teoriza el propio Gaya, al aludir al referente de un mundo irreal, pero está también presente en las reflexiones de Juan Eduardo Cirlot, por más que ambos autores mantuvieran, a lo largo de su vida, agrios debates. Tanto la idea de autonomía como la de neutralidad ideológica, que son, en el fondo, dos caras de la misma moneda, la primera presupone la segunda, fueron absolutamente fundamentales en la promoción del Informalismo. Si, como se ha dicho, éste fue un arte político de aspecto despolitizado<sup>25</sup>, es innega-

ble que una parte importante de la crítica contribuyó a acentuar la despolitización.

En 1953, en su intervención en Santander, Gaya Nuño había sido mucho más explícito, y parece legítimo remitirse a ese texto ya que él mismo lo hizo; allí el historiador afirmó que la pintura abstracta había supuesto el fin de la crisis de la pintura, que las posibilidades de la abstracción eran infinitas y que la renuncia al simbolismo que comporta la abstracción era altamente positiva; además en Santander se planteó otro debate que acompañará el desarrollo de la abstracción informalista en España: «en los años de la mitad del siglo XX —decía Gaya Nuño—, la única pintura religiosa es la pintura abstracta»<sup>26</sup>.

Es un asunto, éste de la pintura abstracta religiosa, que tuvo una gran trascendencia en la España de los años 50, teórica y práctica, en las páginas que comentamos aparecerá sólo en términos negativos: José Manuel García-Gómez se hacía eco de los argumentos de Aranguren para negar la posibilidad de una pintura religiosa abstracta<sup>27</sup>. En el mismo año de 1958, un crítico tan influyente como Manuel Sánchez Camargo había visto el envío español a Venecia, y los triunfos subsiguientes, como una «buena prueba de un estado mundial de opinión y de una necesidad espiritual del hombre que busca en el arte abstracto salida a otros horizontes, creyendo, bien o mal, que las referencias figurativas están agotadas o que no sirven para expresar los anhelos de la humanidad de nuestros días»<sup>28</sup>.

Emocional, espiritual, religioso son algunos caracteres que se atribuyeron al Informalismo español, cuya legitimación viene de su enlace con la historia, de su sentido de constante: «La abstracción contemporánea no difiere de la de aquél neolítico capaz de significar en el menhir la figura humana»<sup>29</sup>, pero no todo es válido, no lo es, dice Figue-

<sup>22</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio, «La verdad y la máscara del arte nuevo. Cuarto de espadas al arte abstracto», *La Estafeta Literaria*, núm. 156, 29-11-58.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> DIEGO, Estrella de, *Arte contemporáneo II*, Madrid, Historia 16, 1996, pág. 122.

<sup>26</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio, «La pintura abstracta», *op. cit.*

<sup>27</sup> GARCÍA-GÓMEZ, José Manuel, «La verdad y la máscara del arte nuevo. La humanidad del artista», *La Estafeta Literaria*, núm. 169, 27-12-58. Para la opinión de Aranguren, véase LÓPEZ DE ARANGUREN, José Luis, «Sobre arte y religión», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 25, febrero de 1952.

<sup>28</sup> SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, «El triunfo de España en Venecia», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 106, octubre de 1958.

<sup>29</sup> FIGUEROLA-FERRETI, Luis, «La verdad y la máscara del arte nuevo. Comentarios...», *op. cit.*

rola Ferretti, aquél que tiene el azar como argumento central: «La exposición de pintura de Estados Unidos celebrada el pasado verano ilustró suficientemente a este respecto. Los únicos que se salvaban allí eran los más alejados de aquel llamémosle procedimiento conectado con el *instintivismo* o automatismo del instinto, verdaderos *test* para la ciencia del psicoanálisis que aprovecha toda ocasión de este orden para sus fines particulares»<sup>30</sup>. Sin entrar en el sentido que pueda atribuirse a esa alusión a la «ciencia del psicoanálisis», está claro que Figuerola Ferretti alerta contra un arte que practique los supuestos creativos del Surrealismo, y reivindica una lectura espiritual, trágica, y un concepto trascendental tanto del acto artístico como del artista.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

El carácter del Informalismo como una tendencia diferente, una mutación, por utilizar el término de Cirlot, y la neutralidad ideológica que se le supone son importantes pilares, no los únicos, sobre los que se asienta la promoción del Informalismo en España. Lo curioso es que estas dos ideas-fuerza funcionan también como dique de contención frente a una supuesta crisis de la pintura. Un ejemplo puede servir para ilustrar esta situación; en su respuesta a Manuel García Viñó, Javier de Bengoechea incluía una nota aclaratoria que merece ser reproducida íntegramente:

«Todo lo expuesto en este comentario debe entenderse referido al arte pictórico puro. He hecho caso omiso de otras manifestaciones plásticas o pseudo plásticas que emplean como materia expresiva elementos ajenos a los tradicionales de la pintura, tales como alambres, arenas o similares, y que al parecer son agrupadas por algunos bajo la denominación de arte otro»<sup>31</sup>.

Es una exclusión que señala los límites, a juicio del autor, de la pintura tradicional; el propio García Viñó mostraría algunas reticencias frente a las tramas metálicas de Manuel Rivera<sup>32</sup>; pero Juan Eduar-

do Cirlot estableció, para ellas, un significado asumible: las telas metálicas nada tenían que ver con «una estética tecnicista que pasa a través de tendencias como el constructivismo ruso. Es la estética de los orientales, de los pueblos nómadas, que cuelgan sus telas, sus alfombras y sus tiendas, sus tapices y sus horizontes, sus panoramas exteriores e interiores, de unos palos provisionales como el alma humana que tenemos entre los dientes»<sup>33</sup>. Es, por tanto, un asunto de miradas, de interpretaciones unívocas.

La afirmación de Cirlot podría leerse como una toma de postura muy concreta si se tiene en cuenta una de las afirmaciones del Manifiesto «definitivo» del grupo El Paso:

«Conscientes de la inutilidad de la discusión sobre los términos 'abstracción-figuración', 'arte constructivo-expresionista', 'arte colectivo-individualista', etc., nuestro propósito es el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos»<sup>34</sup>.

El primer debate que se cita, abstracción-figuración es pura retórica conociendo la práctica pictórica de los firmantes del manifiesto, los otros dos los había suscitado dos años antes en Equipo 57, al que, curiosamente, no se cita nunca en las páginas sobre «La verdad y la máscara del arte nuevo» y al que el manifiesto citado dirige una verdadera carga de profundidad. Frente a discursos más politizados, la abstracción informalista reivindica una libertad inconcreta que, por eso mismo, excluye lo político y remite a lo espiritual, ¿dónde si no puede situarse una pintura que entiende como «ajena a toda ideología no plástica»? Juan Eduardo Cirlot atribuiría al Informalismo «una profunda unidad que no puede nacer sino del temple del alma hispánica»<sup>35</sup>. La despolitización del Informalismo podría haber sido, de esta manera, menor de lo que parece.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pág. 5.

<sup>31</sup> BENGOCHEA, Javier de, «La verdad y la máscara del arte nuevo. Sobre el arte actual», *La Estafeta Literaria*, núm. 159, 20-12-58.

<sup>32</sup> GARCÍA VIÑÓ, Manuel, «Manuel Rivera», *La Estafeta Literaria*, núm. 166, 1-5-59.

<sup>33</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, «Aviso didacto», *Papeles de Son Armadans*, núm. 37, abril de 1959.

<sup>34</sup> «Manifiesto», *Papeles de Son Armadans*, núm. 37, abril de 1959.

<sup>35</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, «Aviso didacto», *op. cit.*



---

## *El Cubismo y el gesto platónico*

FRANCISCO J. FALERO FOLGOSO

### GENERALIDADES

La definición del Cubismo resulta harto compleja sobre todo en función de poder llegar a establecer los caracteres específicos o determinates de esta poética del movimiento de vanguardia que, como toda definición estilística, padece una tensión entre la consideración formal de su lenguaje que implicaría atender bajo esta poética obras que sólo superficialmente están relacionadas pero que ni por su origen ni por su finalidad encuentran un lugar de pleno derecho en su seno; y entre una consideración conceptual muy estricta en torno a las figuras de sus fundadores, Picasso y Braque, que excluiría a un numeroso conjunto de obras de artistas que tomaron parte activa en la difusión y desarrollo del movimiento. Pero se da la paradoja de que Picasso y Braque jamás pertenecieron a ningún grupo cubista ni participaron en ninguna exposición conjunta; a lo que se añade además que tampoco dejaron una teoría explícita de su aventura plástica. Muchas explicaciones teóricas fueron propuestas, no obstante, por amigos de los pintores, críticos, marchantes... ¿Cuál es entonces la explicación teórica pertinente? Es ésta la cuestión que ha tratado de abordar la historiografía crítica desde entonces, teniendo en cuenta que el Cubismo es considerado como un movimiento pictórico conceptual frente a movimientos empíricos o sensualistas en el sentido que le otorga Arnold Gehlen, estos es, de una pintura que es conscientemente reflexiva, que requiere por tanto de una explicación teórica: el Cubismo exigiría según este autor de un

comentario explicativo neokantiano<sup>1</sup>. Ha sido por obra de Kahnweiler que esta concepción del Cubismo ha prevalecido sobre la base de una teoría de la percepción; y ciertamente el rasgo más característico o más llamativo de este movimiento es la utilización geometrizante que hace de las formas y que serían interpretadas como las categorías de la visión. Pero sin duda es la representación simultánea que ofrece de todas las facetas del tema pictórico el rasgo más significativo en cuanto conceptualización de la unidad espacio-tiempo porque supondrá la liquidación del espacio representacional que había sido el verdadero fundamento de la pintura occidental desde el Renacimiento, basado en la determinación de la perspectiva científica como aplicación ideal de la teoría clásica de la Mímesis en el arte. Desde este punto de vista el Cubismo se viene considerando como el movimiento artístico más radical del arte del siglo XX que ha ejercido una influencia en el resto de movimientos vanguardistas y punto de origen de la Abstracción.

Esta podría ser considerada en síntesis con todos sus matices y variantes la posición canónica de la Historia del Arte Contemporáneo en relación al Cubismo: la clave que abre las experiencias pictóricas y pospictóricas del siglo XX al asumir plenamente la autonomía de su lenguaje expresivo. Sin embargo, creo que esta lectura encierra trampas

<sup>1</sup> GEHLEN, Arnold, *Imágenes de época. Sociología y Estética de la pintura moderna*, prólogo y traducción de J.F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 1994, pág. 151.

derivadas en última instancia de una concepción historiográfica evolutiva. Quisiera avanzar una hipótesis efectuada desde el campo de la Historia de las Ideas Estéticas, esto es, la interpretación del Cubismo como una opción estética de respuestas a la autonomía del arte reclamada por la Modernidad.

### REALISMO

Una de las cuestiones claves en la interpretación teórica del Cubismo es su ascendencia de Courbet. No es sólo una temprana apreciación de Gleizes, Metzinger y Apollinaire sino que era una visión dominante en los escritos críticos de la época, de Leon Werth, Olivier-Hourcade, Jacques Rivière, Maurice Raynal y que sigue permaneciendo en el debate crítico en obras tan destacadas como las de Douglas Cooper<sup>2</sup> o John Golding<sup>3</sup>, en suma, la proximidad del Cubismo con el Realismo. Esta constatación se dirige en dos direcciones que están lógicamente interconectadas. La progresiva ruptura de la representación naturalista llevada a cabo por Picasso y Braque hasta llegar a cierto episodio hermético abría las expectativas de las intenciones del movimiento como no figurativo, es decir, abstracto; en este sentido, sería realista porque a pesar de todo tenía una férrea voluntad figurativa, es decir, una pintura conectada con la realidad natural, o dicho en sus estrictos términos, que dependía para la construcción de su imagen de la realidad objetiva externa al sujeto, aprehensible por los sentidos; es por tanto un problema de percepción. A partir de aquí se incardina la segunda dirección hacia la Filosofía en la medida en que la realidad ofrecida por los sentidos siendo engañosa nos aparta de la verdadera realidad que es la que trataría de captar las formas que construyen la imagen cubista; se sitúa de esta manera de lleno en el corazón mismo de la dialéctica de la estética occidental desde sus albores, esto es, el problema de la relación Esencia/Apariencia. Desde este punto de vista el Cubismo era un movimiento tan realista como el

naturalismo renacentista que habría derogado, o mejor, era verdaderamente realista porque habría tomado conciencia de la falsedad que implicaba el ilusionismo como forma de representación. En este sentido cobra todo su significación los denominados *papiers collés* y los *collages* del segundo momento cubista por cuanto en perfecta consonancia con esta tendencia suponen un verdadero banco de pruebas de la eficacia de las investigaciones desde el punto de vista concreto de la estética pictórica, esto es, una severa deconstrucción de la verosimilitud desde este realismo esencial. Todo ello se inscribe por tanto dentro de los planteamientos de la estética clásica regida por la ecuación Verdad=Belleza. John Nash ha señalado muy bien cómo cierta crítica cubista a pesar de incidir en toda esta temática de la estética clásica se habría apoyado, no obstante, en la epistemología kantiana de la cosa-en-sí para explicar la nueva apariencia de las pinturas de esta poética<sup>4</sup>. De entre los ejemplos expuestos por Nash, me llama la atención el caso de Olivier-Hourcade quien afirma: «La principal preocupación de los [nuevos] artistas es acercarse a la VERDAD esencial de los objetos que desean representar, y no meramente al aspecto externo y pasajero de su verdad»<sup>5</sup>. Además, Nash extrae esta otra cita: «El pintor, cuando tiene que dibujar una taza redonda, sabe muy bien que el comienzo de la taza es un círculo. Cuando dibuja una elipse, por lo tanto, no es sincero, está construyendo una concesión para los engaños de la óptica y la perspectiva, está revelando una deliberada mentira»<sup>6</sup>. Es significativo porque está planteando precisamente la originaria problemática de la estética clásica de la Mímesis del mundo antiguo tal como nos la revela Platón. Se trata efectivamente de la diferencia establecida en el *Sofista* entre «imitación icástica» e «imitación fantástica», dirigida contra el ilusionismo que se estaba desplegando en las artes plásticas. Sólo que para Platón significaba la desaprobación de las artes miméticas ya que les estaba vedado en última instancia la captación de la verdad

<sup>2</sup> COOPER, Douglas, *La época cubista*, Madrid, Alianza, 1984.

<sup>3</sup> GOLDING, John, *El cubismo. Una historia y un análisis, 1907-1914*, Madrid, Alianza, 1993.

<sup>4</sup> NASH, J.M., «The Nature of Cubism. A study of conflicting explanations», *Art History* (London), vol. 3, núm. 4 (1980), págs. 435-447.

<sup>5</sup> Citado por Nash, *op. cit.*, pág. 435 en inglés; la versión castellana es mía.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 436. Cita extraída en inglés; la traducción al castellano es mía.



que sólo podría ser conceptual, mientras que para Olivier-Hourcade y el resto de esta crítica el reclamo kantiano intelectualiza la pintura a la cual si le está permitido captar la verdad esencial. Podría decirse que la «imitación icástica» es la vía del cubismo, mientras la «fantástica o ilusionista» es la perspectiva renacentista, cuyo objetivo es el mismo: la captación de la realidad esencial; y en este sentido, Arte y Ciencia se identifican, lo cual es contrario a la genuina filosofía de Platón<sup>7</sup>. Pero vemos que es cuestión de un problema de verdad y falsedad y ahí debemos reparar en Courbet. El realismo por él auspiciado en realidad estaba dirigido contra el romanticismo, es decir, contra la fantasía como órgano de la creación artística. Entonces cabría recordar aquí cómo se debió a la literatura artística del Manierismo por obra de Gregorio Comanini en *Il Figino* (1591) la tergiversación del motivo platónico al interpretar la «imitación icástica» como producto de la realidad natural y la «fantástica» como producto de la imaginación en un sentido que auguraba la moderna figura del artista como genio creador y no mimético. Es así que Courbet pudo afirmar «Sostengo asimismo que la pintura es un arte *concreto* y sólo puede consistir en la representación de cosas que sean a la vez *reales* y *existentes*. Es un lenguaje completamente físico que, en lugar de palabras, emplea todos los objetos visibles. Un objeto *abstracto* no pertenece al dominio de la pintura»<sup>8</sup>. La justa correspondencia de esta afirmación con las conocidas consideraciones de Picasso al respecto hace tiempo que fueron destacadas por la crítica. Ahora bien, son también muy conocidos los escritos teóricos de Gris donde sostiene el apriorismo ideal de la creación artística al considerar «la idea primera de los objetos» que alude a una mundo sustancial que la técnica pictórica hará posible representar<sup>9</sup>. Resulta pues, que de la misma manera que el naturalismo del primer re-

nacimiento y el idealismo del Manierismo eran posibles bajo el patrón del ilusionismo perspectivista, lo era también bajo el Cubismo el realismo de Picasso y el idealismo de Gris. En el fondo, es la exigencia de verdad en el arte lo que emparenta el realismo de Courbet y el del Cubismo, que quedaba distanciado por el horizonte positivista del primero frente a la reacción antipositivista del segundo que venía expresada estéticamente por el simbolismo, horizonte que abrigaba teóricamente toda esa crítica idealista del Cubismo de realidades profundas, esenciales o sustanciales expuesta por Gleizes, Metzinger, por los neokantianos o por Juan Gris. Se trataba de volver al «concepto», ese que el Positivismo se había saltado en su aprehensión directa de la realidad material (Verdad), habiendo invertido el romanticismo que, como denunciara Hegel, pretendía llegar de un pistoletazo a la Absoluto (Verdad) sin la paciencia del concepto. Se teorizaba por tanto una pintura conceptual, sólo que Hegel había pronosticado la muerte del arte porque éste había sido superado por la Filosofía en la construcción del concepto. Por otra parte, el realismo courbetiano estaba referido al contenido representado y no tanto a la forma de representación que es la clave que opera en la crítica cubista como se observa en la denuncia del realismo superficial con que tildan Gleizes y Metzinger a la poética de Courbet. Obviamente, la clave que opera aquí es la autonomía del arte que se va dirigiendo hacia la autonomía expresiva de los lenguajes del arte. Por ello, lo más importante era para éstos la superación del lenguaje pictórico de la imitación especular, la representación de los objetos en un espacio pictórico autónomo, creador de una nueva relación en la antimonía pictórica entre tridimensionalidad y bidimensionalidad. De este modo la crítica formalista ha interpretado el Cubismo como la piedra angular del camino hacia la Abstracción, hacia la pintura pura o el lirismo pictórico (Gleizes y Metzinger) y que estaba ya en el propio Apollinaire. De ahí que la historiografía del Arte Contemporáneo insista en el realismo del Cubismo como poética diferenciada de la Abstracción como se esfuerza en demostrar John Golding: «El hecho de que el cubismo diera origen a tantas formas de arte abstracto puede ser una de las razones por las que a menudo ha sido mal interpretado por el público, e incluso en ocasiones por importantes historiadores y críticos. Debo insistir una vez más

<sup>7</sup> Para todas estas cuestiones de la Mímesis en Platón y otras referencias históricas que se hacen el presente texto me remito en general al estudio de PANOFKY, Erwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1985.

<sup>8</sup> Citado en GOLDWATER, Robert / TREVES, Marco, *El arte visto por los artistas. Selección de textos de los siglos XIV a XX*, adaptación española de Rafael y Jorge Benet, Barcelona, Seix Barral, 1953, pág. 219.

<sup>9</sup> GRIS, Juan, *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*, prólogo de Daniel-Hery Kahnweiler, Barcelona, Gustavo Gili, 1980 (2.ª), págs. 31-35.

en que el cubismo era un arte realista, y estaba tan lejos de la abstracción como, por ejemplo, el futurismo. Todos los verdaderos cubistas se acercaron en uno u otro momento a la abstracción total, pero todos ellos se retractaron casi de inmediato y reafirmaron el componente representacional de su arte»<sup>10</sup>. El realismo para esta historiografía se cifra en la iconicidad de la imagen cubista y es lo que lo separaría de la Abstracción, es decir, la legibilidad por difícil que resulte según la experiencia cotidiana de los motivos pictóricos.

La problemática que surge de la diferenciación empírica entre ambas opciones es que mantiene la potencialidad lógica entre el Cubismo y la Abstracción, esto es, la Abstracción como evolución del Cubismo. Sin embargo, pienso que si bien formalmente o estilísticamente, en la práctica empírica del arte, existe interconexión, estéticamente obedecen a dos lógicas antagónicas.

#### TEOLOGÍA DE LA IMAGEN

La cuestión, entonces, se plantea como un problema referido a la teoría de la imagen, pero como parte de la consideración del papel que ocupa el arte dentro de la matriz de la estética contemporánea. Básicamente la temática de ésta se reduce a una profunda contradicción: por un lado emerge toda la conceptualización en torno al arte como discurso autónomo, pero al mismo tiempo ese arte emancipado y pleno se piensa como una imposibilidad, algo pretérito (Hegel). Esta tensión ha regido los discursos y las prácticas artísticas en nuestra contemporaneidad, esto es, la historia del arte contemporáneo es la historia de un conflicto sobre la propia posibilidad del arte después de su concepción como autónomo. En este contexto, el Cubismo se presenta a principios del XX como un momento crucial de la Vanguardia porque ofrece desde el campo de la pintura dicha posibilidad. Aquí se presenta un doble problema derivado de su interior mismo, a saber, por un lado instaura el cuadro-objeto, por otro inaugura un nuevo espacio pictórico que implica una apertura inusitada del signo plástico. Pues bien creo que aquí se configu-

ra el núcleo de las opciones estéticas que vertebran el arte de este siglo. En primer lugar, respecto al cuadro-objeto como matriz de *ready-made* se produce la primera discontinuidad fundamental, porque el segundo se constituye en lo que llamaría la Opción Dadaísta que inicia como discurso estético el cuestionarse siempre lo que es el arte, cada obra de arte o acto artístico lo es sobre el propio concepto de arte, dando expresión a la lógica hegeliana. En cambio, el cuadro-objeto cubista obedece a lógica de lo que la crítica se refiere como realismo, formando una unidad indisoluble con la formulación de ese espacio pictórico. En segundo lugar, respecto a la revolución del signo plástico, acudamos por ejemplo a la distinción de Charles Harrison entre una abstracción débil (cubista) y otra en sentido estricto (suprematista...) y el rechazo para esta última de la designación de «no representativa» porque el hecho de que no sea figurativa (icónica) no implica su no referencialidad con el mundo objetual<sup>11</sup>, para comprobar cómo entre ambas no hay cesura, obedecen a la misma lógica de la imagen. Pero es justamente aquí donde surge la segunda discontinuidad fundamental, la que se da entre la que llamaré la Opción de la Abstracción y la Opción Cubista. La discontinuidad entre ambas opciones la sitúo en una concepción de la imagen opuesta dentro de la tradición occidental, la que opone la imagen como representación y como presentación. Pues bien aquí radica su discontinuidad lógica. El discurso de la estética clásica ha considerado siempre la imagen artística como representación, ahora la Opción de la Abstracción se dirige al de la presentación, esto es, vuelve al discurso teológico de la imagen de los Padres de la Iglesia<sup>12</sup>. Este *per visibilia invisibilia* de la lógica de la Abstracción no es más que la expresión del romanticismo, ese que como decíamos denunciara Hegel por su revelación inmediata del Absoluto, y revela la transformación de un programa teológico en programa artístico. En suma, se trata de la opción es-

<sup>11</sup> HARRISON, Charles, «La Abstracción», en HARRISON, Ch. / FRANCISNA, F. / PERY, Gill, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998, págs. 189-268, en concreto pág. 204.

<sup>12</sup> Para estas cuestiones referidas a la teoría de la imagen en los Padres de la Iglesia me remito en general al conjunto de ensayos reunidos en RUSSO, Luigi (ed.), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Palermo, Aesthetica Preprint, 1998.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, pág. 174.

tética que abriga en el arte del siglo XX esa lógica de la estética contemporánea de suplantación de la religión por el arte. Pero esta teología de la imagen es contraria a la teoría de la imagen como mimesis. Justamente, frente a estos modelos, la lógica del Cubismo se ofrece como el intento de resolución del problema contemporáneo del arte dentro del espacio de la mimesis clásica: una revolución del arte dentro del mismo espacio del discurso artístico.

### GESTO PLATÓNICO

Digámoslo en una palabra: el realismo del cubismo es en verdad la lógica de la mimesis como representación, que es ajena tanto a la Opción Dadaísta como al de la Abstracción. En efecto, la primera plantea el arte como filosofía, la segunda como religión. En una como concepto, en otra como revelación. Y el problema del arte es un problema de formas del mundo, de la apariencia en tanto que apariencia, del mundo de lo visible en cuanto que visible. La apuesta cubista es la conciencia de la necesidad de revolucionar el arte desde dentro, de redefinir la mimesis ante la realidad de la revolución industrial que llenaba de objetos artificiales la naturaleza con una *segunda naturaleza*. Así el espacio cubista se formula como alternativa a estas nuevas condiciones que agotaban la mimesis clásica basada en un concepto estable de naturaleza. La crítica cubista de corte neokantiano interpretó al modo del renacimiento la labor del artista y así suturó el arte a la ciencia interpretando que el Cubismo representaba lo que *son* las cosas, esto es, la imagen como modelo de correspondencia, de *adaequatio rei et intellectus*; por su parte

la Abstracción quiere acceder al principio absoluto de las cosas. Sin embargo, Braque y, sobre todo, Picasso insistieron en que el problema del arte no es lo que son las cosas sino *como son*, y esta forma no tiene un valor inmutable como demostraba la nueva realidad industrial. El artista tenía también derecho desde su ámbito autónomo de recrear un mundo de formas artísticas que no obedecieran a la objetividad de la economía del capital sino a la subjetividad universal. El artista aparecía así como un demiurgo, según señalaba De Micheli<sup>13</sup>. Pero en realidad esta concepción del artista es profundamente antiplatónica. Por ello más que de platonismo habría que hablar para la Opción estética del Cubismo de *gesto platónico* en la medida en que lejos de identificarse con ninguna interpretación del filósofo en su concepción del arte, quiere instaurar para la práctica del arte contemporáneo el mismo punto de partida de la matriz mimética de la imagen frente a las otras opciones, lo cual significa una consideración del arte como espacio de la apariencia de la realidad en cuanto que realidad humana. Y este sentido ha sido reconocido en el *Sofista* platónico en la reciente interpretación del profesor G. Carchia<sup>14</sup>. Se puede pues considerar la Opción Cubista como el *gesto platónico* de la plástica del siglo XX, del mismo modo que Platón abrió la posibilidad de pensar el arte para el discurso clásico.

<sup>13</sup> MICHELI, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1994, pág. 207.

<sup>14</sup> CARCHIA, Gianni, *La favola dell'essere. Commento al Sofista*, Macerata, Qoudliber edizioni, 1997.



---

## *Distintos caminos en la Abstracción. El caso español a través de la crítica de arte: informalismo, normativismo y arte constructivo*

M.<sup>a</sup> BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO

### UNA PANORÁMICA GLOBAL: LA LÓGICA OCCIDENTAL EN EL LENGUAJE PLÁSTICO DEL SIGLO XX. RACIONALIDAD Y RUPTURA

Tradicionalmente, la cultura occidental ha visto en Grecia, en su planteamiento racional de las cuestiones, el punto de partida de su modo de pensar y de conocer. Fue en Grecia donde por primera vez se captó la realidad como asequible a la razón, y a ésta como el instrumento adecuado para concebir el universo. Sin embargo, con el paso y el desgaste que suponen los siglos, se ha cuestionado este planteamiento que en algunos momentos llegó a despreciar cuanto de filosófico podía haber en las más antiguas culturas orientales. Surge así otra teoría que quiere descubrir la más profunda sabiduría escondida en los libros sagrados de Confucio, en la concepción del universo de los Vedas o en los conocimientos éticos y psicológicos de indios y chinos. El hombre ejerció desde el principio su facultad racional que no es monopolio de invención de ningún pueblo.

Dentro de la evolución del pensamiento occidental se produjo ya una importante crisis con la filosofía moderna de Descartes que hizo radicar la verdad fundamental en el pensamiento puro, en la subjetividad, prescindiendo de su correlación con el mundo exterior. La filosofía moderna se encierra así en la experiencia interior<sup>1</sup>. La razón se con-

vierte en una cárcel de la que es muy difícil salir una vez que se le ha otorgado la condición de realidad verdadera y básica. El idealismo, cumbre del racionalismo, acabará negando la existencia del mundo exterior, de las cosas reales, fuera del sujeto que piensa y conoce, porque, según esta teoría, la realidad es creación del pensamiento y sólo existe en cuanto es conocida.

Toda la sociedad y modo de vida estructurado sobre la base de esta concepción del mundo, parecieron romperse definitivamente con la Primera Guerra Mundial. El arte fue uno de los campos más adecuados para la expresión de esta ruptura.

El dadaísmo planteó el irracionalismo como oposición al arte racional burgués que había llevado al profundo fracaso plasmado en la contienda. El azar, la casualidad o el abandono al acontecer, serían formas de crear un nuevo orden, un sistema social diferente. De ahí su actitud rebelde y recreadora cuando utiliza en arte nuevos materiales, desechos no admitidos hasta entonces o cuando se toma el *ready-made* como forma de cambiar el uso tradicional de los objetos.

El surrealismo rompe también con la consciencia, con las convenciones sociales. Bretón estimaba que la situación histórica de la postguerra exigía del arte un nuevo esfuerzo de indagación para comprender al hombre en su totalidad. La «traición de las cosas sensibles. Las cosas están fijadas en la esclavitud de la sociedad equivocada. El objeto de la pintura está en subvertir las relaciones de las cosas, aproximar cosas que no se asemejan en nada. Unir dos realidades: la interior y la exterior. Liberar al hombre de la esclavitud de la razón y dejar al descubierto el mundo interior del subconsciente».

<sup>1</sup> Para un conocimiento más profundo de este aspecto del pensamiento occidental puede resultar ilustrativa la obra de CIORAN, E.M. *La tentación de existir*, versión española de Fernando Sabater. Madrid, Taurus, 1973.



El arte comenzó a discurrir por caminos nuevos que, tanto en su línea geométrica como en el lirismo más puro, miraban de otro modo la realidad. Si la teosofía inspiró las tendencias más geométricas, el pensamiento oriental se conectaba con la línea más informal del arte.

En la segunda postguerra mundial, París siguió siendo un importante centro para el arte. Una de las ramas más fuertes del arte abstracto en ese momento fue el arte geométrico. La exposición histórica *Arte concreto* celebrada en 1945 demostró que en ese momento arte concreto era casi sinónimo de arte geométrico. Sin embargo, casi a la par, otras iniciativas habían empezado a desarrollarse, y llegó a establecerse una separación entre abstracción «fría» o geométrica y abstracción «cálida», nueva línea que se desarrolló también fuera de París y que recibió nombres tan variados como «abstracción lírica», «tachismo», «arte informal», «pintura matérica» o «un arte otro»; una abstracción expresiva que alcanzó uso generalizado en los años cincuenta.

La filosofía predominante en esos momentos era el existencialismo de Sartre y Camus. El individuo como la fuente de todo valor moral, sin recurrir a criterios externos pero, a la vez, cargado por la tensión de la responsabilidad que en tales circunstancias supone cada decisión. En los círculos artísticos, esta filosofía tuvo resonancia. La expresión directa y espontánea reflejaba esa condición del individuo, microcosmos de la humanidad, y eso ayudó a justificar la abstracción. Un contexto cultural muy diferente se estaba gestando. Surgía un renovado interés por la imaginación y por un funcionamiento de la mente menos mecánicamente establecido. Existencialismo, surrealismo, poesía, la naciente fenomenología configuraron un modo diferente de pensar. Se transformaron los procesos mentales que acompañan la ejecución de una obra. Gaston Bachelard escribió en 1948: «Siempre quisimos que nuestra imaginación tuviera la facultad de formar imágenes. Bueno, es más bien la facultad de quitar la forma a las imágenes proporcionadas por la percepción. (...) El término básico que corresponde a la imaginación, no es imagen, sino imaginario. Gracias a lo imaginario la imaginación es esencialmente abierta y evasiva»<sup>2</sup>.

Durante los años cincuenta se acuñaron dos nombres para esta tendencia: «arte informal» y «tachismo». El concepto de creación espontánea fue común a ambos, pero el arte informal se refirió más al arte que empleaba una forma de caligrafía inconsciente en tanto que el tachismo aludía a la libre disposición de manchas de color como un gesto que expresaba la emoción del artista.

#### EXPRESIVIDAD Y ARTE NORMATIVO. DOS POSTURAS FUNDAMENTALES EN EL ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL

En 1960 José M.<sup>a</sup> Moreno Galván<sup>3</sup> establecía un significativo paralelismo entre las corrientes expresiva y geométrica de la abstracción. El grupo *El Paso* daba sus últimos coletazos como tal y sus miembros se desplegaban individualmente como figuras que contaban ya con reconocimiento. «En esta hora del arte se diría que una densa capa de expresividad va cubriendo la faz del mundo. ¿Nos encontramos ante un despertar de las fuerzas elementales o, por el contrario, ante una reacción o un último coletazo del irracionalismo asediado por todos sus flancos?». En 1956 había aparecido en Valencia el *Grupo Parpalló* y al año siguiente lo haría en París el *Equipo 57* y con él todos los otros grupos de *La Escuela de Córdoba*, *Grupo Espacio* y *Equipo de Córdoba*. Todos ellos marcaban una evolución del arte abstracto totalmente diferente a la de la expresividad informal, «el arte normativo no es definición sino proyecto. Lo cual excluye radicalmente la necesidad de una huella íntima».

En el mismo artículo en que las dos líneas son definidas, Moreno Galván establece un paralelismo valorativo entre los rasgos de ambas modalidades de abstracción:

#### EL INFORMALISMO

1. La realidad que nutre toda esa epidermis expresionista son las materias en fermento de un mundo de subyacencias primarias.

2. El arte que de todo ello resulta, no pretende

<sup>2</sup> MOSZYNSKA, Anna, *El arte abstracto*, Barcelona, Destino, 1996, pág. 129.

<sup>3</sup> MORENO GALVÁN, J.M. «La pintura personal de Manuel Calvo», *Acento* (Madrid), abril-mayo de 1960, págs. 52-53.

transformar sino simplemente hacerse vehículo externo de una situación.

3. Esto lo hace a pesar de sí mismo pues el móvil de cada una de esas tentativas artísticas es el de una definición personal. DELATA.

4. Así pues, la genialidad, la originalidad, son catalizadores de casi todas las aspiraciones expresivas de nuestros días.

«Frente a este intensísimo oleaje, ¿Qué es lo que queda de esa voluntad geométrica de ordenación...?».

### EL NORMATIVISMO

1. «... Ese contrario que sabemos que falta para completar el corpus de una elemental ecuación dialéctica con el tan obvio, tan aceptado, tan supuesto arte del sentimiento. ¿Arte de la razón?»<sup>4</sup>.

2. El arte que acogiendo una feliz acuñación de Aguilera Cerni podríamos llamar normativo, no vive de la explosión personal, sino del análisis.

3. No persigue noticiar una situación de subconsciente personal —que por extensión se hace colectivo—, sino que intenta transformar. PRO-YECTA. Su aspiración es, por tanto, sociológica.

4. La misma ausencia de interés para todos los intramundos le hace pasar por encima de todas las secuelas geniales y originales. Tiene la conciencia de una caducidad del valor magnificado de la personalidad.

La oposición al irracionalismo informalista está representada en España es esos momentos por acciones individuales —Oteiza, Palazuelo, Labra, Manuel Calvo, Sempere, Sobrino, Basterrechea...— y grupos de corta duración como *Parpalló*, *Córdoba* o *Equipo 57* que contrapuso una estética normativa frente a un arte de la expresividad.

Pionero en esta línea fue el *Grupo Parpalló* (1956-1961). «Propugna este grupo de artistas, —decía Figuerola-Ferretti<sup>5</sup> a la vez que añadía su va-

loración personal a manera de postulado social— «la integración de todas las artes» pensando en «el hombre para el que son cultivadas y en la humana condición de quienes las practican»; pues bien, esa integración, ese «todo» al que aspiran, esa unidad deseada entre el artista creador y el hombre para el que son las obras creadas, queda gravemente amenazada, herida de muerte, cuando el principio activo de la comunicación se dificulta y oscurece por interposición de consideraciones que se tratan de hacer tangibles en el lienzo, ajenas a la naturaleza y fines de la pintura, por ejemplo».

Algunos de sus miembros se habían relacionado antes con el *Grupo Z*, formado en Valencia, en febrero de 1947, exponiendo por primera vez en la librería de Salvador Faus. Se reunieron los artistas Custodio Marco, Manuel Benet, Federico Montañana, Carmen Pérez, Manolo Gil, Carmelo Castellano, José Benedito, Begoña Vilate, Xavier Oriach, J. Vento, Adolfo Martínez y Zamorano. Sus estatutos, elaborados en octubre de 1948 señalan como finalidad del grupo «dar a conocer auténticos valores dentro de las artes plásticas por medio de exposiciones». Se definían como «una agrupación artística en la cual tienen cabida todo tipo de artistas, sin distinción de ideario político ni de creencia religiosa». Fundamentalmente, dentro de su heterogeneidad, les unía su lucha contra el academicismo. En 1950 celebraron su última exposición en la galería Abad de Valencia.

*Parpalló* en 1951 reuniría a algunos de los antiguos miembros de *Grupo Z*. Agustín Albalat, Manuel Gil, José Marcelo Benedito, Amadeo Gabino, Juan Genovés, Jacinta Gil, Víctor Manuel Gimeno, Joaquín Michávila, Salvador Montesa, Vicente Pastor, Pérez Pizarro, Luis Prades Perona, Juan Ribera Berenguer, José Esteve y Nassio, hasta 1959. Después se unirían Salvador Soria y Monjalés (José Soler). De 1959 a 1961 el grupo lo forman Salvador Soria, Monjalés, Sempere, Andreu Alfaro, Doro (Isidoro) Balaguer y el decorador José Martínez Peris. El primer texto que publicaron fue «Carta abierta del grupo *Parpalló*» que salió en el *Diario Levante* el 1 de diciembre de 1956.

La influencia del *Equipo 57* en algunos miembros de *Parpalló* se puso de manifiesto en las obras de artistas como Andreu Alfaro, Manolo Calvo o José M.<sup>a</sup> de Labra aunque cronológicamente es anterior *Parpalló*, creado en Valencia en 1956 promovido por Vicente Aguilera Cerni con la colabo-

<sup>4</sup> MORENO GALVÁN, J.M. «El *Equipo 57*», *Acento* (Madrid), mayo-junio de 1960, pág. 46. El resto de las afirmaciones del crítico expuestas en esta comparación proceden de «La pintura personal de Manuel Calvo», *Acento* (Madrid), marzo-abril de 1960, págs. 52-53.

<sup>5</sup> FIGUEROLA-FERRETTI, L. «Grupo *Parpalló*, exposición en el Ateneo», *Arriba* (Madrid), 18-I-1958, pág. 17.

ración del Instituto Iberoamericano de Valencia. Su publicación explicativa fue *Arte Vivo* revista de la que se editaron cuatro números, uno de ellos dedicado a Juan Gris.

Para los miembros del grupo «los hechos que configuran nuestro tiempo y nuestra visión del mundo» reflejaban una situación real de desconsuelo y de desesperanza lo que llevaba a un deseo de hacer menos penosa, más óptima y positiva la vida del hombre». Desde su punto de vista, la ciencia y la técnica habían tenido su debido reflejo en el orden correspondiente. No así el caso del arte donde formas y apariencia deberían cambiar hasta ese límite preciso en que la comunicación cesa para dar paso a la propuesta de su teorema.

Figuerola-Ferretti hacía su valoración de estos planteamientos: «No quiero con esto... hacer crítica negativa (...) pero sí tratar de hacer modestamente un servicio a agrupaciones como ésta, tan excelentemente dispuesta a no permanecer en el ostracismo. Su probable equivocación «socializante» tiene el mismo aire académico de otras tantas propuestas renovadoras habidas en el siglo XX que luego quedaron en la obra individual valiosa, posible y real bajo todos los «ismos», es decir, sin conexión con una intención colectiva. La integración en un todo del artista arquitecto, pintor o escultor, cumple un fin importante, social y artísticamente útil pero no anulará nunca ni menos superará, la obra aislada y personal producida por el hombre en su soledad...»<sup>6</sup>.

Faraldo al comentar la exposición celebrada en Urbis por los artistas Monjalés, Jacinto Gil, Balaguer, Sempere, Alfaro y Peris, aportaba también su valoración al afirmar que «lo de *Parpalló* es un gesto. Tiene razones de ser equivalentes a un portazo: la puerta se cierra sobre un estado de cosas inaceptables. Los miembros del grupo saben decididamente como quieren ser. Lo abstracto en este caso llega a ser un cauce natural y hasta legítimo cuando las otras alternativas se llaman sorollismo o benlliurismo. El ansia por escapar o perder de vista lo que les rodea se hace presente en

la misma invocación que da nombre a los descontentos: el grupo se llama *Parpalló* por la cueva paleolítica decorada con signos salvajes. Entre la noche absoluta y la tiranía de los agrios, ellos han elegido. Entre volver a Sorolla y volver a los bosquimanos, prefirieron esto. Y, la verdad, los jóvenes artistas y aquellos antiquísimos cazadores se parecen bastante en cuanto unos y otros ven únicamente peligros en la naturaleza circundante»<sup>7</sup>.

En 1960 el *Grupo Parpalló* organizó en el Ateneo de Valencia una exposición de «Arte Normativo»<sup>8</sup>, «Arte 'normativo' o 'constructivista', de trabajo en equipo y con un sentimiento de solidaridad social hacia un intercambio de experiencias personales. Arte «normativo» que no rechaza el arte figurativo o «realista»; rechaza su presente esterilidad casi general y su indiferencia ante los grandes problemas que afectan al hombre contemporáneo; y si suele ser «no figurativo» es precisamente porque, como la ciencia, la nueva matemática y el pensamiento ha de experimentar cuestiones y problemas en su estado puro».

Otra importante fuente de impulso de este arte normativo la constituyó el *Equipo 57*. Entre sus miembros —que fueron variando en la trayectoria del grupo— destacan José Duarte, Ángel Duarte, Agustín Ibarrola; y los arquitectos Juan Cuenca y Juan Serrano. Con ellos colaboró esporádicamente el pintor danés Thorkild Hansen<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> FARALDO, R. «El grupo *Parpalló* o la necesidad de llevar la contraria», *Ya* (Madrid), 26-II-1960, pág. 3.

<sup>8</sup> De la exposición da noticia el diario *Arriba* (Madrid) del 26-III-1960, a través del artículo de Sabino ALONSO-FUEYO titulado «Artista tú debes» donde afirma: «...Traigo aquí este pequeño haz de reflexiones a propósito de la primera Exposición conjunta de «Arte Normativo Español», inaugurada recientemente en el Ateneo de Valencia a iniciativa del *Grupo Parpalló*...»

<sup>9</sup> Pilar Gómez-Bedate en su ensayo «Tendencias racionales en la nueva pintura española» —*Artes* (Madrid), núm. extraordinario (XII-1964), señala que *Equipo 57*, junto a los grupos *Córdoba* y *Espacio*, procede de la *Escuela Experimental de Córdoba*, que, según Carlos Antonio Arcán fue fundada en 1955 por alumnos de la Escuela de Artes y Oficios de aquella ciudad, dirigida por el profesor José Duarte que sería miembro del *Equipo 57*. El *Equipo Córdoba* se movía en la misma línea estética normativista. Sus miembros más destacados fueron Segundo Castro, Alejandro Mesa, Manuel García, José Pizarro, Manuel González y Francisco Arenas. El 30 de enero de 1959, en Córdoba, plasmaron por escrito sus consideraciones estéticas que completan la panorámica del normativismo en España en estos momentos. Su dinámica estética, al no responder a la dinámica

<sup>6</sup> *Ibidem*. Comentario de Figuerola-Ferretti a raíz de la exposición celebrada en el Ateneo en la que participaban, en torno a obras del ya fallecido Manolo Gil, Albalat, V. Castellano, J. Genovés, Jacinta Gil, Michávila, Monjalés, Montesa, Pastor Pla, Pérez Pizarro y Soria Zapater.



Estaba formado por pintores de Córdoba, Bilbao y Copenhague. El grupo fue creado por Jorge Oteiza y Ángel Duarte que habían formado parte del *Grupo Espacio* en Córdoba, entre 1954 y 1956, José Duarte, Juan Serrano y Agustín Ibarrola. En París plantearon su desafío. Se reunían en el café Rond Point. Allí redactaron su manifiesto sobre la *Interactividad del espacio plástico*. Su lema era la necesidad de «la comunicación eficaz entre los hombres a través de la manifestación de sus propios métodos de trabajo». El manifiesto fue apoyado con una exposición en la galería Denise Renée, celebrada en mayo del 57 con ocasión de un homenaje tributado al pintor Mortensen. Hicieron también una película explicando su método de trabajo: el proceso de creación de un cuadro abstracto según la idea de su manifiesto. Una parte de ellos —Basterrechea, Duarte, Ibarrola, Serrano, Thorquild y un cuadro de Richard Mortensen— expusieron en diciembre en la Sala Negra. Al grupo pertenecían además Luis Aguilera, Francisco Aguilera Amate, Bernier, Cuenca, Duari y Marino<sup>10</sup>. Su antecedente inmediato fue el *Grupo Espacio*, de Córdoba, orientado por Oteiza, también presente en los primeros planteamientos del *Equipo 57* y que abandonó el grupo el mismo año de su fundación ante la redacción del manifiesto al que calificó de ingenuo y ajeno a su idea de la actividad artística. También Luis Aguilera y Francisco Aguilera Amate, tras discrepancias surgidas en la exposición de París, abandonaron el grupo y formaron el *Equipo Espacio* en 1958, alejándose de la investigación formal para realizar un arte más en contacto con la realidad social del país. El *Equipo 57* en su totalidad se disolvió a finales de 1961 por diversidad de criterios entre sus componentes y por el encarcelamiento de Ibarrola.

El primer manifiesto coincide con la exposición del café Rond Point. Estaba firmado por José Duarte, Ángel Duarte, Ibarrola y Serrano. Resu-

men en él sus investigaciones y propuestas estéticas a la vez que denuncian la organización del mercado del arte, la actuación de la crítica y proclaman su adhesión a la libertad plástica que debe conducir a un «arte nuevo»: «Nosotros nos alzamos con la historia, con los días aún cálidos de las últimas revoluciones plásticas, contra las maniobras monopolísticas de los marchantes y de las galerías de arte, contra los organismos oficiales...»

La obra estuvo expuesta en Madrid durante poco tiempo y en la Sala Negra la sustituyó un grupo de jóvenes denominados *Escuela Experimental de Córdoba*, formada por un grupo de siete jóvenes abstractos de edades comprendidas entre los ocho y los diecinueve años que tuvieron la iniciativa de crear la primera escuela experimental de pintura y escultura con el objetivo artístico de crear «un arte nuevo, espacial y plástico»<sup>11</sup>. A propósito de la exposición, Serrano, miembro de *Equipo 57* decía: «En Córdoba hay intensa inquietud y actividad en torno a los abstractos y a la instrucción pública». Ponderaban la función social del arte y el papel de éste y del artista en la sociedad, proponiendo el trabajo colectivo frente al individualismo «a través de equipos plásticos de arquitectos, escultores y pintores de todos los países. De Córdoba es el arquitecto Lahos que acaba de ganar el Premio Nacional de Arquitectura; en Córdoba tiene su cátedra el profesor Jordán Barca, autor de una *Biología abstracta*»<sup>12</sup>. «Nueva oleada de abstractos —decía Ramón D. Faraldo en su columna dedicada a ‘Grupos El Paso y Sala Negra’»<sup>13</sup> —. Suponemos que Canogar, Tharrats, Burri, Tapies y Millares saben lo que hacen, dan impresión de firmeza. No así sus compañeros que se me antojan ocasionalmente abstractos y fundamentalmente poco pintores. (...) La generalización del arte abstracto es tan absoluta que ya no se puede entrar en una cafetería de barrio sin tener algo de esto en la pared de enfrente. Y luego, el ademán iluminado, el puritanismo, el tono profético de los manifiestos con su minúsculas y otras manifestaciones de alto coraje cívico y la altiva palabrería en que se proclaman fieles al espíritu de su época y servidores de un movimiento

propia de un grupo tal como hasta entonces se había entendido, pasó a ser sustituida por la del «equipo» pues, en el método de trabajo en EQUIPO no existe la autonomía del individuo, llegándose a los resultados a través de la discusión, llevando las obras al término de objetividad científica que hace posible esta actitud. Son eliminadas todas aquellas actitudes emocionales o sentimentales extrañas al proceso de investigación plástica.

<sup>10</sup> *Informaciones* (Madrid), 2-XII-1957, pág. 2 y *Pueblo* (Madrid), 20-XII-1957, pág. 3.

<sup>11</sup> *Informaciones* (Madrid), 4-XII-1957, pág. 12.

<sup>12</sup> SERRANO, J. Declaraciones, *Informaciones* (Madrid), 2-XII-1957, pág. 2.

<sup>13</sup> FARALDO, R. *Ya* (Madrid), 14-V-57, pág. 5.

universal (...). Ese servilismo a un proceso universal puede ser invocado también en los movimientos migratorios de ciertas aves y rebaños, lo que no los convierte en valores del espíritu. Universales fueron el *charleston*, el *bridge* y el curanderismo. Universal por excelencia es el arte académico».

También desde algunos sectores de la crítica se plantea si este afán de no crear belleza y de borrar el individualismo creador podría llevar a la negación del arte, aunque, por otra parte, podrían suponer también una negación necesaria para el renacimiento, desde sus propias raíces, de una pintura en que la razón esté totalmente integrada. Pilar Gómez-Bedate<sup>14</sup> afirma sin embargo que, en su opinión «el constructivismo, aún a pesar de las manifestaciones expresas de algunos de sus cultivadores, es en sí mismo un fin, no tan solo una etapa transitoria, y si creemos que las reglas matemáticas de investigación espacial por medio de espacio-colores, ofrecen, en efecto, un número de posibilidades aparentemente limitado, también sabemos que ninguna escuela artística se ha encerrado dentro de sus primeros postulados y dejado ahogar por ellos, sino que, la experiencia ha ido haciendo a los artistas modificar y enriquecer su primitivo programa mucho antes de que éste llegara a agotar sus posibilidades».

El Club Urbis (1959) y la sala Darro (1960) acogieron exposiciones posteriores del grupo a la vez que se difundía la reflexión teórica más determinante y definitiva de sus formulaciones doctrinales, el manifiesto titulado *Interactividad del espacio plástico*. Tras la exposición de Darro presentada por José M.<sup>a</sup> Moreno Galván se debatió ampliamente su contenido en el ciclo «Problemas estéticos contemporáneos».

En 1960, quizás a raíz de la celebración en el Ateneo Mercantil de Valencia de la I «Exposición conjunta de arte normativo español» en la que participaron Parpalló, Equipo 57, Equipo Córdoba y artistas como Manuel Calvo y José M.<sup>a</sup> Labra, surgen las exposiciones teóricas y debates más intenso en torno a las manifestaciones más relevantes —¿enfrentadas?— de la abstracción del momento: «Al aceptar la frase ARTE NORMATIVO debelamos

la confusión absoluta de llamar abstracto a todo arte sin figuras. Como si se hubiera empezado a abstraer de la realidad —único campo universal de donde parte cualquier obra— a partir del momento concreto de nuestro tiempo, en el que unos hombres pretendieron cortar las amarras que les sujetaban al paisaje cotidiano»<sup>15</sup>.

En abril de 1960 Manuel García-Viñó se expresaba de modo reticente respecto al llamado «arte normativo» a raíz de la exposición del *Grupo Parpalló* celebrada en la sala Urbis de Madrid: «Nada hemos encontrado en las obras de estos artistas que justifique la cantidad de teorías que un grupo de críticos de la capital levantina y de Madrid se dedican a levantar en su torno. La pintura que sus miembros pintores fabrican parece estar detenida en el fangal del impersonalismo, sin poseer siquiera un valor documental, no ya en lo artístico, sino ni siquiera en lo patológico (...). Arte estancado, sin fuerza, sin vida y tan alejado del hombre como todo lo que es gregario, masivo o inconsciente»<sup>16</sup>.

La revista *Acento* en su número correspondiente a mayo-junio de 1960 se centra especialmente en el estudio de este «arte normativo», en una reunión de manifiestos declaraciones y textos de los más prestigiosos críticos. Justifica la actitud con las siguientes palabras: «Debido al gran auge alcanzado en nuestra patria por los modos artísticos de expresión conocidos bajo la etiqueta de ARTE INFORMAL, el público —no vayamos a ser insolentemente optimistas—, la población no muy numerosa que se preocupa de estas cuestiones, ha podido sospechar que el expresionismo abstracto, arte en contra de la forma, no solo era la manera vigente de conducirse artísticamente en el mundo de hoy sino también, a causa de la protección oficial concedida a través de las bienales y a través de las galerías, la genuina declaración del estilo estético español en las generaciones jóvenes. *Acento* no se pronuncia en contra de ningún modo de expresión, pero precisamente porque ha prestado la debida atención al movimiento informalista, procura servir a la imparcialidad informativa, ofrecien-

<sup>14</sup> GÓMEZ-BEDATE, Pilar, «Tendencias racionales en la nueva pintura española», *Artes* (Madrid), núm. extraordinario (XII-1964), págs. 25-27.

<sup>15</sup> PERICÁS, G. Antonio, «Arte normativo», *Acento* (Madrid), V-VI-1960, pág. 37.

<sup>16</sup> GARCÍA-VIÑO, M. «Grupo Parpalló», *La Estafeta Literaria* (Madrid), IV-1960, pág. 21.



do a sus lectores un panorama, nunca exhaustivo, de otra zona estética vigente: la formal o arte de análisis. Para ello, en estas páginas, algunos de sus más calificados representantes se explican, escribiendo sus idearios artísticos».

En este escenario creado por la revista, Moreno Galván se expresaba respecto al paralelismo arte expresivo-arte normativo: La obra expresiva «nos hiere por una simple razón de cercanía (...), porque parece estar siempre dispuesta a responder a la pregunta ¿QUIÉN? Tras ella aparece siempre la respuesta de una individualidad, una intimidad, un subconsciente personal o colectivo. Convenido. Pero en la orilla opuesta a la de un arte emocional, al «¿quién?» inevitable del espectador contesta siempre el silencio. Decididamente, el arte de la razón carece de cordialidad, de temperatura. Porque el arte de la razón —el arte normativo, digo aceptando la certera denominación de Vicente Aguilera Cerni— no está hecho para contestar a la pregunta ‘¿quién?’, sino para responder a esta otra interrogante: ¿QUÉ?».

En la misma revista, Antonio G. Pericás<sup>17</sup> hace toda una apología de la estética normativa partiendo de la evolución del arte en occidente. La producción plástica e incluso la literaria y musical del momento, presentan tres modos de trato estético: «La supervivencia de lo que como denominador común es arte figurativo o de representación. E intensamente, frente a frente, la invasión informalista, casi ceñida, por muchas razones de posibilidad expresivista, a la pintura y escultura. Y los pronunciamientos a favor del análisis, arte eminentemente formal, una trayectoria del pensamiento de occidente, acumulada y problematizada al calor de la nueva visión espacio-temporal de nuestro siglo». A estos tres modos aplica una evolución o desarrollo. En el arte de objetos —figurativo— empieza a resultar inválido reflexivamente el postulado fundamental de la estética tradicional, porque la representación engendra siempre una ilusión. El informalismo nace «disparado» por el rebelde dadá. Dadá es revolucionario porque sustituye como ob-

jetivo artístico una realidad por otra. Acoge la realidad de lo supra-real, la realidad onírica instalada en el subconsciente que el surrealismo trasladará al cuadro. El interés ha sido desplazado desde la realidad de fuera a una realidad sentada en las capas más íntimas de la conciencia. El objeto ha perdido ya definitivamente interés. A este atentado de la tradición corresponde la clave inspiradora del informalismo. El interés del artista ha saltado de nuevo hacia lo íntimo de la realidad, pero hacia la pura realidad inventada: «A la captura de una objetividad sin objetos. Rebañando hasta las formas oníricas, ahogando cualquier palpito orgánico de la imagen, esfumando el símbolo». Respecto al arte normativo, frente a todo lo anterior, Pericás considera que su quicio está en el rechazo absoluto del carácter de signo en la obra de arte: «El signo es un muro que nos separa del ser. La estética normativa no presupone un mundo de signos (...). La estética normativa no incide sobre un juicio de identificación de las cosas, sino sobre las relaciones del ser. Constatando un arte sin objetos, la plena objetividad cuelga de la idea de presentación de las interrelaciones espaciales, de las formas dinámicas del universo. La forma, cara representativa de la realidad, no añadida a la realidad, sino certeza de señalamiento del ente». De acuerdo con Max Bense, afirma que «la situación del arte corresponde a la situación de la física».

El planteamiento de Moreno Galván —postura de defensa de la estética informalista— sería el siguiente: «Un arte que trata de responder a la pregunta ‘¿Qué?’ (el arte normativo) no tiene forzosamente que negar al que responde a la pregunta ‘¿Quién?’. Simplemente se sitúa en otro orden de problemas. Por supuesto, sabe que aquel arte responde con un testimonio. Pero advierte que ese testimonio termina en sí mismo como tal; esto es, no pretende transformar en modo alguno el orden del mundo, no contiene ninguna proposición. Cuando el arte ‘normativo’ propone establecer automáticamente una jerarquía a favor de lo que es proyecto frente a lo que es un simple dato testimonial. E implícitamente parece preguntarse: ¿Qué pueden interesarnos las circunstancias íntimas de una personalidad o el eros colectivo que a través de una personalidad se hace evidente?».

Justificado el normativismo desde una evolución histórica, los dos puntos de enfrentamiento fundamentales entre Pericás y Moreno Galván se desarro-

<sup>17</sup> El paralelismo que a continuación se establece entre los puntos de vista de los dos críticos procede de artículos extraídos del ejemplar núm. 8 de la revista *Acento* dedicada especialmente al arte normativo, correspondiente a mayo-junio de 1960. Moreno Galván presenta su trabajo «El Equipo 57» y Antonio G. Pericás, «La estética de un arte sin objetos».

llarán en torno a las cuestiones de la licitud o no de la presencia de la personalidad y genialidad en la obra de arte y el consecuente grado de servicio y utilidad a la sociedad de ésta. Pericás plantea lo normativo como medio que permita «anular el viejo divorcio —culpable la estética individualista— entre la ciencia del arte y la ética. Entre la obra artística y el hombre. No quedan acusadas algunas tendencias a través de sus concepciones plásticas sino a causa de los idearios que apoyan la instrumentalidad particular. Cuando estos idearios ignoran las reivindicaciones del arte actual». A este aspecto Moreno Galván en su respuesta afirma que el normativismo no quiere expresar nada sino que quiere investigar una realidad objetiva aislada del individuo realizador. En consecuencia, «el arte así concebido no tiene por qué delatar al realizador, el individuo, el artista, dimite automáticamente su posible genialidad en una discreta profesionalidad. La obra de arte pierde así su vieja categoría gnómica y se convierte en objeto cotidiano para uso cotidiano».

Respecto a la relación entre el arte y la sociedad Pericás afirma que lo normativo lleva a un entendimiento del arte «con el propósito de intervención en la sociedad». «Precisamente la obligación de exagerada objetividad que se impone al pensamiento constructivista, sirve a la edificación de un mundo coherente en el grado de exactitud que sea dado alcanzar de acuerdo con el estado actual del conocimiento científico. Y siempre dirigido hacia la solidaridad humana, porque el conocimiento científico siempre es conocimiento humano». La respuesta de Moreno Galván afirma que «el normativismo en general, se niega a expresar porque pretende transformar. Advierte que la expresividad puede aparecer como 'revolucionaria' sólo por el hecho de una modificación morfológica; esto es, en virtud de la comparación de su actitud actual con respecto a una actitud pasada. El revolucionarismo es pues del arte con respecto al arte. Pero con respecto a la historia en su conjunto, su actitud es pasiva, puesto que no pretende transformarla sino simplemente referirla. El normativismo en cambio, propone una serie de postulados que supone aplicables al mundo de la arquitectura y el diseño, a tal punto que, convenientemente introducidos en el amplio y vario campo de la vida profesional, llegarían a transformar las estructuras funcionales y transformarían radicalmente la cotidiana habitabilidad».

Para esa transformación pretendida el normativismo, como técnica de trabajo, procura la integración de las artes en el único quicio que puede permitir una perfecta ensamblación: en el espacio plástico organizado racionalmente. De aquí su compromiso con la Ética y su relación con la Sociología, en tanto propone como responsabilidad artística una armónica ocupación espacial del espacio por el hombre: «Al abandonar los sistemas de perspectiva por las ordenaciones topológicas y de proyección, hizo crisis la estética ilusoria de la figuración, estética de la mimesis. Pasa a ser una ciencia del conocimiento ontológico que debe ser paralela a la lógica actual. Deviene en experimental, cruzada por formulaciones de aproximación técnica. Si hubo un tiempo en que de acuerdo con materiales escolásticos cada cosa estuvo en su sitio, el papel normal del arte era ser descriptivo. En cuanto el conocimiento científico se propone una tensa intervención en el mundo, consecuencia de descubrimientos decisivos, la estética sigue la vertiente de las demás ciencias, como disciplina intervencionista. La razón es también traslación normal del hecho social. La Sociología que nació como ciencia moderna, no recorrió el tradicional camino descripción-intervención. Conforme fue investigando situaciones dadas, fue posibilitando soluciones modificativas. La estética de corrección de la naturaleza, establecido el conocimiento, se introduce en el medio de las relaciones sociales con voluntad de perfeccionamiento; dispuesta a la construcción de un nuevo contorno humano» (G. Pericás).

En 1958 los miembros del *Equipo 57* expusieron en el museo Thorvalden de Copenhague y en 1960 Max Bill invitó al grupo a participar en la muestra monográfica sobre Arte Concreto que se celebró en Zurich. Participaron además en la «Primera exposición conjunta de arte normativo español» celebrada en Valencia en 1960, organizada por el grupo *Parpalló*. Fue el momento de mayor relieve del arte normativo y quizás también el del inicio de su decadencia. La exposición celebrada en la galería Céspedes de Córdoba en 1961, fue la última del *Equipo*. En la retrospectiva de la galería Aktuel en Berna, Angel Duarte escribía en el catálogo: «Esta retrospectiva es la última manifestación del *Equipo 57* como tal. Por opciones personales y divergentes, sus miembros han decidido por mayoría continuar de forma individual su trabajo».

En sus planteamientos, principios de orden social y político se incardinan en enunciados estéticos y metodológicos. Básicamente se fundamentan en desarrollos de conceptos de interactividad del espacio plástico entendido como espacio continuo y en la búsqueda de una normativa científica aplicable a la obra artística: «La ficción plástica —efectos de tipo óptico— no tiene justificación estética». «La obra posee una ecuación exacta, su lógico razonamiento. La metafísica no es base para determinar una teoría estética». «Los conceptos de distancia, cantidad y compensación, son sustituidos por la creación de zonas de máxima y mínima actividad, presiones espaciales, pasos y canales de succión, repercusiones, corrientes...». El análisis de las zonas de inflexión y de incidencia, los espacios, —color, la relación positivo-negativo, la negación del fondo y la forma como entidades separadas...— definen sus obras pictóricas siempre realizadas con colores planos y notable precisión. Las relaciones espacio-masa y espacio-aire, la continuidad dinámica y la progresión de parábolas hiperbólicas junto a valoraciones lumínicas, constituyen los esquemas en que se basan sus esculturas.

El aspecto contestatario de su obra se manifiesta en el rechazo a las desmesuradas cotizaciones de las obras de arte: en su exposición en la galería Darro fijaron los precios considerando únicamente el coste de los materiales. En este sentido, Cirilo Popovici hacía una dura crítica en *S.P.* del 15 de junio de 1960 al afirmar que pretendían «sentar cátedra no sólo estética sino ética. En lo que respecta a la estética, parece poco adecuado erigirse en mentores de otras, cuando se es todavía tributario de un Arp, un Pevsner, un Vassalery o del mismo Mortensen. Y en cuanto a la ética, es sumamente desafortunado hacerse eco de todos aquellos rencores y amarguras que nutren los profesionales de ciertas corrientes ya sin interés (como es precisamente la que integra los antedichos nombres), y atacar a quienes lograron imponerse acusándoles de no se sabe qué turbios intereses económicos».

El método de trabajo que proponían era el de trabajo colectivo con el propósito fundamental de integrar su obra en la vida cotidiana y «con el fin de influir en la progresiva educación estética del hombre medio» lo que llevaría al *Equipo 57* al diseño de mobiliario con el que con el que obtuvo premios como el «Exco» de la Dirección General

de Arquitectura en 1961 o el «Delta de Plata» en 1962<sup>18</sup>. Lo sorprendente de estos planteamientos es su conexión con el constructivismo ruso cuando ya hacía años que éste había fracasado en su afán de transformación del hombre medio dando paso años más tarde a su sustitución por el arte realista considerado más accesible para la población y más eficaz como medio para influir en la sociedad. En cualquier caso las conexiones con el constructivismo inmediatamente posterior a la Revolución son claras en este objetivo.

Estableciendo un paralelismo con el constructivismo ruso se puede ver como éste también se proponía renunciar a las connotaciones del arte burgués para participar activamente en la vida a través de una política materialista de constructivismo utilitario. Su deseo fundamental era hacer contribuciones prácticas inmediatas por lo que entraron directamente en la industria como productivistas, si bien, en este caso, al contrario de lo que postulaban los miembros del *Equipo*, la participación artística recibió un considerable impulso del Estado. Los soviéticos anunciaron que eran «constructivistas del mundo» e invitaron a los artistas a tomar el camino más corto hacia la fábrica. El concepto tradicional de artista era para ellos un lujo burgués pasado de moda; la construcción debía reemplazar al arte y «la vida constructivamente organizada» iba a actuar como la llamada de reunión de todas los artistas simpatizantes con la causa. Se unieron conceptos relacionados con la arquitectura, la ingeniería, la tecnología y la industria en general. Trabajaron en las fábricas de vajillas, decoraron producciones textiles, diseñaron carteles y decorados revolucionarios para un nuevo concepto de teatro. Sus trabajos hoy se clasificarían como artes aplicadas o diseño. En realidad se había producido una unión entre los tradicionalmente separados «arte puro» y «arte aplicado». Este hecho, sin unos fines de política revolucionaria tan claros de-

<sup>18</sup> En el artículo citado, «Tendencias racionales en la nueva pintura española», Pilar Gómez-Bedate se refiere a este aspecto en los siguientes términos: «El constructivismo puede ofrecerse como instrumento de las artes utilitarias, pero, en nuestra opinión, son más bien éstas las que, por el momento, están siendo los instrumentos de aquél, pues los procedimientos arquitectónicos y técnicos están sirviendo a los constructivistas para la producción de objetos de arte puro. Creemos en una interacción de éste y de las artes utilitarias, lo que nos parece a todas luces en-comiable».



trás, se produjo también el la *Bauhaus* de Alemania y en un sector de *De Stijl* en Holanda.

En *De Stijl* —que publicaba su primer número en 1917— se consideraba que el verdadero artista moderno tenía una tarea doble: realizar la «obra de arte verdaderamente plástica» y «preparar la mente del público» para ella. La manera que consideraron más adecuada para hacer esto fue contando con la colaboración de artistas que trabajaban en diferentes artes visuales. En el segundo número de la revista publicado en 1918 afirmaban que «la nueva conciencia está lista para llevarse a cabo en todo, incluso (en) las cosas cotidianas de la vida». Para ellos la pintura ya no debía estar restringida al lienzo, sino que debería entrar en otros campos. La pintura abstracta debería tener una función social más amplia. En este sentido destaca fundamentalmente el trabajo de Van Doesburg que muy pronto empezó a realizar formas abstractas en las artes aplicadas y que acabó enfrentándose con Mondrian. «Arte y vida ahora ya no son dominios separados. (...) La palabra «arte» ya nada tiene que decirnos. En lugar de eso, nosotros insistimos en la construcción de nuestros ambientes de acuerdo con las leyes creativas derivadas de un principio fijo (para los constructivistas rusos, en cambio, no había un concepto único en la línea estética a seguir). El neoplasticismo debía resolver el problema de la armonía creativa de todas las artes. En la construcción de nuevos entornos según esa idea fija debía darse una interrelación entre artistas y arquitectos que derivaría en lo que se conoció como estilo internacional en arquitectura, aunque el objetivo de preparar la mente del público para «la obra de arte puramente plástica» tampoco se iba a lograr.

En Alemania, la *Bauhaus* de Gropius nacía como un intento de elevar a los artesanos al nivel de las bellas artes por lo que todas las artes debían enseñarse en la escuela y los artistas, además de los artesanos debían proporcionar la enseñanza básica. La llegada de Moholy-Nagy en 1923 supuso una acentuación de este tipo de planteamientos impulsados por su inclinación a sustituir la destreza manual por el uso de la máquina: «La realidad de nuestro siglo es la tecnología: la invención, la construcción, el mantenimiento de la máquina... ha reemplazado al espiritualismo trascendental de épocas pasadas». Se proponía combinar funcionalismo tecnológico con estética y aseguraba además un principio social: «Todo el mundo es igual

ante la máquina. Había conocido a los principales constructivistas rusos y en sus obras combinaba este enfoque con los diseños de *De Stijl*. Su deseo era también llevar el diseño abstracto a muchas clases sociales. Además de con la pintura, escultura y diseño industrial, en *La Bauhaus* se experimentó en el cine, teatro, fotografía y tipografía. En cualquier caso el arte abstracto «fracasó» también en Alemania, al menos desde el punto de vista oficial. Hitler puso fin al experimento con la exposición de *Arte degenerado* (1937) promoviendo en cambio —como había ocurrido en la URSS— el realismo académico y propagandista.

Una actitud objetiva, de fría precisión matemática chocaba en la Escuela con otra de carácter más intuitivo y subjetivo propia de artistas como Kandinsky o Klee. De alguna manera es un prólogo de la separación establecida en grupos y artistas españoles de los años cincuenta entre el informalismo y el arte normativo.

¿Qué aportan estos grupos al constructivismo internacional? En su programa afirman, junto con su fin utilitario, que no se proponen la creación de belleza y aún que la eludirán en favor de aquél. En la investigación del espacio que se proponen, elaboran toda una serie de reglas geométricas según las cuales proscriben el empleo de la línea recta —con lo que se oponen a Mondrian, Malevich y demás creadores de tendencias afines— basándose en que ésta no existe realmente en el espacio y no es sino el fruto de una ilusión óptica. Las líneas curvas que utilizan deben incidir en un punto que relacione el principio de una con el punto central de la convexidad de la otra. Los espacios relacionados así obtenidos no pueden ser menos de tres y deben estar coloreados de tonos que se contrapongan, logrando por este medio el efecto de profundidad, relieve y sobreposición de planos.

La teoría de los espacios-colores del *Equipo 57* —afirma Pilar Gómez-Bedate<sup>19</sup>— «es una aportación plenamente original al constructivismo internacional y la obra de estos pintores, poco conocida entre nosotros, ha sido altamente estimada en las exposiciones extranjeras internacionales a que han concurrido («Art abstrain constructif international», París, 1961; IV Bienal Internacional de Arte de San Marino, 1963...)).»

<sup>19</sup> *Ibidem*.

## «Ut pictura musica». Referentes plásticos contemporáneos en la obra de Cristóbal Halffter

GERMÁN GAN QUESADA

Largamente has mirado del mastín a las sombras  
del fondo: sólo el tiempo en espacios  
(Vicente Aleixandre, «Las Meninas», *En un vasto dominio*)

### INTRODUCCIÓN

Dentro de la creación musical del compositor madrileño Cristóbal Halffter (1930) llaman poderosamente la atención algunas obras que jalonan su trayectoria y que muestran su interés por el diálogo entre lo sonoro y otros ámbitos de la producción y percepción artísticas. Títulos como *Pinturas negras. Concierto para órgano y orquesta* (1972) o *Daliniana. 3 piezas para orquesta de cámara sobre 3 imágenes de Salvador Dalí* (1993-4)<sup>1</sup> son ejemplos de esta actitud que remiten a mundos expresivos asumidos como cercanos.

Esta relación no se limita, sin embargo, a los títulos de las obras, sino que se extiende a los procesos de concepción y a los planteamientos subyacentes en algunas de ellas; así, el uso de estructuras móviles desde comienzos de los años 60 o la introducción de citas de materiales musicales «otros» descontextualizados desde fines de la década posterior —hasta alcanzar una obra como *Turbas* (1995-6), subtitulada «Collage para orques-

ta»—, aun teniendo precedentes musicales claros, no dejan de remitir también a procedimientos técnicos propios de las vanguardias artísticas plásticas.

A un nivel más profundo, en muchas ocasiones la ideación primera de la obra se produce desde un punto de vista de combinación de densidades y texturas sonoras que podríamos calificar como «plástico-espacial»: el fenómeno sonoro ocupa un espacio definido abierto a una valoración propia donde puede operar el pensamiento visual (*Líneas y puntos*, 1966-7; *Espacios no simultáneos*<sup>2</sup>, 1995), que en muchas ocasiones se refleja en la notación, sin alcanzar, eso sí, los extremos de las llamadas partituras gráficas<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Sin olvidar la relación que el propio compositor establece con el estudio de «variantes de percepción sincrónica», inspirado en las teorías de Poincaré y Minkowski («Espacios no simultáneos», texto de presentación de la partitura [IGLESIAS, Antonio (coord.), *Libro de Música. Joaquín Rodrigo, Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Luis de Pablo, Carmelo Alonso Bernaola, Tomás Marco*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996])

<sup>3</sup> Un caso singular es el que ofrecemos en la fig. 1, partitura-dibujo en homenaje a Jorge Guillén aparecida en la *Revista de Occidente* (Madrid), 144 (mayo 1993), pág. 97, donde se recrea cromática y formalmente el inicio de la composición de Halffter *Preludio para Madrid* 92 (1991), para coro mixto y orquesta.

<sup>1</sup> Las tres imágenes a que alude el subtítulo, y que dan nombre a los movimientos son, respectivamente, «Relojes blandos», «El sueño» y «El nacimiento de la angustia líquida».



Si bien se trata de características constitutivas del mundo estético propio de nuestro autor, no deja de ser cierto que responden a una preocupación común de la mayoría de los compositores de su generación que, como señalaba en 1972 Luis de Pablo<sup>4</sup>, vio en sus compañeros plásticos un ejemplo a seguir y una avanzadilla en la modernización y europeización de técnicas y estéticas creativas. Nuestro propósito es únicamente señalar dentro de la producción de Cristóbal Halffter algunas de las realizaciones fruto de este intenso contacto y poner de manifiesto los puntos de reflexión estética que plantean y sus posibles derivaciones para una interpretación del contexto artístico general.

#### CRISTÓBAL HALFFTER Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA DE VANGUARDIA EN MADRID DURANTE EL FRANQUISMO

«Escritores, cineastas, músicos y arquitectos serán llamados entre nosotros a fin de que nuestro trabajo sea más completo y nos ayuden en nuestra búsqueda y en la formación de una juventud entusiasta, hacia la cual va especialmente dirigida nuestra actividad desinteresada» (José Ayllón, *Manifiesto de El Paso*, 20.2.1957)<sup>5</sup>.

«Por último, fomentar un acercamiento generacional entre la música y otras actividades artísticas y literarias. En España este acercamiento apenas ha existido. Pintores y escultores, poetas y novelistas, han vivido, con raras excepciones, al margen del mundo musical, muy al contrario de lo que sucede en otros países europeos. Quisiéramos que se viera en la música española una expresión de nuestro tiempo, tan legítima, clara y contundente como la plástica o literaria»<sup>6</sup>.

Separados año y medio —aunque el Grupo 'Nueva Música' se había fundado ya en febrero de 1958, formándolo, entre otros, C. Halffter, L. de Pablo y R. Barce—, la comparación de ambos párrafos revela una inicial comunidad de intereses y un decidido deseo de colaboración entre los dos principales grupos de vanguardia artística del Madrid de fines de los años 50. Del lado plástico, la mano tendida hacia la cooperación activa: del musical la respuesta inmediata y la voluntad de emular los éxitos recientes del informalismo que 'El Paso' encarnaba.

No sólo la voluntad mutua acercaba posturas; también el contacto cotidiano en los reducidos círculos de la vanguardia madrileña del momento y el apoyo común que el Ateneo de Madrid prestaba a ambos grupos, exponiendo la obra de unos, interpretando la de otros y haciendo de su órgano de expresión, *La Estafeta literaria*, foro de debate estético y técnico<sup>7</sup>.

Sin embargo, a la disolución de ambos grupos ('El Paso' en mayo de 1960, 'Nueva Música' —o, al menos, el Aula de Música del Ateneo en su forma e integrantes primeros— en torno a 1962-3), poco o nada se había hecho de consuno, aunque los objetivos de puesta al día y difusión exterior sí se hubieran conseguido por separado. No dejaba de ser cierta, al menos de cara al público, la denuncia del «divorcio existente entre las diversas actividades artísticas y el individualismo dentro de los distintos sectores» que se hacía en el último *Boletín de El Paso*<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Citado en DASCHNER, Hubert, «Cristóbal Halffter y la plástica», *Sibila* (Sevilla), 4 (enero 1996), págs. 40-1, pág. 40. Este breve artículo es el único acercamiento concreto al tema que planteamos y forma parte de un número donde también se incluyen trabajos plásticos de L. Muñoz y E. Chillida relacionados con el compositor, así como un CD (cuya *plaquette* es un extracto del propio artículo) con la grabación de obras de Halffter relacionadas con el mundo artístico (*Daliniiana, Mural sonante y Tiempo para espacios*).

<sup>5</sup> TOUSSAINT, Laurence, «El Paso» y el arte abstracto en España, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 19-20.

<sup>6</sup> «El Grupo 'Nueva Música'», *Índice* (Madrid), 119 (noviembre 1958), pág. 28.

<sup>7</sup> *La Estafeta literaria* publicará los trabajos expuestos en las sesiones de análisis del Aula de Música, dedicadas a la producción contemporánea (Webern, Boulez). Por su parte, no podemos olvidar que en esta revista se vivirá la última gran polémica (1958-9) en torno al arte abstracto en España. Cfr. CABRERA GARCÍA, M.<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 1998, págs. 317-25.

<sup>8</sup> TOUSSAINT, *El Paso...*, op. cit., pág. 259. Por otra parte, salvo la mención inicial a la fundación del Grupo 'Nueva Música' (*El Paso*, 5-6 [primavera 1958] y *Carta de El Paso*, noviembre 1958, donde se reproduce un fragmento del 'manifiesto') y un breve artículo de divulgación en el penúltimo número de su boletín (DELAS, José Luis de, «La música después de 1950», *El Paso*, 15 [octubre 1959]), las preocupaciones de El Paso —al menos las de su 'motor', Antonio Saura—, parecían estar más cerca de otras músicas, en especial del flamenco.

En este sentido, es sintomático que pese a las relaciones de amistad entabladas por Halffter con algunos miembros del grupo (Rivera, Chirino, Saura), que venían a sumarse a otros contactos fuera del mismo (Viola, Zóbel, Muñoz, Torner), los primeros indicios de colaboración se establezcan fuera de *El Paso* (G. Rueda) o cuando éste ya se ha disuelto.

En efecto, en 1959, la edición (Unión Musical Española) de su *Introducción, fuga y final*, op. 15 (1957), para piano, acoge en su frontis un dibujo de Gerardo Rueda (1926-96) que forma parte de la serie de dibujos realizados en 1957 en tinta china sobre papel, dentro de un estilo caligráfico que la crítica relaciona con Kline<sup>9</sup>.

Cuatro años más tarde, con motivo de una exposición privada en homenaje a Ramón Gómez de la Serna (fallecido en enero), se estrenaban en el domicilio del mecenas Duarte Pinto Coelho cuatro obras musicales en relación con cuatro autores plásticos presentes en la muestra: A. Suárez y C.A. Bernaola (*Superficiénúm.3*), F. Farreras y T. Marco (*Trivium*), M. Millares y L. de Pablo (*Recíproco*) y, finalmente, Juan Ignacio Cárdenas (1928-93) y Cristóbal Halffter (*Homenaje a Ramón Gómez de la Serna*, para tres percussionistas y cinta)<sup>10</sup>.

Sólo un año después vio la luz pública la versión revisada (cuatro percussionistas y cinta) de este *Homenaje*, bajo el título *Espejos*<sup>11</sup>. Para esta fe-

cha (1964) —y adelantándose un año a la primera versión de los *Tres cánons en homenatge a Galileu* de Mestres-Quadreny<sup>12</sup>—, la obra de Halffter era la primera en incluir en su dispositivo instrumental una cinta grabada en el momento de la ejecución. Esta cinta reproduce en la tercera sección de la obra (C) su primera sección (A), al tiempo que los percussionistas ejecutan la retrogradación de ciertos diseños de A.

Así se consigue un reflejo desplazado del material inicial, recurso técnico a que da pie el título, dentro de un marco general de tímbrica refinada y convivencia de elementos aleatorios y fijos<sup>13</sup>. Venía a abrirse, de este modo, un nuevo camino en el uso de fórmulas especulares, que se añadía al propio interválico del serialismo o al estructural aprendido en Webern y Bartók y aplicado, por ejemplo, en el primer movimiento de la *Sonata para violín solo*, op. 20 (1959).

1964 es también el año en que Manuel Rivera (1927) comienza su serie de *Espejos*<sup>14</sup>. Aunque son muy débiles las evidencias que relacionan los *Espejos* halffterianos con la serie del pintor granadino<sup>15</sup>, es significativa la coincidencia cronológica entre ambas obras y el carácter de cambio de derrotero estético y técnico que suponen en sus respectivas trayectorias. Lo cierto es que, con toda probabilidad antes de la exposición de Rivera en el Ateneo madrileño (marzo de 1959), ya había quedado sellada una amistad que continuaría hasta la muerte del pintor en 1995.

De hecho, una de las características más llamativas de las ediciones de partituras de Halffter en

<sup>9</sup> BONET, José Manuel, *Rueda*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1994, págs. 45-48. Estos dibujos se habían expuesto en el Ateneo a comienzos de noviembre de 1958.

Lamentablemente, la reimpresión de la partitura (Unión Musical Ediciones UMP 19507, 1992) ha conservado sólo la indicación de la existencia del dibujo, sustituyendo su portada.

<sup>10</sup> Esto ocurría el 21 de marzo de 1963. Una semana más tarde tuvo lugar el estreno público en el Salón de Actos del Ateneo, abandonando el programa las obras de Luis de Pablo y Bernaola en favor de Ramón Barce (*Parábola*) y Miguel Ángel Coria (*Interacción*).

El comentario sobre el concierto aparecido en *La Estafeta literaria* («Cuatro y un espejo. El concierto de homenaje a Ramón», *La Estafeta literaria* (Madrid), 263 (13.4.1963), pág. 19) titula la obra de Halffter *Epitafio a Ramón Gómez de la Serna* y transcribe una conversación telefónica con el autor, donde éste señala su asistencia reciente a sendas exposiciones de Rivera (tal vez la titulada «Grafías» en la madrileña Sala Biosca el año anterior) y Chirino (en el propio Ateneo entre febrero y marzo de 1963).

<sup>11</sup> Los estrenos de esta versión tuvieron lugar en México, en el verano de 1964 y en Madrid en diciembre de ese mismo año, dentro de la I Bienal de Música Contemporánea (27.11.-7.12.)

<sup>12</sup> GASSER, Luis, *La música contemporánea a través de la obra de Josep M.ª Mestres-Quadreny*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1983, págs. 175-85.

<sup>13</sup> Para una explicación técnica más detallada, cfr. CASARES, Emilio, *Cristóbal Halffter*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980, págs. 103-6, y DASCHNER, Hubert, *Einführung in das Werk von Cristóbal Halffter, pro mecanoscrito*, 1998, págs. 43-6 y 133.

<sup>14</sup> Ya en 1961 titulaba una obra *Imagen en el espejo* y, a partir de 1962, algunas de sus *Metamorfosis* tienen como subtítulo «espejo»: oscuro, embrujado, roto, del eco...

<sup>15</sup> Manuel Rivera —también Lucio Muñoz— participó en la exposición colectiva «Homenaje a Ramón Gómez de la Serna» en el Palacio de Don Pedro madrileño en 1963. Por otra parte (aunque esto puede ser una asociación *a posteriori*), una de las contribuciones de Halffter al número de homenaje a Rivera de los *Cuadernos Guadalimar* [n. 10 (1978), págs. 80-83] es el facsímil de las dos primeras páginas de *Espejos*.

la Universal Edition en los años 70 y 80 es la presencia en casi todas ellas de la reproducción de una obra de Rivera (fig. 2) que, morfológicamente, responde al único plano de tensión vertical <sup>16</sup> característico de su serie *Metamorfosis* (1958-64) <sup>17</sup>.

Tras la muerte del pintor, Halffter señalaba la energía creadora de Rivera y el «cosmos pleno de sensibilidad, de belleza, de imaginación, de creación artística de la más alta calidad y de la más alta artesanía» que había sabido forjar el artista granadino <sup>18</sup> y lo reivindicaba como una muestra de producción de belleza para una reinterpretación de la realidad. Este postulado, defendido también en algún otro artículo con pretexto plástico <sup>19</sup>, responde fielmente a las concepciones del propio compositor.

También en las salas del Ateneo, donde había expuesto en el otoño de 1958, se ahondaría la relación entre el compositor y Lucio Muñoz (1929). Si, como veremos, esta relación se plasma musicalmente ya en 1974, habrá que esperar a 1988 para que la deuda por parte del pintor quede saldada.

En este año, salen de su taller tres cuadros de referencia inequívoca al compositor madrileño: *Tiento de tercer tono*, *Versus Cristóbal Halffter* y *Homenaje a María Manuela Caro* <sup>20</sup>. Los dos pri-

meros remiten a dos obras orquestales de Halffter, el *Tiento de primer tono y batalla imperial* (1985-6) y *Versus* (1983), plasmando la brillantez expresiva de la orquesta halffteriana y la potencia de contrastes de sus bloques sonoros; el último está dedicado a la esposa del compositor.

No será ésta la última incursión de Muñoz en el catálogo de nuestro autor. Así, en el número ya señalado de la revista *Sibila* figura la reproducción de un cariñoso *Sabotaje. Concierto para violín y orquesta de Cristóbal Halffter* (fig. 3) <sup>21</sup>, donde una pirámide invade una hoja de papel pautado: el borrador del inicio del material solista, junto con algunas ideas de orquestación, del mencionado *Concierto para violín y orquesta* [n. 1] (1979).

Desgraciadamente, la muerte de Lucio Muñoz en mayo de 1998 impidió la culminación del último proyecto conjunto, la escenografía de la primera ópera del compositor, *Don Quijote* (1996-9), estrenada en febrero de 2000, finalmente con escenografía de Herbert Wernicke <sup>22</sup>.

Igualmente fracasó, aunque por razones diversas, un proyecto de notable envergadura que nos conduce a otros ámbitos de creación, aun sin salirnos del marco madrileño de las primeras vanguardias de posguerra. Se trata de la colaboración frustrada entre Cristóbal Halffter y Eusebio Sempere (1923-85).

Cedemos la palabra al propio Sempere: «Un esfuerzo fallido resultó ser la realización de una gran escultura (tres metros de diámetro) que por encargo de la IBM de Madrid trabajamos conjuntamente Cristóbal Halffter, el poeta Campal <sup>23</sup> y yo. La escultura se componía de módulos que configuraban una esfera luminosa. En el eje de esa esfera se proyectaba instalar —con la colaboración de ingenieros de la IBM— cámaras de cine que proyectarían grafismos poéticos de Campal. Por voluntad del espectador, pulsando un teclado cibernético, los módulos se abrían para dar paso a chorros de luz

<sup>16</sup> En palabras del propio Rivera, en entrevista concedida a Yolanda Romero Gómez en 1990 y publicada en el catálogo de la exposición «Manuel Rivera» (Granada, Diputación de Granada, invierno de 1991).

<sup>17</sup> Aparece por vez primera en la partitura de *Fibonacci* (UE 15111, 1971) —no en las de *Planto por las víctimas de la violencia* (UE 15160) ni en la segunda versión de *Anillos* (UE 13938lw), del mismo año— y, al menos, hasta la del *Concierto para piano y orquesta* (UE 19340, 1988).

Es, por cierto, el 11 de noviembre de 1971 cuando fecha en Madrid Cristóbal Halffter la dedicatoria de las págs. 25 y 26 (UE 13805k, 1963) de su *Sinfonía para tres grupos instrumentales* (1961-3), que reza «A Manolo Rivera, en admiración y amistad» (catálogo de la exposición itinerante «Manuel Rivera» (Madrid-Granada: MNCARS – Diputación de Granada, 1997), pág. 162). Estas páginas contienen los compases 131-8 de la partitura, núcleo de simetría áurea de la obra, que corresponde al c. 133...

<sup>18</sup> «La realidad en Manuel Rivera», *ABC* (Madrid), 10.2.1995, pág. 66.

<sup>19</sup> «En el centenario de Modigliani», *El País-Artes* (Madrid), 7.7.1984, pág. 4, donde relaciona la estilización de su pintura con el espíritu gótico como modos de trascendencia estética de lo real.

<sup>20</sup> Se trata de tres obras en técnica mixta sobre tabla (200x170, 200x179 y 185x160), conservadas en colecciones particulares de Madrid, París y de la Galería Juana Mordó (NIETO ALCAIDE, Víctor, *Lucio Muñoz*, Madrid, Lerner & Lerner, 1989, págs. 265, 267 y 285). Las tres fueron expuestas por la Galería Juan Mordó en la vigésima Feria Internacional de Arte de Basilea en junio de 1989.

<sup>21</sup> *Sibila* (Sevilla), 4 (enero 1996) 38-39. Se tiraron 75 ejemplares de la obra gráfica por Erik Kirksaether en Madrid.

<sup>22</sup> GUIBERT, Álvaro, «Cristóbal Halffter: Quería que Lucio Muñoz hubiera hecho la escenografía de 'Don Quijote'», *ABC cultural* (Madrid), 343 (29.5.1998), págs. 48-49.

<sup>23</sup> Ya había colaborado con el poeta uruguayo julio Campal (1933), pionero en poesía concreta y visual en España, en las cuatro serigrafías del «Álbum Nayar», editado en 1967 por la Galería Juana Mordó.



que reflejaban en distintas direcciones espejos, también modulados. La música de Halffter debía de estar sincronizada con todos los movimientos de los módulos de la esfera»<sup>24</sup>.

El encargo, destinado al hall de la sede madrileña de IBM en el Paseo de la Castellana, se comenzó en 1967 y, pese a la muerte de Campal en marzo de 1968, continuó por espacio de dos años hasta la suspensión del proyecto por problemas presupuestarios (¡dos millones de pesetas!), que hizo que no superara «el estadio de dibujos de funcionamiento de los mecanismos modulares, esquemas de montaje y estructura, además de una maqueta de atractivo acabado»<sup>25</sup>.

Como señalaba Sempere, el ingenio consistía en una serie de módulos (12-15)<sup>26</sup> de plexiglás blanco translúcido, que se accionaban, individual o conjuntamente, con un teclado numerado que permitía hasta diez movimientos distintos<sup>27</sup>. El mecanismo se abría para dejar paso a una docena de proyectores de cine que difundían diversos «caligramas» de Campal<sup>28</sup>; proyección, movimiento e iluminación sincronizaban con la composición de Halffter<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> «Notas biográficas. Eusebio Sempere», c. 1970, manuscrito depositado en el IVAM (*Eusebio Sempere. Una antología. 1953-1981*, Alicante, Instituto de Cultura Gil-Albert – Ayuntamiento de Alicante – IVAM, 1998, pág. 288).

<sup>25</sup> FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio, «Fuera de formato», en *Eusebio Sempere. Una antología...*, op. cit., págs. 69-94, pág. 86. Se trata de dos maquetas, una de 25 cm de altura (Galería Juana Mordó) y otra en acero y plexiglás de 29x27 (IBM de Madrid), reproducida por MELIÁ, *Eusebio Sempere, op. cit.*, ilustrac. 299. Algunos dibujos, también en MELIÁ, *Eusebio Sempere, op. cit.*, ilustracs. 294-8.

Todavía en 1974, Sempere señalaba su esperanza de que la Fundación Juan March retomara la idea (entrevista con Javier de Zuriza, *Galería Eburne*, 104 (25.11.1974), págs. 2-3).

<sup>26</sup> FERNÁNDEZ GARCÍA, «Fuera de formato», op. cit., págs. 85-87.

<sup>27</sup> DASCHNER, «Cristóbal Halffter», op. cit., pág. 40.

<sup>28</sup> Aseguraba Sempere en diciembre de 1967: «Es posible que tenga un ciclo de acción y en este ciclo intervendrá el sonido electrónico y un recorrido histórico y breve de la poesía concreta para surgir enseguida los últimos hallazgos de la poesía semántica». Citado por CAMPAL, José Luis, «Noticia de julio Campal en el XXX aniversario de su muerte», ed. electrónica en [www.abaforum.es/merzail/jucampal.htm](http://www.abaforum.es/merzail/jucampal.htm).

<sup>29</sup> Entre 1988 y 1992, Halffter trabajó en otra «aventura» cinético-musical, la sonorización de una esfera armilar diseñada por el ingeniero A. Fernández Ordóñez; el proyecto, pensado para electrónica y orquesta, quedó inacabado bajo el título común de *Cosmophonie*.

## TIEMPO PARA ESPACIOS, LUGAR PARA EL ENCUENTRO

En 1975, recogía el crítico musical C. J. Costas estas observaciones de nuestro autor: «Sus experiencias en la unificación de objetivos música-arte plásticas no le han satisfecho, pero pretende, por generalización, extender estos homenajes concretos a escultores y pintores españoles a todos los artistas plásticos»<sup>30</sup>. Los «homenajes» concretos a que se refieren estas palabras son los cuatro movimientos de su obra *Tiempo para espacios*.

Aunque el peso de las experiencias anteriores supuso un primer impulso, el acicate definitivo lo hallaremos en el encuentro que, como profesor extraordinario de su universidad desde 1969, organizó C. Halffter en Pamplona los días 21-23 de mayo de 1973, dentro de las actividades de la Cátedra de Música de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra.

En ella, bajo el título común de «Conversaciones de música y pintura. Problemática del arte actual en relación con la sociedad», se desarrollaron tres sesiones («Determinantes de la creación artística», «La creación desde el punto de vista personal» y «Relación arte-persona: comunicación»), que, junto a la proyección de diapositivas y a audiciones musicales, permitieron el coloquio entre los ponentes invitados: Rivera, Muñoz, Sempere y el propio Halffter<sup>31</sup>.

Sólo faltaba Eduardo Chillida (1924) para completar la nómina de los cuatro artistas a quienes *Tiempo para espacios*, para clave y doce instrumentos de cuerda, y compuesto entre octubre y diciembre de 1974, está dedicado «con fraternal amistad y profunda admiración».

Respondía así Cristóbal Halffter al encargo hecho por el Festival de Música Contemporánea de

<sup>30</sup> COSTAS, Carlos José, «Cristóbal Halffter y sus 'Tiempo para espacios'», *La Estafeta literaria* (Madrid), 559 (1.3.1975), pág. 25.

<sup>31</sup> Bajo el título genérico del encuentro se publicaron una serie de textos de presentación de los diversos ponentes: «Cristóbal Halffter» (4-13) [Tomás Marco], «La obra de Lucio Muñoz y la noción esencial de realismo» (14-25) [Santiago Amón], «Manuel Rivera» (25-34) y «Esteban Sempere» (34-44), ambos por Cirilo Popovici, en su mayor parte adaptaciones de las breves monografías escritas por sus autores sobre cada creador en la serie de 'Artistas Españoles Contemporáneos' editada por el Ministerio de Cultura.

Royan, de quien él mismo iba a ser Presidente de Honor en la edición de 1975; y en él se estrenó el 27 de marzo de ese año, por la clavecinista Elisabeth Chojnacka e I Solisti Veneti, dirigidos por Claudio Scimone.

El estreno español, por su parte, no podía tener mejor marco que la Galería Juana Mordó de Madrid, donde, con la asistencia de los cuatro dedicatarios, se dio a conocer el 15 de diciembre del mismo año, coincidiendo con la inauguración de la exposición retrospectiva «Manuel Rivera. Obras, 1956-1975», que reuniría hasta mediados de enero del año siguiente un total de 89 obras del pintor granadino. Los intérpretes de este estreno español fueron miembros de la ORTVE, dirigidos por el compositor y de nuevo con Chojnacka al clave <sup>32</sup>.

Respecto a la voluntad mimética del producto sonoro respecto de los modelos plásticos, Halffter se cuida muy mucho de apretar en demasía las correspondencias: «Quiero dejar bien claro que en ningún momento he pretendido pintar con música, sino trasladar al mundo del tiempo, de los sonidos, la impresión que produce la obra de estos cuatro pintores (*sic*)» <sup>33</sup>.

El primer movimiento «Volúmenes. A Eduardo Chillida» expone un violento contraste entre figuraciones rápidas del clave e intervenciones entrecortadas de la cuerda, acuciada por espacios expectantes de silencio, todo ello dentro de un proceso de densificación constante: una factura progresiva de materia sonora que se disuelve de nuevo en el espacio desocupado. Es una concepción del valor del silencio y del vacío muy cercana a la del propio Chillida <sup>34</sup> y que Halffter explotará en

otra obra relacionada con el escultor, el *Cuarteto núm. 3*.

Respecto al segundo movimiento «Líneas. A Eusebio Sempere», el compositor manifestaba su intención de crear «un espacio temporal, en que la línea de un sonido tiene la máxima importancia. Esta línea está continuamente transformándose, tanto tímbrica como dinámicamente» <sup>35</sup>. Un juego de líneas tenidas, reducidas a su mínima expresión o engrosadas texturalmente (fig. 4) se mueven en el silencio temporal —20 ó 30 segundos de silencio final pide el compositor— y en el vacío gráfico de la partitura

Nieto Alcaide caracteriza el período 1970-7 en la producción de Lucio Muñoz como el de la aparición de «nuevos seres y objetos inmersos en un ámbito espacial distinto, equívoco, incierto y luminoso» <sup>36</sup>. El tercer movimiento «Formas. A Lucio Muñoz» contrasta por su brevedad con el resto y presenta un carácter agresivo que opone la figuración mecánica del clave a los continuos glissandi de las cuerdas, sin que ninguna opción adquiera forma definitiva.

«Espejos. A Manuel Rivera» cierra la obra jugando con diversos niveles de significación de su título, desde el impulso rítmico inicial en desplazamiento canónico, hasta la introducción del vacío-silencio por medio de grupos de notas encerradas entre paréntesis y eliminadas en cada repetición del material: el espejo es conservación del recuerdo, pero modificación sutil e irreparable de la memoria <sup>37</sup>.

Pronto se establecen tres estratos en la textura instrumental: el clave y un cuarteto solista, a modo de modelo e imagen, contra el oscuro bastidor del resto de la cuerda, que en la sección final se alía con el clave para desvanecerse, ya enmudecida toda imagen en el cuarteto.

<sup>32</sup> CASARES, Cristóbal Halffter, *op. cit.*, pág. 168n equivoca la ocasión del estreno español, situándolo en la interpretación que tuvo lugar en Madrid el 31 de enero de 1977, dentro de los Lunes musicales de RNE. Por otra parte, su comentario a la obra (pp. 168-70) no añade ni quita nada de la crítica de Enrique FRANCO a este concierto («Cristóbal Halffter, en Radio Nacional», *El País* (Madrid), 6.2.1977, pág. 22).

<sup>33</sup> «Juana mudó», *Cambio 16* (Madrid), 212 (29.12.1975), pág. 78.

<sup>34</sup> «El volumen plástico presupone, como el volumen sonoro que crea una tensión en los silencios, el vacío del espacio donde la vibración de la forma se prolonga más allá de los límites y compone con él la verdadera figura de sus posibles estructuras» (1967). Citado en BARAÑANO, Kosme María de, «Sobre el silencio en el abismo», en *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y en la plástica del siglo XX*, San Sebastián, Universidad del País Vasco, 1992, págs. 69-79, pág. 69).

<sup>35</sup> «Tiempo para espacios», *Galería Edurne* (Madrid), 104 (25.11.1974), pág. 6.

<sup>36</sup> NIETO, Lucio Muñoz, *op. cit.*, pág. 144.

<sup>37</sup> Así, el cuarto movimiento, «Spiegel. La deformación de los recuerdos», de *Memento a Dresden* (1994-5), para orquesta. Como ejemplos de introducción del vacío mediante la eliminación de grupos de notas o el uso de silencios y como signo de la perturbación del recuerdo, cfr. la sección central del *Cuartetónúm. 2* (*Mémoires* 1970) (1970) y el tercer movimiento, «El vacío de la mente», del sexteto *Endechas para una reina de España* (1994).



## OTROS ESPACIOS, OTRAS MÚSICAS

Acabado en octubre de 1978, el *Cuartetónúm. 3* debía llevar en un principio el subtítulo de «Lugar de encuentros», en referencia a la conocida serie de esculturas públicas de E. Chillida<sup>38</sup>. La crítica ha interpretado a menudo a partir de este subtítulo el decurso expresivo del cuarteto.

Si bien es cierto que el cuarteto se plantea como alternancia entre momentos de sincronía y aleatoriedad instrumental (puntos de encuentro y bifurcaciones), el aspecto más llamativo desde el punto de vista expresivo es la valoración del silencio, desde la sucesión inicial (regida por la serie de Fibonacci: 3,5,8) hasta la sección final de líneas tenidas en un silencio vivo, «proliferante» y que se mueve en el límite de su materialización. No hay estados definitivos ni procesos lineales, sino transiciones mínimas e interrupciones de pulso casi orgánico que destruyen las densas texturas polifónicas sincrónicas abandonándose a la apariencia caótica para retornar a un orden provisorio: energía, espacio, vacío, materia... regidos por la sensibilidad y la inteligencia de la mano creadora<sup>39</sup>.

También de lo matérico, del «ennoblecimiento expresivo de la materia», trata el acercamiento de Halffter a la obra de Antoni Tàpies (1923). *Mural sonante. Homenaje a Tàpies* (1992-93, rev. 1994) pretende una fluencia de la forma temporal similar a «la vista (que) discurre por el espacio que ocupa un amplio objeto pictórico»<sup>40</sup>. De nuevo, la memoria perceptiva juega un papel fundamental, al permitir definir las relaciones entre el marco global de la obra y las subestructuras formantes, cuyo engarce paulatino establece las necesarias relaciones de coherencia, ya que no de causalidad<sup>41</sup>.

Con dos muestras más concluirá nuestro recorrido por las implicaciones y consecuencias plásti-

cas de la obra de Cristóbal Halffter. Del lado de la abstracción geométrico-cinética y del empleo de materiales insólitos, la música realizada para la película *Tautólogos Plus X* (1975), una realización en 35 mm (13', color) de Javier Aguirre, autor también del guión, sobre ambientes creados con espejos (de nuevo el espejo...) por Eduardo Sanz (1928)<sup>42</sup>; del de la nueva figuración de raigambre social de los setenta, la comunión con la obra de Ramón Bilbao (1936), ilustrador de la portada de la edición de sus *Variaciones sobre la resonancia de un grito* (1976-77) (fig. 6), autor de una carpeta de litografías sobre este tema y protagonista de una exposición en la escena del concierto en que se presentó dicha obra en París en 1978.

Se trata de rostros borrosos, tachados, amordazados, expuestos en 1976 por Bilbao en la Galería Edurne y que hicieron pensar a Cristóbal Halffter en la posibilidad de que «pintura y música se fundieran en una sola forma de comunicar unos únicos sentimientos, teniendo como base dos lenguajes distintos pero ambos dirigidos a captar la sensibilidad de un determinado público»<sup>43</sup>, poniendo de manifiesto el compromiso («instalación») creativo en el tiempo propio.

## CONCLUSIONES

Resulta fecundo intentar la aplicación de herramientas de análisis interdisciplinar a algunos de los caracteres estéticos de las generaciones artísticas de posguerra, y, de manera similar, la explicitación de los contextos mutuos (musical y plástico) de la creación global de que son responsables. Y ello no es necesariamente más fructífero en aquellas obras directamente ligadas de manera más inmediata entre sí por relaciones de referencia a lo artístico «otro» sino, por el contrario, tal vez es más sugerente al alcanzar una mayor distancia perspectiva hacia un grado hermenéutico más abstracto.

A modo de ejemplo, se puede establecer una

<sup>38</sup> Seis entre 1971 y 1974. Las más conocidas son la II (1972, Museo de Escultura al Aire Libre del Paseo de la Castellana de Madrid) y la VI (1974, Fundación Juan March de Madrid).

<sup>39</sup> Como las incluidas por Chillida en el número de la revista *Sibila* que venimos comentando («Esku 32 y 34») o la que sirve de portada al CD que acompaña al número (fig. 5).

<sup>40</sup> Citado en DASCHNER, «Cristóbal Halffter», *op. cit.*, 41.

<sup>41</sup> De las concomitancias estéticas entre la obra de los dos creadores, y especialmente en torno a *Mural sonante*, se habló en la sesión del 21.5.1997 de los «Encuentros Música-Pintura» patrocinados por la Fundación Loewe.

<sup>42</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Madrid, Fundación Santillana – Ministerio de Cultura, 1985, II, pág. 869.

<sup>43</sup> «Pintura y Música», enero 1987, en el catálogo de la exposición de Ramón Bilbao en el stand de la Galería Edurne dentro de Arco'87.

comparación fructífera entre las concepciones estructurales de Sempere y de Halffter: ambos delimitan de manera precisa un marco general, que es impactado y erosionado por la movilidad relativa de las estructuras conformantes (anillos-módulos), que se entregan a un dinamismo («vibración») interno gracias a la posición cambiante del espectador-intérprete y a la propia inestabilidad del material plástico o sonoro de los elementos constitutivos de dichas estructuras.

Del mismo modo, la concepción de la obra como proceso de construcción de texturas y densidades simplificadas o complejificadas mediante la superposición de planos cromáticos o instrumentales, en perpetua y variable transición, asimila las técnicas estructurales de Halffter, Rivera, Muñoz en busca de la creación de «espacios irreales» en el continuo espacio-temporal <sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Esta cuestión concreta, así como la relación con la «abstracción sensitiva» de un Rueda o la expresividad geométrica de Torner se suscitó en algunas sesiones y en la mesa de clausura

Aunque la disparidad en los conceptos materiales y sintácticos entre las artes sea evidente no lo es menos la posibilidad de una comunidad de intereses, impulsos y provocaciones y la utilidad de un método de acercamiento estético integral que reconozca en las diversas manifestaciones artísticas una común consciencia histórica y un similar compromiso formal y expresivo, el de apresar

... los bordes quemados de las formas, hirviendo  
en las luces: vividos, como en síntesis constan.

La gran obra es recinto. La distancia, respeto.

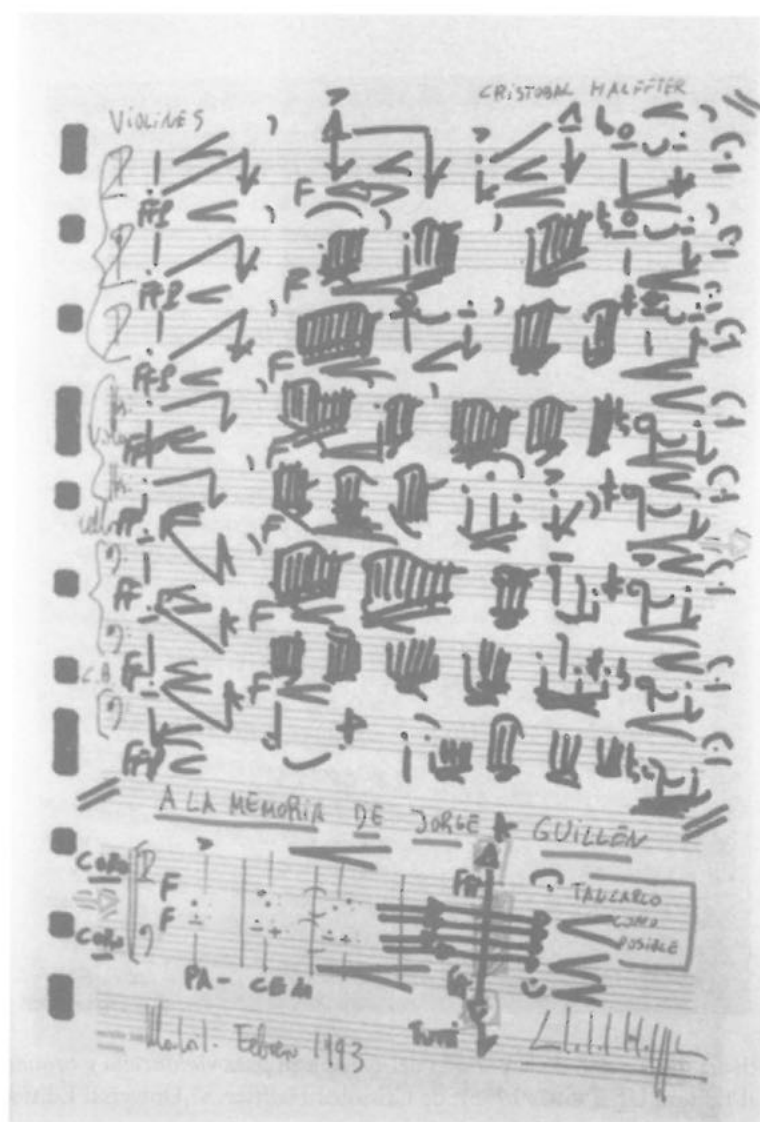
Y el allá, en su oleaje, deposita los seres, un instante presentes,

sorprendidos, perpetuos.

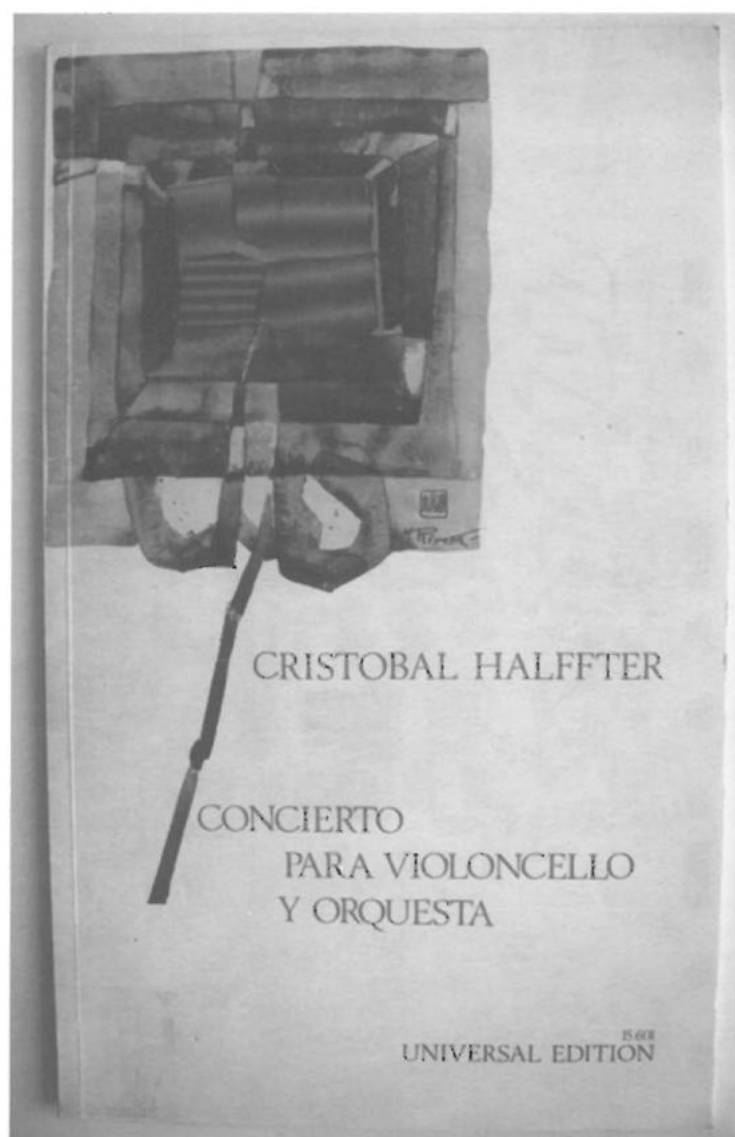
(V. Aleixandre, «Las Meninas», *En un vasto dominio*).

---

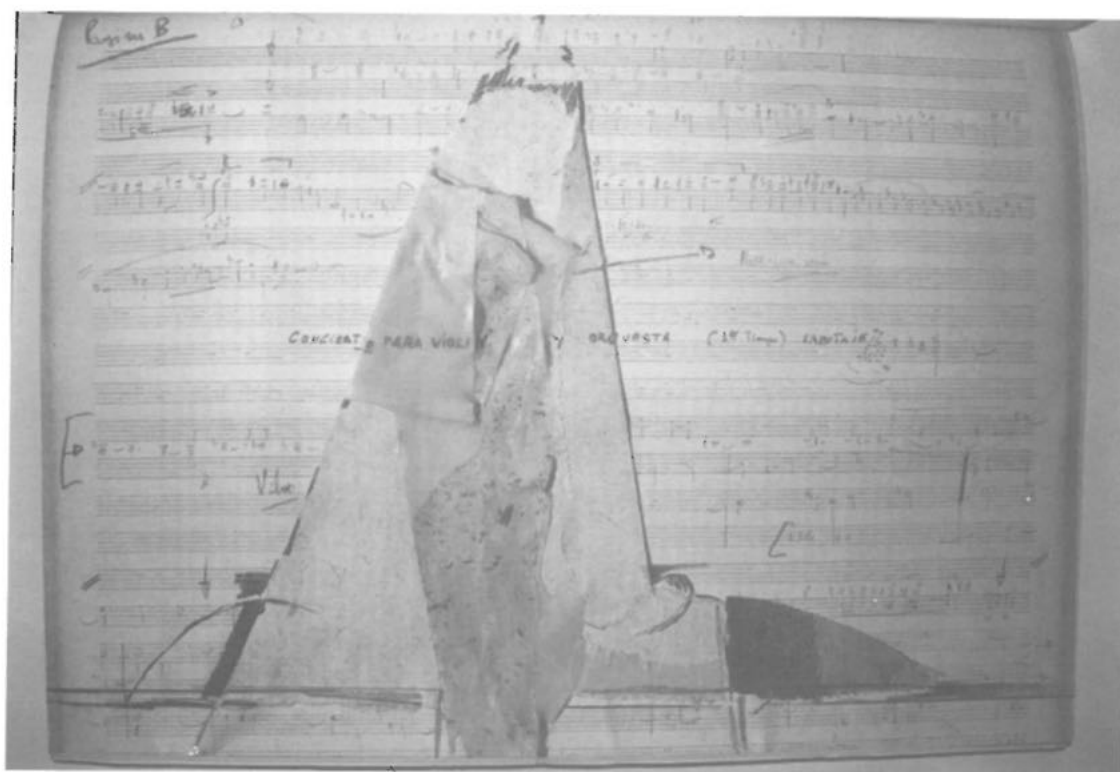
del VII Curso Internacional de Composición «Villafranca del Bierzo», subtitulado «Permanencia de las vanguardias de los años 60 en España: pintura y música» (20-25.9.1997) y en el que intervinieron los pintores Lucio Muñoz y Andrés Vitoria, junto al propio Halffter, Tomás Marco, Mauricio Sotelo y P. López de Osaba.



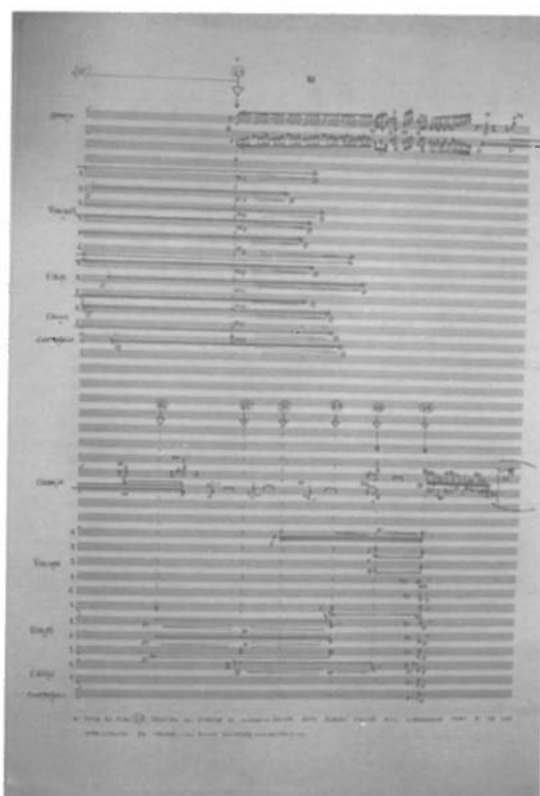
1.—C. Halffter, partitura-dibujo «A la memoria de Jorge Guillén»,  
*Revista de Occidente* (Madrid), 144 (mayo 1993), pág. 97



2.—M. Rivera, ilustración de la portada del *Concierto para violoncello y orquesta* [n. 1] (Universal Edition UE 15601, 1975), de Cristóbal Halffter. © Universal Edition, Wien

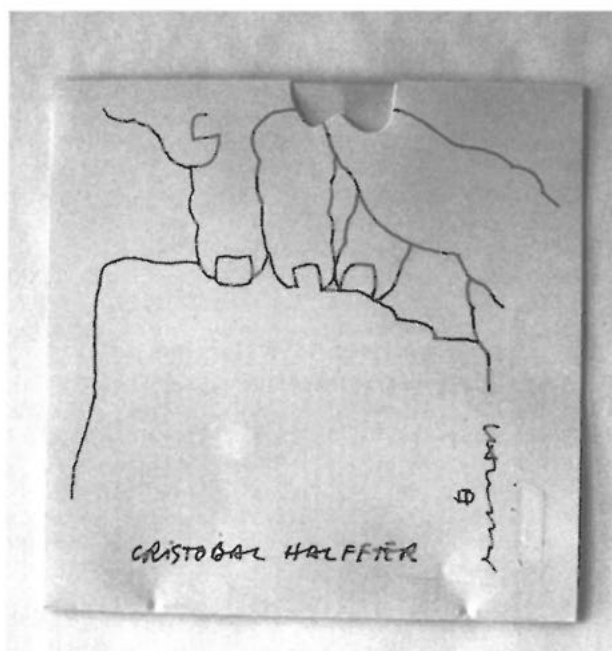


3.—L. Muñoz, *Sabotaje*. *Concierto para violín y orquesta de Cristóbal Halffter*, en *Sibila*, 4 (enero 1996), 39

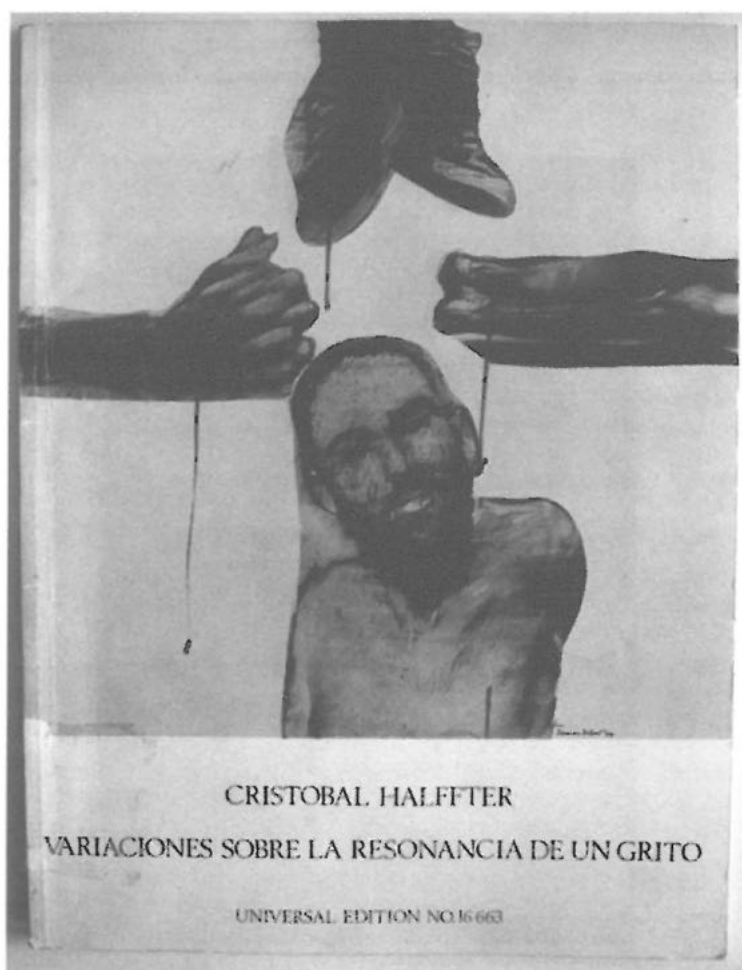


4.—C. Halffter, *Tiempo para espacios* (Universal Edition UE 15917, 1975), pág. 10.  
© Universal Edition, Wien





5.—E. Chillida, ilustración de la portada del CD «Cristóbal Halffter», SIB 004 (1996)



6.—R. Bilbao, «Crucifixión» (1977), ilustración de la portada de *Variaciones sobre la resonancia de un grito* (Universal Edition UE 1663, 1977), de Cristóbal Halffter. © Universal Edition, Wien

## *El primer proyecto colectivo de la vanguardia artística española: el ultraísmo*

ISABEL GARCÍA GARCÍA

Desde un punto de vista historiográfico el estudio del movimiento ultraísta supone la recuperación de un periodo que comprende en sus orígenes un ámbito literario y que, poco después, se encontrará anclado en las artes plásticas españolas de las décadas de los veinte. El estado de la cuestión parte de los años sesenta con el libro de Gloria Videla convertido, hoy en día, en un clásico sobre el ultraísmo, al que seguirán los análisis de José María Barrera, Germán Gullón, José Luis Bernal y Francisco Javier Díez de Revenga en el terreno literario<sup>1</sup>, mientras que en el ámbito artístico hemos de señalar como pioneros los trabajos de Jaime Brihuela, Eugenio Carmona y, recientemente, el publicado por Juan Manuel Bonet<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> VIDELA, Gloria, *El Ultraísmo (Estudios sobre movimientos de vanguardia en España)*, Madrid, Gredos, 1963; BARRERA, José María, *El ultraísmo de Sevilla (Historia y Textos)*, Sevilla, Alfar, 1987 y *Obra poética de vanguardia*, Diputación de Huelva, 1995; GULLÓN, Germán, *Poesía de vanguardia española*, Madrid, Taurus, 1981; BERNAL, José Luis, *El ultraísmo, ¿historia de un fracaso?*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988 y AAVV, «Los Frutos de la Vanguardia Histórica», en *Voces de Vanguardia*, Universidad, La Coruña, 1995; DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Castalia, 1995.

<sup>2</sup> BRIHUEGA, Jaime, *Manifestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España*, Madrid, Cátedra, 1979; *La Vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1981 y *Las vanguardias artísticas en España. 1900-1936*, Madrid, Istmo, 1981; CARMONA, Eugenio, *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, Madrid, MNCARS, 1991; CARMONA, Eugenio, «El 'arte nuevo' y el 'retorno al orden' 1918-1926», en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, MNCARS, Madrid, 1995; Juan Manuel Bonet, *El ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, IVAM, 1996.

Todos ellos parten del mismo hilo conductor, el de Gloria Videla, sobre todo en lo que se refiere a los orígenes del movimiento en Madrid. Nuestra ponencia pretende hacer alguna aportación más, mostrando los primeros pasos del movimiento, precisando algunos datos cronológicos e intentando determinar hasta qué punto el ultraísmo ocupó un lugar en el desarrollo de las artes plásticas españolas.

El ultraísmo, como una de las nuevas conquistas literarias españolas del siglo XX, arraigó en la lírica del romanticismo del siglo XIX, conoció el modernismo, se desarrolló en los años previos a la Gran Guerra, se difundió tras ésta y se extinguió a principios de la década de los años veinte. De todos los condicionantes que gravitan alrededor del ultraísmo destacaremos en primer lugar, el de sus orígenes o, lo que es lo mismo, su introducción y expansión en la prensa madrileña a través de su progenitor, Rafael Cansinos Asséns. Éste empieza a realizar en los apartados de «Bibliografía» y «La Semana Literaria» en el diario *La Correspondencia de España* un extenso recorrido sobre la actualidad literaria española lanzando en sus artículos su idea sobre un nuevo ismo literario español, al que llamará ultraísmo. Esta presencia de Cansinos Asséns en la prensa madrileña nos muestra la aparición del ultraísmo con antelación a su primer manifiesto en enero de 1919. De esta manera, si hasta ahora habíamos tomado como punto de partida la referencia de Gloria Videla, la entrevista —hasta ahora no fechada<sup>3</sup>— que Xavier

<sup>3</sup> Apuntan esta idea VIDELA, Gloria, en su libro *El Ultraísmo*, op. cit., pág.32 y en el catálogo de BONET, Juan Manuel, *El ultraísmo y las artes plásticas*, op. cit., pág.10.

Bóveda realizó a Cansinos Asséns en el Café Colonial para el diario *El Parlamentario* se produjo el 27 de noviembre de 1918 aunque, incluso, podemos apuntar una nueva cronología, mucho más temprana, en los inicios del año 1918.

La declaración más trascendental sobre la presencia del ultraísmo en la Península la realizó el escritor en su sección de «Perspectivas» de ese mismo diario, que comenzó justo dos meses antes de la publicación del manifiesto ultraísta; desde allí clasificó, organizó, caracterizó y denominó a esta nueva tendencia literaria<sup>4</sup>. El 31 de diciembre de 1918, Cansinos Asséns daba por finalizada esta sección de «Perspectivas» y ponía de relieve, a modo de protomanifiesto, la palabra *ultra*, la formación como grupo independiente y diverso en el que se incluían a todos los movimientos anteriores a la guerra:

«En los anteriores apuntes he intentado desenmarañar algunas de las direcciones de la nueva lírica, pero evitando todo conato de definición... La aspiración general de todos estos grupos es la de ser modernos, la de crear un arte nuevo, que vaya más allá de todo lo conocido. La palabra que unánimemente les conviene, aunque no la adopten, es la de *ultra*... Cubistas, simultaneístas, planistas en Pintura y Música porfían por obtener nuevas interpretaciones de la vida y se las brindan a la literatura... Diversidad y ultraísmo son, en suma, las características de este movimiento...»<sup>5</sup>.

Tras los acontecimientos periodísticos de los últimos meses de 1918 sobre la manifestación del ultraísmo, en enero del año siguiente la revista hispano-americana *Cervantes* anunciaba un cambio en su dirección, hasta entonces asumida por Andrés González-Blanco, en favor de Rafael Cansinos Asséns, quien de esa forma podría publicar con toda facilidad y secundar el primer manifiesto ultraísta. A continuación se publicaba «*Ultra*. Un manifiesto de la juventud literaria», que tenía como precedentes más inmediatos los mencionados llamamientos de Cansinos Asséns, de Xavier Bóveda

y de la revista sevillana *Grecia*, que en su núm. V publicaba tres poemas titulados *Poemas del Ultra* y, más tarde, la aparición del manifiesto el 15 de marzo de 1919.

Xavier Bóveda, César A. Comet, Fernando Iglesias, Guillermo de Torre, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias, J. Rivas Panedas y J. de Aroca habían redactado el manifiesto, mientras que Cansinos Asséns, sin firmarlo, ofrecía su revista *Cervantes* como plataforma de difusión hasta la aparición de otra publicación que enarbolará el nombre del recién nacido movimiento literario<sup>6</sup>.

A partir de entonces tendría lugar el desarrollo histórico del ultraísmo. El distintivo de estos jóvenes poetas era oficialmente «*ultra*» ya que, con anterioridad, dicho vocablo había sido pronunciado en numerosas ocasiones por Cansinos, a diferencia de lo que argumenta Gloria Videla, quien afirma que la aparición de la palabra *ultra* está en el primer manifiesto ultraísta<sup>7</sup>, considerando éste como el más temprano signo público del movimiento.

El gusto por los valores poéticos ultraístas se extiende en escritores y artistas que manifestarán su espíritu *ultra* a través de revistas o publicaciones como *Los ciegos*, *Hoy*, *La Jornada* —donde aparece parte del manifiesto el 14-2-1919— y en el semanario *España* entre otras. En un principio aparecen los poetas ultraístas en publicaciones ya creadas, incluso formando parte de espíritu clásico manifiesto en sus títulos, como el trío compuesto por *Los Quijotes*, *Cervantes* y *Grecia*. En ellas, poco a poco, será la vanguardia ultraísta la que se introduzca en sus páginas. Por otro lado, destacan las revistas que nacen del propio movimiento como *Cosmópolis*, *Ultra*, *Perseo*, *Reflector*, *Alfar*, *Gran Guñol*, *Centauro*, *Perfiles*, *Horizonte*, etc. en las que tendrán cabida todo un despliegue ilustrativo a cargo de los artistas que más se identificaron con el ultraísmo como Barradas, Norah Borges, Jahl y otros<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Este papel lo desarrollaría la revista madrileña *Ultra* (1921-1922).

<sup>7</sup> A diferencia de lo que escribe VIDELA, Gloria, *op. cit.*, pág. 34.

<sup>8</sup> Otras creaciones del movimiento ultraísta de igual relevancia fueron los libros o composiciones de algunos de sus adeptos, como uno de los primeros libros de Pedro Rida, *Mercedes* (1920); la novela satírica de Cansinos Asséns, *El movimiento V.P.*

<sup>4</sup> CANSINOS ASSÉNS, Rafael, «Perspectivas», *La Correspondencia de España*, Madrid, 17-11-1918, 26-11-1918, 6-12-1918, 8-12-1918 y 31-12-1918.

<sup>5</sup> CANSINOS ASSÉNS, Rafael, «Perspectivas. La nueva lírica: su irradiación», *La Correspondencia de España*, Madrid, 31-12-1918.

## PERTINENCIA DE UNA PLÁSTICA ULTRAÍSTA

Desde los comienzos, en 1909, de los primeros y discontinuos episodios de vanguardia en la capital madrileña, el término «ultra» fue la única esperanza real para el grupo de artistas con vocación auténticamente vanguardista. El ultraísmo ha pasado a la historiografía como un movimiento literario de vanguardia española pero, también, como afirma Eugenio Carmona, fue «el primer, y único, movimiento que se produjo en España a lo largo de toda la historia del Arte Nuevo»<sup>9</sup>, todo ello sin olvidar las actuaciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos entre 1925 y 1936<sup>10</sup>. El ultraísmo se diferenciaba de lo anterior por su aspiración a la búsqueda de nuevas formas, para la cual adaptaron y asimilaron el cubismo, el futurismo, el expresionismo y, en ocasiones, el dadaísmo. Este mismo proceso fue el que adoptaron para su incursión en las artes plásticas españolas, puesto que un movimiento literario que quisiera equipararse a alguno europeo necesitaba un apoyo artístico como el que tenían el cubismo literario, el expresionismo, el futurismo o el dadaísmo. Nos encontramos, pues, con el primer grupo con aspiraciones nacionales e internacionales, tanto literarias como artísticas; de hecho la mayor parte de los componentes en el campo de las artes plásticas son extranjeros: Jahl, Paszkiewicz, Barradas, Norah Borges, etc.

El carácter de libertad e independencia que proclamaba el ultraísmo sirvió para atraer a los propios artistas aunque, a veces, sería el mismo movimiento el que les reclamara en su peculiar provecho, como es el caso de Rafael Barradas. Este carácter simbiótico contribuyó a la desaparición, por primera vez, del viejo mito de un concepto de arte que se unía por sus nacionalidades; es decir, la agru-

pación de las obras artísticas se reunía según su lugar de procedencia. El caso más común o más conocido fueron las exposiciones nacionales de Bellas Artes, en donde se hablaba de los envíos vasco o catalán; también en el desarrollo de exposiciones colectivas se designaba con estos apelativos: la exposición de artistas vascos, polacos, catalanes, argentinos, etc. El ultraísmo aunó todas estas nacionalidades bajo el distintivo común de «ultra» que, como decía su primer manifiesto, no era «una escuela determinada, sino el de un renovador dinamismo espiritual».

Tras el primer Salón de Otoño en octubre de 1920 nacido, precisamente, del descontento ante la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917, surgieron las primeras voces —Mateo Inurria, Ángel Ferrant y Juan de la Encina— para crear la primera Exposición de artistas independientes. Este Salón de Otoño, formado al calor de las reuniones de los miembros de la Asociación de Pintores y Escultores, surgió con ánimos de libertad e independencia artísticas, valores que muy pronto se perdieron, aun habiendo desechado la idea de conceder primeros premios. Fracasó, igual que las exposiciones nacionales, y se criticó su falta de selección y la admisión de centenares de obras que provocaban la acumulación de las mismas.

No hubo más remedio que esperar a otro nuevo intento, el protagonizado por cinco miembros ultraístas —Vázquez Díaz, Delaunay, Rafael Barradas y los poetas Vando Villar y Adolfo Salazar—. Sin embargo, se quedó tan sólo en un intento, el de crear el Salón de los primeros independientes en España<sup>11</sup>.

Los organizadores de este nonato Salón aparecido en la prensa madrileña en diciembre de 1920 tenían relación directa con el ultraísmo. Precisamente, ese mismo mes acababa de inaugurarse la revista ultraísta *Reflector*, dirigida por José Ciria y Escalante. En su primer número aparecían, entre otros, los nombres de los siguientes colaboradores: Barradas, Adolfo Salazar, Vázquez Díaz y Vando Villar. Excepto la participación de Delaunay, todos ellos eran los que proclamaron el primer salón de independientes. La relación que les unió fue el ámbito ultraísta que continuó durante y después

(1921); *Imagen* (1922), de Gerardo Diego; *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre; *La rueda de color* (1923), de Rogelio Buendía; *La sombrilla japonesa* (1924), de Isaac del Vando Villar; *Viaducto* (1925), de González Ruano; *Bordón* (1925), de Manuel de la Peña o, entre otros, *Estética del desnudo* (1925), de Carlos Fernández Cuenca.

<sup>9</sup> CARMONA, Eugenio, *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, op. cit., pág. 33.

<sup>10</sup> En lo relativo a la Sociedad de Artistas Ibéricos véase la tesis doctoral inédita de PÉREZ SEGURA, Javier, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, Madrid, UCM, septiembre 1997.

<sup>11</sup> Anónimo, «Primera manifestación de arte independiente en España», *El Sol*, Madrid, 15-12-1920.



del movimiento. Adolfo Salazar era, a parte de musicólogo y compositor, poeta ultraísta y crítico periodístico; Vando Villar, además de poeta ultraísta, llegó a publicar un manifiesto ultra en la revista *Grecia* (junio de 1919) y a dirigir su propia revista, *Tableros*, que también ilustraría Barradas; éste último se incorporará a la plástica ultraísta de la mano de Guillermo de Torre, quien le dedicó un poema sobre el *ultravibracionismo*, y a quien eligió junto a Norah Borges para ilustrar su *Manifiesto Vertical* (diciembre de 1920).

Posiblemente, todas estas referencias nos aproximan a una de las primeras maniobras ultraístas en la que se intentó aunar el espíritu ultra, que no era sino la acogida de todas las manifestaciones artísticas en España. Se trató del primer proyecto artístico de un movimiento organizado de vanguardia en España que no dio sus frutos y tuvo que esperar hasta 1925, momento en que Barradas, Adolfo Salazar y Vázquez Díaz son algunos de los firmantes de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Fue, inequívocamente, la independencia espiritual de los componentes del ultraísmo, es decir, las diferentes trayectorias plásticas de estos artistas, lo que hizo del ultraísmo un movimiento organizado a través del cual podían manifestarse. No existe una estética o una plástica propiamente ultraísta, sino que se trata más bien de una tendencia que bajo el apelativo ultra englobó los diferentes modelos pictóricos de los artistas más avanzados afincados en Madrid —el *planismo* de Celso Lagar, el *vibracionismo* y otros registros de Barradas, el *formismo* de los polacos Paszkiewicz y Wladyslaw Jahl, las *cubicaciones* de Vázquez Díaz, el expresionismo de Norah Borges, etc.— que crearon obras de aspecto externo muy semejante, que seguirían los más jóvenes que habían convivido con ellas, como Bores, Pancho Cossío, Santa Cruz, Sáenz de Tejada, Maroto, Guezala, Ucelay, Alberti, Francisco Mateos, Luis Huici, Francisco Miguel, Ramón Núñez de Carnicer, etc.

Los precedentes artísticos del ultraísmo se remontan, pues, a las exposiciones individuales bajo un mismo denominador común, el arte de vanguardia. El papel del ultraísmo fue aunarlas en un grupo organizado; de hecho, nos encontramos con la primera imagen colectiva de todas aquellas tendencias de vanguardia que desde 1915 pululaban por Madrid. El tesón que caracterizó al grupo de poetas ultraístas en su vocación hacia lo nuevo respon-

día a la necesidad de crear una plástica capaz de simbolizar gráficamente el movimiento. Sin embargo, aquélla carecía de unidad lo que, al mismo tiempo, la hacía ser más libre, por ello sus principales miembros se caracterizaron por una unión independiente que rompió con lo anterior. Como grupo quisieron mostrar una estética moderna aunque para ello cada uno siguiera su propio camino, independientemente de las influencias que tuvieron sobre neófitos ultraístas de última hora como Alberto Sánchez o Dalí a través de Barradas, o Bores mediante las xilografías expresionistas de Norah Borges.

Esa propuesta ultraísta de establecer una plástica acorde al movimiento tan sólo se mostró públicamente en contadas ocasiones. Por orden cronológico, y excluyendo las ilustraciones gráficas que aparecen en libros y revistas, destacaron la mencionada nonata Exposición del Salón de los primeros independientes en Madrid (diciembre de 1920); los decorados de los esposos Delaunay y la exhibición de obras de pintores Vázquez Díaz, Jahl y Marjan Paszkiewicz en la velada ultraísta celebrada en la sala Parisiana de Madrid (28 de enero de 1921); los carteles anunciadores de Jahl pegados en la Carrera de San Jerónimo para la segunda velada en el Ateneo (30 de abril de 1921); la exposición privada de los pintores Santiago Vera y Ruth de Velázquez en su casa madrileña (mayo de 1921); la constatación de una tienda de «arte decorativo ultraísta», bajo la dirección de Jahl y su esposa, Lucía Auerbach, en la calle Goya número 86, donde se encargaban de la decoración de interiores, vestidos, muebles, cerámica y objetos, o efectos de transparencia y color; en febrero de 1922, se anuncia la presencia de Wladyslaw Jahl y Marjan Paszkiewicz junto a Moïse Kisling en la Exposición «Les Independents polonais», organizada por la Galería Crillon de París, al mismo tiempo que se mencionaba la invitación por la revista *Lumière* a Norah Borges y Wladyslaw Jahl para representar al movimiento ultraísta en la Exposición Internacional de grabado en Amberes y se anuncia la celebración de una Exposición de Arte Moderno organizada por la revista *Ultra* que tendría lugar en el mes de marzo, exhibición de la que no existe ninguna noticia más.

A la vista de estos acontecimientos, se diría que el proyecto ultraísta, tanto literario como artístico, consiguió sus objetivos de abrirse camino al ex-

terior gracias a los miembros extranjeros que tenían sus contactos en el exterior como los hermanos Borges, los esposos Delaunay, los artistas polacos o los corresponsales en el exterior: «El ultraísmo —publicaba la misma revista— es ya una realidad internacional»<sup>12</sup>. Se les consideró miembros de la lista Dadá; se impulsó el ultraísmo hacia tierras latinoamericanas como Argentina, Uruguay, Perú, Chile, etc.; en París tuvo su sede a cargo de Marjan Paszkiewicz, quien representó al ultraísmo dentro del Congreso Internacional de 1922; en Polonia se extendió a cargo de otro corresponsal, Tadeuz Peiper; en Italia la revista *Poesia* de Milán presentaba a los poetas del ultraísmo a cargo de Guillermo de Torre<sup>13</sup>; en Bruselas se publicaron las xilografías de Jahl en la revista *Section* (agosto 1922), incluso, en Lyon, *Manomètre* contó con la participación de Guillermo de Torre, Borges, Norah Borges y julio Casal, entre otros.

Dentro de nuestras fronteras, el movimiento ultraísta fue una realidad que se conoció no sólo en sus puntos neurálgicos como Sevilla, Madrid u Oviedo, sino que extendió por casi toda la Península; en el País Vasco a través de sus referencias hacia el movimiento; en Cataluña, Pérez Domenech realizaría una conferencia sobre el ultraísmo en el Ateneo barcelonés, en enero de 1922; en Baleares, donde se presentó la estética ultra en La Fiesta de la Poesía (Palma de Mallorca, enero de 1922), en Huelva, Lugo, La Coruña, etc.

Pero lo más concluyente fue además observar cómo a través del ultraísmo, utilizado como puente hacia otros lenguajes, su sed de vanguardia se transformaba en algunos artistas en una vuelta al orden. Más que antagónicas, como asegura Eugenio Carmona<sup>14</sup>, creemos que se trata, como afirmaríamos poco después el mismo historiador<sup>15</sup> de una «cohabitación» entre dos tendencias, la vanguardia y el retorno al orden, pero no sólo en el ámbito europeo sino dentro del propio movimiento ultraísta aunque a partir de 1923 se iniciara una fase de desprestigio hacia el ultraísmo.

Este nuevo clasicismo, que en Europa tiene sus orígenes en los años previos a la Gran Guerra, en España se puede constatar desde 1917 con la estancia de Picasso en Madrid y Barcelona para acompañar a Olga Koklova, que actuaba en los Ballets Rusos en su obra *Parade*. Lo más importante de su estancia fue, sin duda, sus posibles influencias respecto al nuevo clasicismo. En el entorno ultraísta madrileño no debió causar demasiada influencia aunque no se puede decir lo mismo de su estancia en Barcelona, donde a través de publicaciones como la revista *Vell i Nou* se encargaron de lanzar los primeros ejemplos, como el retrato a lápiz de Ambroise Vollard realizado por Picasso con una línea muy ingresca<sup>16</sup>.

En el ámbito ultraísta madrileño no se puede negar la realidad de las publicaciones extranjeras que los directores de las revistas ultraístas recibían, al tiempo que anunciaban el proceso de cambio que se producía en Europa en sus propias páginas. Durante la crisis postbélica, e incluso antes, el arte de las vanguardias había sido sustituido por tres frentes pictóricos que tenían en común la recuperación del objeto o la figura pero cada uno de ellos de una forma distinta: la pintura metafísica italiana, el purismo francés y el radicalismo alemán.

Al lado de un futurismo renovado aparece la primera. La pintura metafísica busca una realidad con caracteres oníricos que tiene sus orígenes en las obras de Giorgio de Chirico, realizadas en París antes de la Gran Guerra. Esta opción italiana tendrá dos aspectos, uno fantástico e inverosímil, derivado en ocasiones del romanticismo centroeuropeo y otro, llamémoslo más nostálgico, que incurre en aspectos del arte del *Trecento* y *Quattrocento*. El movimiento ultraísta, abierto a todas las nuevas corrientes europeas, se encargaría de dar a conocer esta tendencia italiana, además de constatar que revistas como *Cosmópolis* y *Ultra* recibían y publicaban de forma propagandística, entre otras, la revista *Valori Plastici* (1918) cuyo estandarte fue desde el principio el llamado «retorno al orden» que más tarde desembocará en los nuevos realismos<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Anónimo, «Kaleidoscopio», *Ultra*, Madrid, 1-2-1922.

<sup>13</sup> HÉCTOR, «A través de las revistas», *Cosmópolis*, Madrid, mayo de 1921.

<sup>14</sup> CARMONA, Eugenio, *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, op. cit., pág.43.

<sup>15</sup> CARMONA, Eugenio, «El 'arte nuevo' y 'el retorno al orden' 1918-1926», op. cit., pág. 51.

<sup>16</sup> THÉRIVE, André, «O.Coubine», *Vell i Nou*, Barcelona, julio de 1920.

<sup>17</sup> MARINI, Leonardo, «Crónica de Italia», *Cosmópolis*, Madrid, mayo de 1919.

La segunda, el purismo francés, sería una derivación del cubismo, pero se diferenciaba de éste al presentar un ideal de belleza y método que se esgrimía mediante los componentes de las primeras vanguardias. Sus teorizaciones fueron presentadas, principalmente, en 1918 por Ozenfant y Jeanneret en *Après le Cubisme, le Purisme* o en la revista *L'Esprit Nouveau* fundada en 1920, que recibían las publicaciones ultraístas como *Ultra*.

Al hilo de estos hechos, en marzo de 1920 *Cosmópolis*, la revista ultraísta abierta a todas las tendencias europeas, particularmente la francesa, publicaba un artículo sobre el desarrollo de la Exposición de los Independientes en París, en donde se proclamaba la destitución del cubismo por nuevos procedimientos de los artistas franceses<sup>18</sup>. Dos meses después, la misma revista ofrecía una interesante crónica sobre el nuevo arte en París reflejando la vuelta dada por los artistas hacia tendencias clasicistas, especialmente, hacia el purismo<sup>19</sup>. En diciembre de 1920, la recién creada revista ultraísta *Reflector* lanzaba un interesante artículo sobre Jacques Lipchitz y Picasso, donde Guillermo de Torre exponía la nueva tentativa de la escultura cubista de Lipchitz al lado del nuevo clasicismo de Picasso y se ocupaba en su sección de libros escogidos del texto *Du cubisme et des moyens de le comprendre* de Albert Gleizes<sup>20</sup>.

En 1921 la revista de Juan Ramón Jiménez, *Índice*, se decantaba por el nuevo clasicismo<sup>21</sup>. Muy claras fueron las preliminares y, ya en el núm.2, Adolfo Salazar escribía desde París sobre el «retorno al orden» de Picasso y en el núm. 4, las palabras de José Bergamín aludían a la revista *L'Esprit Nouveau*<sup>22</sup>.

El fenómeno del «retorno al orden» coincide, no por casualidad, con el progresivo desprestigio del ultraísmo. Con motivo de la primera velada madrileña en la Parisiana algunos detractores decla-

ran la muerte del ultraísmo, aunque los ultraístas celebraban la inauguración de uno de sus órganos publicitarios más importantes, la revista *Ultra*<sup>23</sup>. Sin embargo, uno de los precedentes más significativos fue la aparición en 1921 del libro de Cansinos Assens *El movimiento V.P.* donde se realizaba una crítica al ultraísmo a la vez que se desligaba del mismo.

A finales de 1921, *Ultra* publicaba algunos de los párrafos que Ortega y Gasset había leído en la Cripta de Pombo sobre los orígenes de las primeras vanguardias y su posterior desarrollo en el ultraísmo, al tiempo que surgía una generación basada en los principios de una tradición renovada<sup>24</sup>. Las crónicas sobre el «retorno al orden» se hacen cada vez más frecuentes y el término aparece con asiduidad en las publicaciones y en títulos de artículos como el de José Bergamín «Clasicismo»<sup>25</sup>.

Siguiendo los hechos por orden cronológico, en 1920 Juan Ramón Jiménez ofrecía su confianza al joven artista Benjamín Palencia; un año después se la daría a Vázquez Díaz, prologando y defendiendo su arte en su Exposición de la Biblioteca Nacional. A Benjamín Palencia se le encargaba ilustrar un libro bajo el título *Niños* (1923) para la Biblioteca de *Índice*, en el que se apreciaban claros rasgos de un nuevo clasicismo. También por estas mismas fechas Palencia participaría con otros dibujos en la revista *Horizonte*. Uno de los acontecimientos más significativos que mostraba la muerte del ultraísmo lo llevó a cabo el ex-ultraísta Guillermo de Torre, cuando en su libro de poemas *Hélices* (1923) publicaba la desaparición del movimiento coincidiendo, además, con la llegada a Madrid de Eugenio d'Ors, definidor y defensor del clasicismo mediterráneo.

Al año siguiente, la revista de La Coruña, *Alfar* que había adoptado su nombre definitivo en octubre de 1923, junto a la aparición en Lugo de *Ronsel* (1924) comienzan a desligarse del ultraísmo. *Ronsel*, más que adherirse en su pretensión de

<sup>18</sup> R.J., «El ultramodernismo. Los cubistas y los independientes», *Cosmópolis*, Madrid, marzo de 1920.

<sup>19</sup> W.G., «El arte novísimo», *Cosmópolis*, Madrid, mayo de 1920.

<sup>20</sup> TORRE, Guillermo de, «Pablo Picasso», *Reflector*, Madrid, diciembre de 1920 y «Libros escogidos», *Reflector*, Madrid, diciembre de 1920.

<sup>21</sup> HÉCTOR, «A través de las nuevas revistas», *Cosmópolis*, Madrid, mayo de 1921.

<sup>22</sup> BERGAMÍN, José, «Mirar y Pasar», *Índice*, Madrid, núm. 4, abril de 1922.

<sup>23</sup> Anónimo, «La muerte del Ultraísmo», *Hoy*, Madrid, 31-1-1921.

<sup>24</sup> Anónimo, «Cuartillas de Ortega y Gasset», *Ultra*, Madrid, núm. 20, 15-12-1921.

<sup>25</sup> BERGAMÍN, José, «Clasicismo», *Horizonte*, Madrid, 15-12-1922.

llevar a cabo un eclecticismo que acogiese todas las tendencias, escogió el nuevo camino del clasicismo. En el núm. 2 se publicaba un dibujo de Barradas, *El posadero del Olalla*, donde se apreciaba el paso al clasicismo del artista con claras alusiones al Picasso «ingresco»: «Como Picasso ha retornado a Ingres, Barradas ha vuelto también, es decir a su pequeño Luco de Jiloca»<sup>26</sup>.

El fin del ultraísmo arrastró también a su plástica. Barradas, como sabemos, vuelve su mirada a un clasicismo monumental, Jahl y Norah Borges

siguen el mismo camino, al igual que otros menos conocidos como Luis Huici, Francisco Miguel, Fernández Mazas o Santacruz. Este nuevo *retorno al orden* buscará sus propios modelos en la plástica española; así, por ejemplo, Joaquín Sunyer, máximo representante en su día del *noucentisme* catalán, pasa a ser uno de los modelos preferidos para los jóvenes artistas; también Daniel Vázquez Díaz y escultores como Mateo Hernández y Victorio Macho. En paralelo, empezaban a surgir ya los primeros seguidores de estas teorías, como Gabriel García Maroto, Gregorio Prieto, Ucelay, Benjamín Palencia, Dalí, Arteta, Ferrant, etc. que eclosionarían en la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, celebrada en el Retiro madrileño en 1925.

<sup>26</sup> Anónimo, «El posadero de Olalla», *Ronsel*, Lugo, 2-7-1924.





---

## *Patrimonio Arquitectónico Industrial frente a crecimiento urbano. De la cultura del trabajo a la cultura del bienestar*

M.<sup>a</sup> CRUZ GARCÍA TORRALBO

Se dice que las arquitecturas industriales conforman la actual monumentalidad artística que ha venido a sustituir a la de las catedrales y palacios de épocas pasadas.

En Baeza, la catedral en su aspecto actual data del siglo XVI cuando el arquitecto Andrés de Vandelvira y otros arquitectos famosos jiennenses acometieran su renovación para barrer de su cara el medievalismo que presentaba. A su vez, mientras las parroquias, mucho más anteriores en el tiempo, renovaban sus fachadas con las premisas del Renacimiento, los palacios caían en el abandono cuando la nobleza baezana que los había levantado pasó de ser pionera en la construcción, emulando a la Corona, a ser una nobleza ramplona y rentista, sin más haber que su pasado glorioso.

El siglo XVIII, anunciado ya desde mediados del XVII, fue caótico, y el XIX llevó a la ciudad a unos parámetros demográficos y urbanos tan constreñidos como no se habían conocido desde tiempos altomedievales. Las arquitecturas conventuales, 17 en total, tan emblemáticas en una ciudad conventual por antonomasia, fueron cayendo una por una hasta casi desaparecer del plano urbano<sup>1</sup>. La Baeza que conociera Antonio Machado «*fría y sombría, destartalada y vieja*» en nada se parecía a aquella del siglo XVI, universitaria y palaciega, con 36.000

habitantes fijos, más una población flotante de clérigos al abrigo de la catedral y estudiantes al amparo de la universidad. A principios de siglo las arquitecturas eran una ruina; el caserío, de muy baja calidad, se desmoronaba con los temporales; la industria brillaba por su ausencia, y la población se debatía entre el hambre y la necesidad zarandeada de unos caciques a otros en función de las expresiones políticas alternas que se sucedieron en España<sup>2</sup>.

Tras este sucinto panorama histórico, pasada la Guerra Civil, en Baeza estaba todo por hacer. La última actuación urbana acometida, la erección del obelisco y fuente en el paseo en memoria de la Gloriosa, había intentado llevar los acontecimientos políticos a la ciudad. La población, sin apenas medios, restauraba sus casas con los materiales de construcción que cogía de los edificios públicos derruidos, incluidos conventos y muralla, mientras éstos iban desapareciendo a falta de presupuestos locales para su restauración y de una mentalidad acorde con las tendencias de conservación del patrimonio arquitectónico que posteriormente florecerían.

De este modo, salvo alguna arquitectura urbana de principios de este siglo en la que se dejó de

<sup>1</sup> Cfr. *El espacio conventual en el contexto urbano de Baeza en los siglos XVI y XVII*, mi tesis doctoral publicada bajo el título de *Baeza Conventual* por el Ayuntamiento de Baeza y la Universidad de Jaén en 1998.

<sup>2</sup> La recesión que sufrió Baeza sobre todo a partir del XVIII la abordé en las I Jornadas de Arquitectura Histórica y Urbanismo *Arquitectura y ciudad en España de 1845 a 1898* celebradas en Cádiz, con la comunicación «Repercusión de las exclaustaciones en el urbanismo baezano». Cádiz, 3, 4 y 5 de junio de 1998.

lado el planteamiento formal vanderviriano, introduciendo materiales si no desconocidos sí secundarios en las arquitecturas baezanas, todo cuanto se ha construido en Baeza se ajusta a los cánones clásicos. Cánones que no hacen referencia a las proporciones y formas sino a los elementos compositivos de las fachadas y a los materiales. Así, pues, podemos apreciar capiteles, columnas, balconadas, hierro, piedra, por doquier, que confieren a Baeza ese aire homogéneo en sus arquitecturas ajeno a la innovación artística y a los avances arquitectónicos, pero que son en su mayoría de escaso valor artístico y estético.

Pero a Baeza también le llegó el desarrollo, como a todas las ciudades españolas. Algo más tarde que en otros lugares, debido a la característica idiosincrasia del baezano, aferrado a la tradición, más bien inmovilista. Lentamente y desperezándose del letargo de tantos siglos inútiles la ciudad conoció en la segunda década de la paz la introducción de pequeñas industrias, alentada por el fomento que potenció la pretendida autarquía económica en todo el país. Las empresas eran de reducidas dimensiones, abocadas prácticamente al consumo local y comarcal, por la crisis que se padecía que impedía el despegue y favorecía el lento crecimiento.

Esto se traducía en la escasez de arquitecturas industriales que hubieran aportado aires de modernidad a la ciudad. El monumentalismo historicista de la época y los escasos medios económicos de que disponía impidieron la introducción del movimiento moderno en Baeza cuya esencia histórica se remontaba al siglo XVI, el siglo paradigmático de la España de Franco. No obstante, si bien no se aportó nada a la arquitectura, sí se absorbió una importante mano de obra que había vivido hasta entonces como jornalera eventual en el campo. De este modo, en naves anejas a las propias viviendas o en una habitación de las mismas, la pequeña industria conoció las diversas vertientes, a nivel local, que iniciaban el despegue económico y laboral en España<sup>3</sup>:

Industrias de ladrillos y de fabricación de piedras artificiales para la construcción existían 6 en Baeza en 1956, con 8 hornos intermitentes y sus

correspondientes galleteras, amasadoras, trituradoras y batidoras, y con una mano de obra de 24 obreros. Respecto a industrias relacionadas con el hierro existía un taller de afilar accionado por fuerza motriz eléctrica, y tres talleres de herrería dedicados a reparaciones, con un obrero cada uno.

Dentro de la industria química, las dos extractoras de aceite de orujo y la fábrica de sulfuro de plomo precisaban del equipamiento apropiado en un espacio fabril adecuado para dar cabida tanto a máquinas como a mano de obra. Así, la Compañía Industrial Oleícola S.L., con 16 obreros, y la empresa Hijos de Santiago Martínez, con 25 obreros, son el antecedente del molino olivarero moderno de nave extractora e instalaciones asépticas del que hoy día existen 8 ejemplos. La fábrica de sulfuro de plomo daba trabajo a 10 obreros y sus instalaciones, por los malos olores que desprendía, se ubicaban a las afueras de la ciudad.

La industria alimenticia estaba representada por dos molinos de trigo, Agro-Harinera del Sur, con 15 obreros y la de Antonio Marín Palomares, con 9 obreros. Existía también una industria de embutidos con 3 obreros, otra de fabricación de hielo que la trabajaba su propio dueño y la imprenta de Juan Chamorro con dos obreros. Pero era la industria del calzado la que más mano de obra absorbía. Eran dos fábricas de alpargatas, la de Juan Pérez Mora, con 96 obreros y una producción de 33.000 docenas de pares al año, y la de Ramón Fernández de Dios con 31 obreros y 8.000 docenas de pares de alpargatas al año.

Como digo, estas industrias poco aportaron a la arquitectura de su tiempo puesto que al tratarse de empresas casi familiares se ubicaban en los bajos de la propia casa o en naves aledañas, al no precisar maquinaria excesivamente pesada. Sólo las harineras y oleícolas incorporan soluciones constructivas y tipológicas acordes a la nueva tecnología e infraestructura basada en la electricidad y no en la fuerza animal, si bien, el lastre de la piedra y el ladrillo pone tope a la entrada intensiva de los nuevos materiales que se iban incorporando a la arquitectura en España.

Esta situación de notable escasez de arquitecturas industriales específicas, por tratarse más bien de talleres artesanales y naves industriales, conocerá a partir de los años sesenta una mayor dinamización al introducirse en la ciudad empresas de transformación de productos agrícolas, pues Baeza seguía

<sup>3</sup> Cfr. *Momento actual de la Industria en España. 1956*. Provincia de Jaén. Ministerio de Industria. Consejo Superior de Industria, págs. 77 y sigs.

dependiendo económicamente del primer sector. De este modo se ubican en la ciudad la Algodonera, la Orujera, Coosur, Nutrotón, etc.

No voy a analizar las repercusiones sociales de la pérdida de tantos puestos de trabajo sino a manifestar la apatía local por la conservación de estas arquitecturas industriales y la sistemática destrucción de las mismas para la recalificación del terreno urbano, con la parcelación y posterior construcción de viviendas, ya por iniciativa privada ya a través de constructoras de zonas residenciales<sup>4</sup>.

Estas arquitecturas industriales debido a la crisis no se abrieron de golpe a las tendencias del movimiento moderno, pero lentamente se fueron adaptando, aun dentro del oficialismo, y revelan la gran influencia que se operó en los arquitectos. Bien es verdad que los nuevos materiales, a excepción del hormigón, no se introdujeron en Baeza y que hubo que recurrir a los materiales tradicionales, la piedra, el ladrillo y el hierro, pero las arquitecturas resultantes ofrecieron modelos acordes con el programa industrial que las originaba y en consonancia a su función productiva, la técnica del momento y la sociedad que las exigía. Sin embargo, el grado de deterioro en que se encuentran las hace parecer pertenecientes a la arquitectura adaptable y temporal, no recuperable, del grupo inglés *Archigram*, que hace inservible cualquier arquitectura moderna en poco tiempo por la velocidad a que marcha la tecnología. Pero no es el caso. Como digo, son arquitecturas pioneras en la arquitectura industrial provincial y local, y muestras palpables de un período histórico valiosísimo para comprender el despertar de Baeza a la actualidad tras el sueño de su grandeza renacentista<sup>5</sup>.

De este modo, la Algodonera en la que se trataba el algodón producido en la comarca en la primera fase de su manufactura, lavado, cardado, hidrofilado y embalado para su traslado a fábricas textiles de Cataluña, ofrecía una construcción de tres naves cimentadas en hormigón, con los volúmenes exteriores de geometría rectilínea y que ma-

nifiestan el interior ordenado en plantas flexibles acordes a la actividad y al volumen de materia prima que acoge el interior. Las fachadas y paramentos desde el exterior ofrecen vanos horizontales amplios que prestan a las naves las condiciones de luminosidad y aireación necesarias, efectos muy estudiados en este tipo de arquitectura con el fin de facilitar el trabajo en espacios amplios y diáfanos. Sus cubiertas solucionan el problema de la cubierta atendiendo tanto a las luces a cubrir como a la economía presupuestaria utilizando el menor número posible de soportes intermedios recurriendo a las cerchas metálicas y consiguiendo, así, amplios espacios de almacenaje. Las puertas, diseñadas en función de la entrada de vehículos pesados para el transporte de las balas de algodón confieren un aire de grandiosidad a la construcción en contraste con las puertas de acceso del personal laboral. El área de oficinas con tabiquería funcional que facilita la organización y distribución de funciones administrativas, y paramentos exteriores con vanos diáfanos para una mejor supervisión de las actividades laborales.

La Orujera significaba el último eslabón en la extracción industrial de provecho de la aceituna, el primer cultivo —por no decir monocultivo— de la zona. El residuo sólido una vez conseguido el aceite, tras un proceso químico por el que se obtiene un nuevo aceite de baja calidad pero comestible, secado y tostado produce un combustible idóneo para las calefacciones. Su arquitectura es el más vivo ejemplo de la arquitectura específica de un tipo industrial tendente a desaparecer. El proceso químico que se llevaba a cabo necesitaba de una serie de calderas en sucesión y de una chimenea de expulsión de gases y vapor de agua. Hoy día este proceso se encuentra superado con creces con las nuevas tecnologías y las orujeras actuales en nada se parecen a aquella. Por tal motivo hubiera sido de desear que la ciudad conservase el edificio como referente arquitectónico de esta actividad y reflejo de ese proceso de la historia industrial derivada del olivo.

El conjunto ofrecía un gran volumen denunciado al exterior por dos filas longitudinales de vanos acristalados, con fachadas acabadas en frontón decorativo, no estructural, con el sistema de calderería y expulsión en un lado y un elemento circular adherido al otro lado donde se distribuían los servicios de administración. Es significativa la chime-

<sup>4</sup> Cfr. *Plan General de Urbanismo*, 1997. Ayuntamiento de Baeza.

<sup>5</sup> Todas estas ideas las desarrollo en mi nuevo libro, en proceso de elaboración, *Arquitectura y urbanismo de Baeza en el siglo XX*.



nea de ladrillo como testimonio de este quehacer y referente óptico desde cualquier punto de la ciudad. Como puede verse la degradación a que ha llegado por el abandono es casi irreversible y su nivel de deterioro más grave de lo que su edad haría suponer. Con la pérdida de esta arquitectura se propicia a la vez la imposibilidad de conservar las máquinas y el utillaje, órganos vivos de la vida que albergó este viejo caparazón, hoy superado por la nueva tecnología, pero presente en la memoria de muchos baezanos que trabajaron en él.

La arquitectura de COOSUR, industria pionera en la provincia de Jaén, supone un hecho social sin precedentes. Era casi el único referente nacional de la producción oleícola de Jaén, y su nombre, extendido por toda la geografía española en etiquetado y embalado del aceite que se producía en la provincia, servía de aliciente a unas gentes que no tenían otros medios de superar el lastre de vagón de cola en la producción y consideración social española. Su arquitectura también significó en su momento un alarde creativo al desprenderse de los cánones constructivos de la ciudad, tanto clásicos como industriales. Como puede verse presenta el diálogo entre dos volúmenes casi cúbicos enlazados por una galería superior, perfectamente relacionados con el entorno: el paso accesible por debajo de esta galería permitió la circulación a una vía pecuaria ancestral que se consiguió respetar por estar vigente en el tiempo en que se construyó COOSUR y que posteriormente, con la caída de la trashumancia de los rebaños, se convirtió en enlace —la Redonda— de dos áreas de ensanche de la ciudad, el área norte, la industrial, con el oeste, agrícola, hoy totalmente poblado. Esta arquitectura, de aspecto estético agradable y de fácil integración en el entorno, la mejor conservada por conveniencias municipales, ha sido utilizada como albergue de inmigrantes temporeros, como centro de Protección Civil, etc., hasta que a estos servicios se les ha encontrado otra ubicación más céntrica en la ciudad y se ha decidido la parcelación urbana de esta zona industrial, recalificándola descaradamente. El fin de esta arquitectura es el de todas las anteriormente expuestas, su demolición y desaparición para evitar que su presencia entorpezca la visión homogénea de ciudad del Renacimiento, ciudad de ocio y de turismo mundial, en la que sobra cual-

quier otro tipo de expresión artística que desborde los márgenes históricos pretendidos.

Sin embargo, la comprensión histórica de Baeza pasa por conservar estas huellas industriales, piezas clave para mantener viva la memoria colectiva. Son arquitecturas por sí mismas documentos históricos del período industrial de la ciudad, de la arquitectura racionalista de acuerdo a las necesidades de los programas industriales del pasado reciente, y su seno museo vivo de los hombres baezanos. Debemos aceptar como historiadores del Arte que no es patrimonio cultural sólo el artístico, es decir, el que tiene el valor añadido del arte, puesto que este concepto de patrimonio por sí solo no explica el proceso histórico de una nación, de un pueblo. Las arquitecturas industriales deben contemplarse como huellas del pasado reciente proyectadas a la historia del futuro, como lo fueron las arquitecturas religiosas de los siglos pasados en relación a los tiempos actuales. La velocidad a la que circula el mundo de la ciencia nos obliga como historiadores que somos a revisar nuestros conceptos de lo artístico, de la belleza, de la proporción y de la forma, y comenzar a plantear un cambio de mentalidad en la aceptación de otras medidas de la estética. El culto por la tecnología origina la nueva estética, la belleza de la máquina. El salto cualitativo que se operó desde el arte figurativo al abstracto no fue menor que el que estoy planteando al tecnológico. Aceptar esa otra belleza, la que encierra o puede encerrar la ciencia es el reto que debemos afrontar de cara al nuevo milenio. El cambio de mentalidad en lo que implica el concepto de patrimonio artístico nos conduce irremediablemente a líneas de actuación sobre el patrimonio diferentes a como fueron en el pasado. Y del mismo modo que aceptamos el arte y la belleza que existen tanto en el *Parthenon* como en el *Taller solar* de Ettore Colla debemos aceptar la que encierra una arquitectura industrial o unas herramientas fabriles obsoletas. ¿Qué fue sino eso el *ready-made*? Hacer obra de arte lo corriente por expreso deseo del artista. Miremos cualquier obra de Marcel Duchamp, o las del artista danés Jacobsen ¿no parecen herramientas, trozos de máquina a los que el autor ha elevado a la categoría de obras de arte?

En estos planteamientos de valoración artística nace la necesidad de conservación. En virtud de estos nuevos conceptos de arte y estética las arquitecturas industriales deben ser conservadas porque

son la herencia cultural común que condensa nuestro pasado, la memoria social o conciencia histórica<sup>6</sup>. Si en las decisiones de conservación participaran los baezanos las arquitecturas industriales permanecerían imperecederas porque se mantiene muy unida la memoria colectiva con el territorio, como se puede comprobar hablando con los representantes de aquella generación. En cambio, fenómeno curioso en una ciudad que se presenta como renacentista, las huellas de los siglos gloriosos han sido eliminadas de los hogares hasta hace poco —incluso se continua haciendo solapadamente— porque los baezanos no se han visto identificados con los signos visibles que se arrastraban desde entonces. Patios porticados, columnas y capiteles, escudos y armas se fueron derribando para construir sus casas bajo las premisas de los tiempos actuales, casas funcionales acordes con las necesidades de nuestro tiempo. Sólo en los últimos años, cuando la Administración ha tomado las riendas en el asunto y ha hecho obligada la conservación de los vestigios del Renacimiento, los baezanos comienzan a restaurar las casas antiguas, las más de las veces para venderlas a foráneos enamorados de la ciudad, mientras que ellos siguen prefiriendo vivir en pisos o en casas de nueva construcción en las áreas de ensanche de la ciudad, el cerro Currucote, al oeste de la ciudad, zona agrícola hasta tiempos muy recientes, y la zona norte, donde se ubicaban las industrias que muestro en este trabajo.

Así, pues, se ha desperdiciado un elemento de cohesión interna de la ciudad, de identificación local, una porción de conciencia colectiva en aras de unos fines turísticos poco definidos en la comprensión del baezano<sup>7</sup>. A la vez que se potencia el desplazamiento poblacional a unas áreas no urbanizadas hasta hace unos años mientras que el centro histórico que se pretende conservar se va despojando irremediablemente o, todo lo más, reconvirtiendo sus monumentos en viviendas sociales en las que su espacio se ha dividido en minúsculas porciones como una colmena a repartir entre familias

desfavorecidas mientras se conservan exclusivamente sus fachadas en un descarado muestreo renacentista carente de volumen, de alma.

La conservación de las arquitecturas industriales, utilizada como dinámica de progreso, de formación de nuevas generaciones, serviría para llevar a la participación en la gestión de su patrimonio histórico-artístico a los habitantes de Baeza, frente a las decisiones de la minoría dominante que impone sus gustos estéticos y urbanísticos menospreciando y descartando todo lo que no se ajuste a estos. En Baeza se sobreexplota la protección de los espacios arquitectónicos renacentistas —hoy casi limitados a palacios y casonas— en detrimento del urbanismo global, y se bloquea toda expansión industrial que pueda intervenir en contra de la imagen que se pretende.

Es constatable la disociación que existe entre la voluntad de conservar los vestigios agrícolas como expresión informativa de la mutación operada en la ciudad, y la eliminación de todo vestigio industrial y técnico que pueda manifestar la expansión industrial que se operó en la ciudad en el pasado reciente. Este doble rasero en la medida de los valores dignos de ser reconocidos por propios y extraños conduce al desconocimiento de una parte de la historia de la ciudad por toda una generación, al eliminarle los signos de la memoria colectiva. Los objetos materiales conservados en un museo técnico, en el que se podía haber convertido cualquiera de las arquitecturas industriales que defiende, habría elevado a categoría de símbolos los elementos más representativos del patrimonio industrial de la comunidad baezana. El inmenso esfuerzo realizado por la Junta de Andalucía, Diputación y Ayuntamiento baezano en la consecución del Museo del Aceite de la Hacienda de La Laguna, en el que se exponen 2000 años de historia mundial de la extracción de aceite, choca frontalmente contra la desidia experimentada en la recuperación y conservación de arquitecturas y maquinaria industriales, muestras de la historia local. Estas muestras hubieran sido útiles como complemento a las enseñanzas artísticas y técnicas locales<sup>8</sup> y como atracción

<sup>6</sup> Cfr. La ponencia de CORTÉS, Juan Antonio: «La actuación en edificios del Movimiento Moderno: problemas y ejemplos» en *La arquitectura moderna en Andalucía. La experiencia Do.Co. Mo.Mo.* Curso de verano de la Universidad Internacional de Andalucía (sede Antonio Machado), Baeza, julio 1997. Sevilla: I.A.P.H., 1999, págs. 168-179.

<sup>7</sup> Cfr. BALLART Josep: *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Editorial Ariel, Barcelona, 1997, pág. 115.

<sup>8</sup> Baeza cuenta desde los años 60 con una Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de reconocido prestigio a nivel provincial. Un museo de la técnica hubiera sido el colofón a su oferta educativa indiscutible.

turística en una ciudad que cada vez restringe más su oferta al limitarla a lo estrictamente artístico, en franca desigualdad con otras ciudades renacentistas mundialmente reconocidas y valoradas por su proyección y trascendencia universal. De ahí la negativa de la UNESCO a reconocer a Baeza como Patrimonio de la Humanidad. En cambio, la consideración que se ha hecho de la ciudad en sintonía con las líneas de actuación que propongo, valora más los cambios globales operados en la ciudad y que los munícipes se niegan a reconocer.

Cuando se tiende a la conservación global de la identidad local en todos los pueblos de Europa, cuando se recomienda desde el Consejo de Europa la adaptación de la legislación fiscal y financiera para evitar que el patrimonio arquitectónico industrial desaparezca, la participación de los recursos humanos, la interdisciplinariedad por sus características tan peculiares<sup>9</sup>, se hace más necesaria una visión de conjunto de todos los recursos y su puesta en valor. Es inadmisibile el despilfarro material y cultural que supone la destrucción de estos edificios, cuando está claro que el agotamiento del historicismo localista se produjo hace mucho tiempo. Dadas sus condiciones de fácil acceso, su utilización como equipamiento público o su conversión en museos tecnológicos hubiera sido lo más práctico y lo más económico<sup>10</sup>, frente a la construcción de centros desarraigados tanto en lo urbano como en lo social y que cuestan presupuestos inexplicables al contribuyente.

La urgencia en crear mejoras urbanas de ensanche en la ciudad, que por su característica topografía se ve limitada en dos terceras partes, hace difícil la comprensión de que se despilfarren las áreas de ensanche de todos los accesos a la ciudad con la creación de polígonos agrícolas e industriales. Mientras, es impensable la salvaguarda de las ar-

quitecturas industriales del pasado en un área urbana accesible y con características reconvertibles en área tecnológica. Además está la miopía del poder que no sabe apreciarlas como factor de progreso económico y cultural y las considera como rémoras para la consecución de la imagen de una ciudad uniforme y anclada en el pasado remoto. El pasado reciente carece de valor en todas sus vertientes, como símbolo, como historia, como patrimonio, como función social, puesto que consideran irreconciliable la ganancia económica y política con la conservación patrimonial de la arquitectura industrial. Por todo ello se hace imprescindible la creación de instrumentos incontestables de defensa que fijen unos parámetros concretos de valoración y definan la categoría de «catalogable» por encima de la especulación y el desinterés institucional, y que nosotros como historiadores del Arte tenemos la obligación de apoyar y potenciar desde los foros de nuestra competencia.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Abaco. Arqueología Industrial*. Principado de Asturias. núm. 1, 1992.
- Arquitectura para la Industria en Castilla-La Mancha*. Servicio de publicaciones de la Junta de Castilla-La Mancha, 1995.
- I Jornadas Ibéricas del Patrimonio Industrial y de la Obra Pública*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Sevilla-Moril (Granada), 2-5 octubre 1990.
- I Jornadas sobre Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial*. Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Bilbao, 1982.
- II Jornadas sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial*. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1988.
- SOBRINO, Julián: *Arquitectura Industrial en España, 1830-1990*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.
- Aspectos civiles y penales de los bienes muebles pertenecientes al Patrimonio Histórico Artístico*. Curso de verano de la Universidad Internacional de Andalucía (sede Antonio Machado, de Baeza), septiembre de 1994.

<sup>9</sup> Cfr. El documento *Comunicación de la Comisión de las Comunidades Europeas al Consejo de Europa sobre la protección de los patrimonios artísticos, históricos y arqueológicos nacionales en vista de la supresión de las fronteras interiores en 1992*. Bruselas, 27 de noviembre de 1989.

<sup>10</sup> Cfr. MORALES MIRANDA, Jorge: «La interpretación del patrimonio natural y cultural», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, núm. 25, 1998, págs. 150-157.

---

## Miradas a contraluz: *Arnold Schoenberg a través de la estética musical de Adorno*

NURIA GONZÁLEZ GONZÁLEZ

En *Filosofía de la nueva música*, Adorno escribía: «las únicas obras que cuentan son las que no son obras»<sup>1</sup>. Todo el análisis de la *música radical* efectuado por Adorno en este ensayo pretende demostrar cómo en la sociedad capitalista avanzada la única vía de supervivencia de la que dispone el arte para conservar su verdad social consiste en ser antítesis de aquélla. Para que el arte pueda seguir siendo, debe renunciar a ser arte y negarse así mismo, como único medio de afirmación de su esencia. Por ello se valora la llamada *Nueva Música*, en tanto que altera el concepto tradicional de la obra, rasga los gestos convencionales de la creación y se mantiene en la naturaleza de ser *lo otro* respecto a la música establecida. Para Adorno, Schoenberg supondría la rebelión musical, mientras que Stravinsky sería la aceptación del sistema: una suerte de arte y no arte.

El arte es espejo de lo real pero *siendo en su aislamiento*. La relación de las obras de arte con la sociedad es comparable, siguiendo la metáfora adorniana, a la mónada de Leibniz. «Sin ventanas —es decir, sin ser conscientes de la sociedad, y en cualquier caso sin ir necesaria y constantemente acompañados de esta consciencia—, las obras de arte, y sobre todo las de la música, que está muy alejada de los conceptos, representan a la sociedad.

Se podría pensar que la música lo hace más profundamente cuanto menos mire a la sociedad»<sup>2</sup>. En la música, los sonidos esencialmente autónomos son, al mismo tiempo, la máxima expresión de la realidad social externa. En palabras de Adorno: «Cuanto menos retrato de algo sigue siendo el retrato musical, más coincide la esencia de los medios con la esencia de lo que es retratado»<sup>3</sup>. Es en el trascender esa realidad, mostrando aquello que la sociedad oculta, donde radica su verdad.

Pero el arte en su re-presentación, y aún más la música como lenguaje no discursivo, es *más* que simple reflejo de lo real: «la idea del arte es arrancar este más a su contingencia, apoderarse de su aparentialidad, llegar a determinarla como tal aparentialidad y negarla como irrealidad (...) Las obras se convierten en tales al producir ese más»<sup>4</sup>. La transcendencia de este más es el lenguaje que utilizan las obras de arte: «un lenguaje sin significado o, más exactamente, con un significado larvado o velado. A través de la mediación del sujeto se manifiestan objetivamente, pero en forma intermitente»<sup>5</sup>. Esto es lo que, en su máxima expresión, le permite al arte

<sup>1</sup> ADORNO, *Filosofía de la Nueva Música*, en FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Traducción, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Arranda), Madrid, 1988, Ed. Alianza Música, pág. 417.

<sup>2</sup> ADORNO, *Introducción a la sociología de la música*, en JAY, Martin, *Adorno*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1988, pág. 126.

<sup>3</sup> ADORNO, «Music and technique», en JAY, Martin, *op. cit.*, pág. 131.

<sup>4</sup> ADORNO, *Teoría estética* (Traducción de Ernando Ríaza revisada por Francisco Pérez Gutiérrez), Madrid, Ed. Taurus, 1992 (3.ª Ed.), pág. 109.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 109.



trascender sus paredes monádicas, sugerir algo *que no se encuentra dentro de ellas* y mostrar lo que está fuera.

La *mirada a contraluz* es la única posible para acercarse a una totalidad que ya no puede recomponer sus pedazos. El sujeto fragmentado agoniza en su expresión. El Yo escindido desconfía de la razón ilustrada. El mito emancipatorio de la Ilustración y su promesa liberadora ha incurrido en la barbarie. La idea de una razón que disipa las sombras del pensamiento mítico, es igualmente un mito; esto es, mito que se propone como falsa superación del mito. La *razón instrumental* para Horkheimer y Adorno, tiende a asegurarse tanto el control de todo, que todo acaba perteneciendo a su ámbito de dominio, una vez convertido en cosa utilizable. La actual sociedad tecnificada, atravesada por la finalidad de esta razón instrumental, busca refugio en un pensamiento de la identidad.

El arte auténtico, al igual que la filosofía auténtica, muestra su oposición desenvolviéndose en el ámbito de la diferencia. La imitación del mundo ya no es posible; celebrar las antinomias de lo social desde la complacencia y la aceptación de lo establecido fortalece la conciencia del engaño.

La autenticidad de la *obras progresivas* frente a la *reacción*, se encuentra contenida en la *dialéctica del material*. En *Reacción y progreso*, Adorno afirma: «Es en la dialéctica del material donde se halla comprendida la libertad del compositor, de tal modo que en la obra en concreto se complete la más íntima comunicación entre ambos (...) Exclusivamente en su relación a su correlación inmanente o autenticidad se pone de manifiesto una obra como progresiva. En cada obra impone el material unas exigencias concretas, y la acción con que se manifiesta como una de las inéditas es la única estructura vinculante para el autor. Auténtica es sin embargo la obra que satisface por completo esta exigencia. La obra del autor que atiende a la historia será oscura, carente de aire; será una realidad (...) [mientras que] se acreditará de progresista cuando realiza la autenticidad de la obra cuya posibilidad viene dada de ella»<sup>6</sup>.

La obra de Beethoven sería par Adorno la más

clara realización de la subjetividad activa que se constituye en el material musical objetivo. Lo que resuena en toda la música de Beethoven «es el parentesco de la totalidad que se despliega de forma dinámica. Es el adaptarse de acuerdo con su propia ley, al devenir, negar, confirmar así mismos y a la totalidad sin mirar al exterior, como sus propios movimientos llegan a parecerse al mundo cuyas fuerzas las mueven; y no mediante una imitación de dicho mundo»<sup>7</sup>.

La autoconfianza del artista identificado con el supremo momento del humanismo burgués se tornará en el Beethoven tardío en evasión de la subjetividad en el intento por alcanzar la expresión misma: «La fuerza de la subjetividad de las obras tardías reside en lo inesperado del gesto con el que huye precisamente de la obra de arte»<sup>8</sup>. La madurez de las obras tardías hace que estas «no aparezcan tersas, sino llenas de surcos, casi hendidas: intentan apartarse de la dulzura y se resienten, agrias, ásperas, a ser saboreadas»<sup>9</sup>.

En *Reacción y progreso* Adorno continúa diciendo: «Las cesuras, las rupturas desgarradas que ante todo caracterizan al Beethoven tardío, proceden de aquellos momentos de descarga; la obra enmudece, cuando es abandonada, y vuelve su concavidad en dirección a la superficie. Entonces hace aparecer el nuevo fragmento, sujeto al lugar que le impone la subjetividad explosiva e inmune a la acción benéfica o peyorativa de cualquier precedente; puesto que el misterio se halla residiendo allí (...) Objetividad es el paisaje fragmentado, subjetividad es la luz dentro de la cual resplandece en unidad iluminada. No produce una síntesis armónica de ambas. Las separa violentamente en el tiempo, como una potencia de disociación, para preservarlas acaso para la eternidad. En la historia del arte las obras tardías representan catástrofes»<sup>10</sup>.

La *Missa Solemnis* es una de estas *catástrofes*. En ella se asume la imposibilidad de reconstruir las ruinas de la totalidad fragmentada. Beethoven «trascendió el espíritu burgués del que su propia

<sup>7</sup> ADORNO, *Introducción a la sociología de la música*, en Martin Jay, *op. cit.*, pág. 134.

<sup>8</sup> ADORNO, *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, *op. cit.*, pág. 24.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 21.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 25.

<sup>6</sup> ADORNO, *Reacción y progreso y otros ensayos musicales* (Traducción de José Casanovas), Barcelona, Tusquets Editores, 1984 (2.ª Ed.), págs. 14-15.

obra era la más alta manifestación. Algo en su propio genio, la parte más profunda de éste, se negaba a reconciliar en una sola imagen lo que no está reconciliado»<sup>11</sup>. Es la imposibilidad de reconciliación, la expresión de lo no idéntico, lo que impide negar las contradicciones y caminar hacia una falsa armonía. Por eso Adrián Leverkühn, el Fausto de Thomas Mann, *borrará la Novena sinfonía: eso por lo que los hombres han luchado no ha de ser*.

Si las sinfonías de Beethoven representaban la subjetividad objetivada en obras coherentemente totalizadas; las óperas de Wagner, el *prestidigitador* que *compuso para el olvidadizo*, suponen «el abandono real de todo cambio social, el debilitado sujeto burgués acepta el cruel destino como una necesidad, identificándose así con el agresor»<sup>12</sup>.

La grandeza de Schoenberg había estado en permitir que se manifestara nuevamente el material cuyas contradicciones habían sido encubiertas por Wagner. Era necesario evitar lo falsamente consolador y afirmar el *Angst* que acompaña a la desintegración. El purismo schoenbergiano ponía al descubierto aquel sonido descarnado del que había huido el calor humano. «La música mejorará —decía Adorno— cuanto más profundamente sea capaz de expresar —en las antinomias de su propio lenguaje formal— la exigencia de la situación social y de exigir un cambio mediante el lenguaje cifrado del sufrimiento»<sup>13</sup>.

La necesidad de hacerse eco del sufrimiento es condición de toda verdad. El anhelo de verdad convierte a las obras en experiencia del dolor.

Schoenberg, el *compositor dialéctico*, condensa en su obra, la tensión de la *energía de los extremos*: «unas veces era la fuerza explosiva de la expresión lo que en las visiones angustiosas de *Espera* y de *La mano feliz*, perforaba con su verdad inmediata toda bella apariencia, otras era la metálica distancia de sus piezas dodecafónicas lo que se vetaba a sí mismo cualquier expresión humana»<sup>14</sup>. Se

trata de un movimiento que no permite el *goce de una zona intermedia* porque rehúsa de aquel intento de establecer *unidad dentro de la multiplicidad*. En Schoenberg no hay transiciones mínimas entre los opuestos. Se trata de saltos bruscos, preguntas cuyas respuestas no suponen tranquilidad y sosiego, sino *catástrofes*: es la tensión y constante inestabilidad de una música verdaderamente nueva en la que «la respuesta aniquila la pregunta, aniquila el material del que la pregunta había emergido»<sup>15</sup>.

El ritmo de extremos produce la *atmósfera de catástrofe*. Es la ménade que halla alivio en la lira órfica: «la música, al mismo tiempo, como manifestación inmediata del instinto y como instancia apropiada para su apaciguamiento»<sup>16</sup>. Pero se trata de un descanso transitorio, que se produce en el instante en el que la libertad subjetiva brilla en la objetividad de la obra. Tras esto, el dolor del continuo trabajo de Adrian Leverkühn<sup>17</sup>; el castigo de Sísifo del reposo interrumpido por un nuevo descenso de la piedra desde la cima de la colina.

La obra no debe transmutar estas contradicciones en armonía sino que una y otra vez debe volver a evocar la imagen de la contradicción. Para Adorno, «la conducta correcta hoy también en la música, no será la de quien niegue las contradicciones centrales y alardee de estar libre de ellas, sino la de quien las mire cara a cara, las exprese, y de este modo contribuya a elevarse por encima de ellas»<sup>18</sup>. En su relación dialéctica con la realidad el «arte no debe jamás garantizar el orden y la tranquilidad, sino obligar a que surja a la superficie lo oculto bajo esta, y de este modo oponer resistencia a dicha superficie, a la presión de fachada»<sup>19</sup>.

Con la introducción del *caos en el orden*, el arte protesta contra el endurecimiento y la cosificación

<sup>15</sup> *Ibid.* pág. 50.

<sup>16</sup> ADORNO, *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Ed. Rialp, 1966, pág. 17.

<sup>17</sup> El castigo de Adrian Leverkühn es el del continuo trabajo. A condición de no amar, el genial músico *disfruta*, o *padece*, la fecundidad de una mente constantemente en creación. Su frialdad emocional que *le acerca al hielo*, se transforma en agitación intelectual ininterrumpida e insaciable. Una volición creativa constante será la penitencia que tenga que cumplir tras haber vendido su alma al diablo.

<sup>18</sup> ADORNO, *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, op. cit., pág. 28.

<sup>19</sup> ADORNO, *Disonancias. Música en el mundo administrativo*, op. cit., pág. 77.

<sup>11</sup> ADORNO «Alienated masterpiece», en JAY, Martin, op. cit., pág. 137.

<sup>12</sup> ADORNO, *In search of Wagner*, en JAY, Martin; op. cit., pág. 140.

<sup>13</sup> ADORNO, «On the social situation of music», en JAY, Martin, op. cit., págs. 128-129.

<sup>14</sup> ADORNO, *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo* (Traducción, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual), Barcelona, Ed. Laia, 1985, pág. 49.

de una sociedad que contrapone al desorden lo organizado; a lo saludable, lo débil y enfermizo. Lo que se «estigmatiza como cultura enferma es la voz de los débiles y oprimidos»<sup>20</sup>. Esta conciencia exenta de tensiones enmascara la inarmonía de la sociedad, fortalece su ofuscación y degrada el arte a «la condición de juego nulo y vacío»<sup>21</sup>. Un pensamiento que se abre sin miedo a lo dejado de lado, a lo inútil, a lo no pensado, que sabe que la esperanza sólo vive en lo caído y lo transitorio, es para Adorno un pensamiento tan fuerte y riguroso como aquello que se le opone. En una filosofía que conoce su limitación y que se afirma con rotundidad contra toda pretensión de totalidad, «el origen no puede ser buscado más que en la vida de lo efímero»<sup>22</sup>: *el refugio está en el fragmento*. La negatividad de lo universal fija el conocimiento en lo particular, conduce a las *constelaciones* de lo no idéntico que el concepto ha amputado. Su despliegue saca a la luz lo que perdió y frente a las pretensiones de totalidad lo distinto tendrá que parecer divergente, negativo, disonante. La única vía que le queda al arte para tener derecho a seguir expresando algo en un mundo trastornado es mediante la renuncia del concepto de obra de arte. El *lenguaje cifrado del sufrimiento* es el silencio de la renuncia, aquel que revela las fracturas y las laceraciones encubiertas. La música, por naturaleza expresiva y comunicativa, se ha vuelto trivial, se ha visto alienada y transformada en cosa, se ha convertido en *fetiché* en una sociedad de masas que comercializa toda forma de comunicación. En esta situación, el distanciamiento y el silencio se manifiestan como las únicas vías que debe considerar el artista que quiera conservar en su obra el carácter de verdad: «La verdad de la música radical aparece exaltada en el instante que ella misma desmiente, mediante un vacío organizado de significado, el sentido de la sociedad organizada que ella repudia, más que por el hecho de ser capaz por sí misma de contener un significado positivo»<sup>23</sup>.

El verdadero arte debe «desbaratar el mecanis-

mo, socialmente producido, del deslumbramiento»<sup>24</sup> y arrancar la máscara de la falsa felicidad. Sólo cuando el arte constata lo que existe puede obedecer al criterio de armonía. La aspiración ha de ser una sociedad exenta de crisis y no una cultura exenta de ella. Los momentos de halago no son malos en sí mismos sino por su efecto encubridor, amortiguador, por su función narcotizante.

El arte representa su relación con lo existente como un poder ser, en tanto en cuanto provoca caos. El auténtico arte es aquel que se desenvuelve en el ámbito de la diferencia, que se opone a la repetición de lo idéntico a sí mismo; su valor de oposición se muestra en ser *constelación* de elementos no definibles, no controlables. El arte opera, replegándose en sí mismo, como aquello de lo que no se puede hablar. Es promesa de felicidad al mostrar ese algo *más* que trasciende la realidad, siendo cosa como no cosa. La negación le abre las puertas a un poder ser que está en la cosa pero sin ser cosa. La verdad existe en el arte, pero el arte miente al presentar lo inexistente como existente. No obstante, esta es la única forma que tiene el arte para decir la verdad; una verdad que como enigma incomunicable sólo se realiza en el arte.

Pero si «hasta el discurso más solitario del artista vive de la paradoja de hablar a los hombres»<sup>25</sup>; la necesidad de comunicarse en la música contemporánea va unida a la imposibilidad de hablar, al enmudecimiento por parte del lenguaje.

En «Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión del oído» Adorno, al referirse al carácter popular con que se escucha la música, al disfrutar con algo por la facilidad con que es reconocido, concluye que la estandarización de las formas musicales, en su gusto por el *siempre lo mismo*, ha sido el resultado del enmudecimiento del hombre y la agonía de su lenguaje. Se trata de una música incapaz de expresar nada, «que habita en las grietas del silencio que se abren entre los hombres asediados por el miedo, la angustia, el ajetreo y la docilidad sin protesta»<sup>26</sup>.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pág. 75.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 77.

<sup>22</sup> ADORNO, *Dialéctica negativa* (Traducción de José María de Ripalda), Madrid, Taurus, 1975, pág. 158.

<sup>23</sup> ADORNO, *Filosofía de la nueva música*, en, FUBINI, Enrico, *op. cit.*, pág. 418.

<sup>24</sup> ADORNO, *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, *op. cit.*, pág. 79.

<sup>25</sup> ADORNO, *Filosofía de la nueva música*, en FUBINI, Enrico, *op. cit.*, pág. 417.

<sup>26</sup> ADORNO, *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, *op. cit.*, pág. 19.



El verdadero arte vuelve a tener cosas que decir. Habla desde el silencio y la negación del engaño, con un lenguaje que tiene «su máxima expresión en el extinguirse, en esos tonos que emergen desnudos de entre la densa configuración y por los que el arte, por su propia tendencia interna, desemboca en momento de naturaleza»<sup>27</sup>.

En los escritos de Adorno, se encuentran continuas referencias a esta expresión del enmudecimiento en la música contemporánea. Al igual que en el lamento del Doktor Faustus, la esperanza está más allá de la desesperación, en la *trascendencia del desconsuelo*. Dice Adrian: «Escuchad el final, escuchadlo conmigo: uno tras otro se retiran los grupos instrumentales, hasta que sólo queda, y así se extingue la obra, en único sobreagudo de un violoncelo, la última palabra, la última, flotante, resonancia, apagándose en un *fermatapianissimo*. Después nada —silencio y noche. Pero la nota ya muerta, cuyas vibraciones, sólo para el alma perceptibles, quedan como prendidas en el silencio, y lo que era el acorde final de la tristeza, dejó de serlo, cambió su significado y es ahora una luz en la noche»<sup>28</sup>.

El enmudecimiento para Schoenberg suponía tomar una nueva dirección completamente distinta —sin nostalgia y sin ningún *calor* residual— hacia el hielo. Era preciso medirse con aquel silencio en el que se precipitaba el lenguaje musical tradicional, con aquellos estereotipos y formas musicales encorsetantes que habían dejado de decir nada, y ofrecer una respuesta lo suficientemente fuerte, capaz de hacer frente a ese silencio. Si la crisis del lenguaje provenía ya de la imposibilidad de la representación reconfortante del mundo, el cambio comenzaba para Schoenberg, con tener la *fuerza de olvidar* todo esto y entender que la ausencia abismal en torno al mundo debía comportar un radical *repensamiento del mundo mismo a partir de tal ausencia*. Una comprensión distinta comportaba la necesidad de nuevos lenguajes, existentes «precisamente en virtud de esa amenaza abismal que, acechándolos, los encaja en su trama viviente, los constriñe a vivir en sus propios equilibrios inter-

nos inviolables —en definitiva— a existir ‘fundados’ exclusivamente en sí mismos»<sup>29</sup>.

Para E. Hanslick, una música fundada en sí misma no tendrá otro argumento que no sea la propia *idea musical*. La composición consiste en la articulación de estas ideas puramente musicales des-embrazadas de toda lectura decodificadora o muletas literarias o filosóficas. La continuidad en la conexión de estas ideas musicales debe permitir la concepción del todo, debe regir la idea de *unidad*. La conexión de estas ideas con el pensamiento de Arnold Schoenberg es absoluta. Así, en su ensayo «La afinidad con el texto» recogido en *El estilo y la idea*, Schoenberg afirma que «la obra musical, como cualquier organismo revela en cada detalle su esencia más íntima»<sup>30</sup>. Tanto es así que si se separase algunas de sus partes del todo al que pertenece *lo que brotará será sangre*.

Esta idea de organismo también aparece en el texto que en el mismo libro se dedica a Mahler. Sus *gigantescos popurrís sinfónicos*, según Schoenberg, están atravesados, y por ello *redimidos*, por la necesidad de unidad en un todo indisociable: «las secciones individuales son componentes de un ser viviente, nacido de un impulso creador y concebido como un todo»<sup>31</sup>.

Esta unidad de las ideas musicales era el resultado de una lógica de composición que ya no concebía forma sin lógica, ni lógica sin unidad. La nueva lógica musical traspasaba los límites de una lógica superada e imponía una nueva relación donde la estructura musical se construía a partir de una idea unificadora. De esta manera fue como surgió la técnica dodecafónica, en un intento por lograr coherencia y unidad en la composición musical, sin tener que recurrir a los procedimientos tradicionales. El método dodecafónico representaba el concepto schoenbergiano de la *variación perpetua*, según el cual la máxima variedad de formas musicales deriva

<sup>27</sup> ADORNO, *Teoría estética*, op. cit., pág. 110.

<sup>28</sup> MANN, Thomas, *Doktor Faustus* (Traducción de Eugenio Xammar), Barcelona, Ed. Seix Barral, 1984, pág. 562.

<sup>29</sup> LISCIANI-PETRINI, Enrica, *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX* (Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles), Madrid, Ed. Akal, 1999, pág. 57.

<sup>30</sup> SCHOENBERG, Arnold, *El estilo y la idea* (Traducción de J. J. Esteve; Prólogo de Ramón Barce), Madrid, Ed. Taurus, 1963, pág. 52.

<sup>31</sup> RUFER, Joseph, *The works of Arnold Schoenberg*, en, JANIK & TOULMIN, *La Viena de Wittgenstein* (Traducción de Ignacio Gómez de Liaño), Madrid, Ed. Taurus, 1987 (3.ª Ed.), pág. 134.



de un mínimo material, esto es, del desarrollo de una idea. Acerca de esto dice Schoenberg: «Creo que la ventaja se puede derivar de este arte de la composición cuando se basa en el conocimiento y la realización que procede de la lógica musical; y esa es la razón por la que no enseñé a mis alumnos *composición dodecafónica*, sino composición, en el sentido de lógica musical»<sup>32</sup>.

De la estricta adhesión a las leyes dependerá la libertad del compositor. La serie dodecafónica era para Schoenberg un principio de organización, una manera de obtener la disciplina requerida: «Mis obras son *composiciones* dodecafónicas, no *composiciones dodecafónicas*»<sup>33</sup>. Adorno, igualmente, consideraba que la composición musical no resulta solamente de la aplicación de la técnica dodecafónica: «la técnica dodecafónica no es una técnica de composición»<sup>34</sup>, sino «una herramienta de construcción»<sup>35</sup> de la que se dispone, como el pintor de su paleta de colores. No obstante, para el filósofo es la herramienta adecuada, porque «sólo sujetándose al dictado de la técnica de la obra aprende el autor dominado a ser dominante»<sup>36</sup>.

La composición va más allá de la técnica dodecafónica. No se supedita a unas reglas estrictas, ni a unas normas que olviden sus fines, con lo que ejercerían su tiranía sobre el material. La técnica sólo es liberadora si es asumida como necesidad intrínseca a la lógica de la obra. El pensamiento ha de plegarse coherentemente a la forma que lo constituye, «la preocupación constante será la de ajustarse a la idea (...); haciéndolo todo de acuerdo con las exigencias de la idea, logrará una apariencia externa adecuada»<sup>37</sup>. Si vaciamos de contenido las obras y fetichizamos su medios nos encontraremos, dirá Adorno, con «esas composiciones que sólo son bastidores de ruidos (...) esos cuadros en los que la retícula geométrica a la que se han reducido sigue siendo lo que era (...) siempre se echará de menos su sustancialidad»<sup>38</sup>.

Esta falta de sustancialidad irritaba igualmente a Schoenberg, sobre todo, en lo que respecta a la orquestación. Así, en «Composición con doce sonidos» manifestaba: «Hoy en día el sonido se asocia raras veces con la idea». Si «antes el sonido era la irradiación de la calidad intrínseca de las ideas, tan poderoso como para atravesar la corteza de la forma»<sup>39</sup>, ahora el manejo de los timbres como *pantallas deslumbrantes* no responde más que a la *ausencia de ideas*.

La crítica de Schoenberg se dirigía tanto a la densa paleta orquestal posromántica de abrumadores bloques acórdicos vacíos de contenido, como a los timbres individualizados convertidos en relleños artificiales en un espacio que resulta silencioso pese a su bullicio orquestal. Frente a esta música adaptada a una conciencia cosificada que siente adulada su preferencia infantil por el colorido, Schoenberg proponía el *color sin mezcla* para aquellas «inteligencias más duras que prefieren dejarse convencer fríamente por la transparencia de las ideas claramente recortadas»<sup>40</sup>.

La pieza para Schoenberg ha de ser en «su totalidad la idea: la idea que el creador quiso realizar. La forma sirve para facilitar la comprensión de esta idea por medio del recuerdo. Repetición, simetría, regularidad, unidad y subdivisión contribuyen a una organización que hace inteligible la idea musical»<sup>41</sup>. Esta familiarización con determinados patrones conduce, como diría Adorno, al abandono de la escucha, ya que, «si nadie realmente es capaz de hablar, entonces nadie puede ya, con certeza, escuchar»<sup>42</sup>. La música que un día expresó una idea, hoy ha sido destruida por «el predominio del efecto, del toque obvio y el detalle técnico sobre la propia obra»<sup>43</sup>, con lo que se ha impuesto la temporalidad del *siempre lo mismo*, basada en formas musicales predigeridas, reproducidas como mercancías, estandarizadas con la *pseudoaura de la autenticidad* y la individualidad.

Acerca de estas cuestiones, Schoenberg, en su

<sup>32</sup> JANIK & TOULMIN, *La Viena de Wittgenstein*, op. cit., pág. 135.

<sup>33</sup> ADORNO, *Teoría estética*, op. cit., pág. 190.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 54.

<sup>35</sup> ADORNO, *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, op. cit., pág. 16.

<sup>36</sup> SCHOENBERG, Arnold, *El estilo y la idea*, op. cit., pág. 80.

<sup>37</sup> ADORNO, *Teoría estética*, op. cit., págs. 109-110.

<sup>38</sup> SCHOENBERG, Arnold, *El estilo y la idea*, op. cit., pág. 183.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág. 165.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pág. 87.

<sup>41</sup> ADORNO, *Disonancias. La música en el mundo dirigido*, op. cit., pág. 19.

<sup>42</sup> HORKHEIMER y ADORNO, *Dialectic of Enlightenment*, en JAY, Martin, op. cit., pág. 115.

<sup>43</sup> SCHOENBERG, Arnold, *El estilo y la idea*, op. cit., págs. 89-90.

artículo «Brahms, el progresivo», manifiesta: «Escuchar repetidamente cosas que a uno le gustan es agradable y no debe ser ridiculizado. Existe un deseo subconsciente de llegar a una mejor comprensión y percatarse de más detalles relacionados con la belleza. Pero una mente alerta y bien adiestrada querrá enterarse de los aspectos más alejados, de las consecuencias más remotas de cosas sencillas que ya tiene aprendidas. Una mente despierta y bien formada rehusa al parloteo infantil y exige que se le hable en un lenguaje breve y concreto»<sup>44</sup>.

La *música seria* tiene la necesidad de *escribir para adultos*. Una mente despierta, que piensa de forma compleja, disfruta estableciendo continuas asociaciones, ya que cada vez son un mayor número de conjuntos los que le resultan familiares.

Ante aquella escritura infantil y rudimentaria, prolija en desarrollos que están en desacuerdo con los contenidos debido a la repetición insensata de lo que se había entendido desde el principio, Schoenberg se pregunta: «¿No es como si un escritor que quisiera hablar de alguien que vive en una casa, cercana al río, tuviera que explicar lo que es la casa, para que está hecha y de que materiales, y luego hacer lo mismo con el río?»<sup>45</sup>. Y en este mismo texto concluye: «El verdadero arte de la precisión y la brevedad [...] parte del presupuesto de una mente avisada del oyente culto, el cual, en el sencillo acto de pensar, hace recaer en cada concepto cuantas asociaciones corresponden al complejo. Este permite que el músico escriba para mentalidades superiores, no sólo obrando de acuerdo con los requisitos gramaticales o idiomáticos, sino en otros aspectos, haciendo que cada frase contenga la fuerza expresiva de una máxima, de un proverbio, de un aforismo. Así debe ser la prosa musical: una directa y concreta exposición de ideas, sin añadidos, sin rellenos inútiles ni huecas repeticiones»<sup>46</sup>.

La fuerza fragmentada de la conciencia recta, alejada de toda pretenciosa totalidad, muestra su *verdad* en la transitoriedad de los fuegos de artificio. «Se trata —dirá Adorno— de una manifestación empírica, aparición, pero sin carga de elemen-

tos empíricos duraderos, señal del cielo y producto de una sola pieza, *memento*, escritura que dura un instante y pasa, pero que no puede leerse atendiendo a su significado»<sup>47</sup>.

Del mismo modo, para Schoenberg, esta nueva escritura aforística no podía leerse atendiendo a su significado. En las alusiones musicales, el placer (o el sacrificio), se encuentra en el *juego de desciframientos*. El enigma sólo se resuelve, disolviéndolo; haciéndolo desaparecer sin escarbar tras él. Esta es la única resolución de lo irreducible.

También para Adorno, *componer es una suerte de desciframiento*: «el texto es contemplado largamente hasta que adquiere luz propia, y este súbito destello de luz, la chispa en la que reside el 'significado', es el momento productivo»<sup>48</sup>.

El enigma sitúa la música en un nuevo espacio. La verdadera música vendrá simbolizada por el cuadrado mágico que cuelga sobre el piano de Adrian Leverkühn, gobernando tanto la dimensión horizontal de la música como la vertical, produciendo correspondencias no oídas entre las partes. Este es el espacio musical del nuevo lenguaje: en todas las dimensiones, constituyendo el *todo unitario* al que pertenece. Ya no es la melodía o la armonía la guía de la composición musical, sino la *lógica del intervalo*, lo que se convierte en la base de construcción del fragmento. «El espacio de dos o más dimensiones en el que se representa la música es una unidad. Aunque los elementos de estas ideas aparezcan separados e independientes a la vista y al oído, revelan su verdadero significado solamente a través de su cooperación, al igual que una palabra aislada no puede expresar un pensamiento sin relacionarlas con otras (...). La idea musical, aunque esté constituida por melodía, ritmo y armonía, no es ni una cosa ni otra tomada aisladamente, sino las tres en conjunto».

La multidireccionalidad permite una tercera dimensión musical, cuya profundidad está en la identidad entre principios constructivos y temáticos, frente al crecimiento unidireccional de una de sus partes. No se trata de la superposición de relieves, lo que supondría una *bidimensionalidad hinchada*, sino de hacer lo propio con cada uno

<sup>44</sup> *Ibid.*, pág. 99.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pág. 108.

<sup>46</sup> ADORNO, *Teoría estética*, op. cit., pág. 113.

<sup>47</sup> Correspondencia de Adorno a Krenek, en JAY, Martin, op. cit., pág. 130.

<sup>48</sup> SCHOENBERG, Arnold, *El estilo y la idea*, op. cit., pág. 151.

de los sentidos direccionales en los que la música se extiende. Este nuevo espacio tridimensional en el que se desarrolla la música carece de suelo; la música no avanza ni hacia arriba ni hacia abajo ni de izquierda a derecha. La música se manten-

drá suspendida, como en el *Seraphita* de Balzac, dirá Schoenberg, dejando ver, como en las casas de Adolf Loos, en una perfecta axonometría, todas y cada una de las esquinas de la nueva arquitectura.

---

## *El ojo como objeto de indagación en el arte contemporáneo*

ESPERANZA GUILLÉN MARCOS

Accedemos a los objetos a través de la mirada y a partir de ella existen para nosotros.

Los ojos nos permiten superar los estrechos límites de nuestro yo particular y nos conectan tanto con la realidad como con el universo simbólico que hemos ido creando a lo largo de la historia de la cultura.

El más preclaro de nuestros sentidos nos enseña el mundo haciéndonos conscientes del lugar concreto que ocupamos en el espacio y, puesto que ese mundo tiene espejos, nos muestra también la imagen, siempre inquietante, de nosotros mismos.

La filosofía, o mejor, el pensamiento estético, ha reflexionado desde la Antigüedad clásica sobre el papel que desempeñan los ojos, no sólo como meros receptores sensibles de impresiones exteriores, sino desde la perspectiva de la posibilidad. Y si digo posibilidad es porque la mirada hace posible el conocimiento, posibilita los más singulares placeres; posibilita la indagación y la interrogación y, porque a través de ella obtenemos infinitas respuestas acerca de la realidad, frecuentemente incluso, a preguntas no formuladas.

Los ojos van mucho más allá de la mera captación neutra de la apariencia de las cosas. Por ellos se nos manifiesta algo tan inaprehensible como la vida. Nos enseñan el color y el movimiento pero también la miseria, el dolor, el amor o el abandono.

Los ojos encierran las certezas, los enigmas y los infinitos matices de la condición humana. La expresión de una mirada puede provocar en el ánimo de quien la mira calma o desasosiego, confian-

za o terror, al mismo tiempo que se convierte en signo visible en un rostro de la calma o el desasosiego, la confianza o el terror.

La inteligencia o la estupidez, el orgullo o la humildad, la pasión o el desencanto, la envidia, el desvarío, la alarma o la amenaza, la enfermedad o la muerte dan forma a la mirada. Así, quien sabe ver no sólo ve el mundo a través de sus ojos sino que conoce la relación del hombre con el mundo a través de las miradas ajenas.

Como mágicos espejos proyectan hacia el interior las imágenes que ven, al tiempo que parecen volverse transparentes y hacen visible al exterior los insondables misterios que agitan el alma humana.

La psicología del desarrollo ha demostrado experimentalmente el efecto especialmente intenso que las representaciones de ojos provocan en los niños y ponen en relación ese efecto con la necesidad que estos tienen de buscar en su entorno el contacto ocular, al ser los ojos los transmisores más seguros de señales.

Los ojos han sido considerados desde siempre como el principal vehículo para alcanzar el conocimiento y para conectar al hombre con la luz que se relaciona con todo aquello que lo trasciende. Por eso fue en su día un ojo el símbolo de Osiris y por eso la religión cristiana occidental representa a Dios, trino y uno, como un triángulo equilátero con un ojo que todo lo ve y del que parte la luz que ilumina el espíritu y la inteligencia humana. Paralelamente, es frecuente que la multiplicidad de ojos «aluda a la descomposición, a la disolución psíquica que es, en su raíz, la idea de lo demoníaco



(desgarramiento) contrapuesta a la voluntad de inteligencia de lo uno»<sup>1</sup>. (Un ejemplo de esta asociación de los ojos a trastornos psicológicos podemos encontrarlo en el trabajo de Dalí para la película *Recuerda*).

Platón destacaría en *el Simposio*, al hilo de su teoría de la reminiscencia, la importancia del ojo como el más clarividente de nuestros sentidos; aquel que nos hace más evidente la belleza-bondad-verdad y por ello nos permite de alguna manera recordar pasados éxtasis vividos antes de llegar a ser cuerpos mortales. El ojo, según la teoría platónica, nos conecta con lo sobrenatural puesto que, en la medida en que nos muestra la realidad, nos permite, por una vía anagógica, ascender de lo sensible a lo suprasensible; tal y como más tarde interpretará el pensamiento estético medieval a través de la influencia de Plotino.

Santo Tomás destacó la vista y el oído con respecto al resto de los sentidos por su mayor proximidad al entendimiento. Estos sentidos estéticos pueden aprehender de un modo más preciso estructuras y separarse mejor de aquellas realidades que suscitan el deseo.

En el Renacimiento, Leonardo asignaría a la vista un lugar privilegiado como ventana del alma considerando la percepción visual como actividad cognoscitiva básica, al estar implicados en la visión procesos mentales superiores que nos permiten comprender el mundo físico. La percepción visual es el primer camino, a través de la imagen, para la conceptualización.

La reivindicación de los aspectos sensibles de la experiencia que se produce a lo largo del siglo XVIII insistirá en la importancia de la vista no sólo en el conocimiento sino especialmente en el placer que proporcionan la naturaleza y el arte. Así, irá adquiriendo el ojo una entidad o independencia que lo transformarán en la contemporaneidad en objeto autónomo de representación.

En el pasado, raras veces, a no ser que se pretendiera expresar simbólicamente lo divino, constituye el ojo un motivo aislado en las artes plásticas. Existen, bien es cierto, estudios como los de Ribera, pero no son más que ejercicios de modelos posibles que luego encontrarían su lugar en de-

terminados rostros. Ello no implica, no obstante, que no se le haya prestado una atención singular en la plasmación de las tensiones psicológicas de los personajes pintados, siendo la mirada determinante para la expresión de la dulzura, la inteligencia, el miedo, la locura o el poder fascinatorio de la mujer fatal.

Como elemento exclusivo de una obra encontramos, en el último cuarto del XVIII, la sugestiva representación imaginaria que hace Ledoux del teatro de espectáculos de Besançon: un inmenso ojo refleja en su pupila un formidable fragmento de arquitectura clasicista. Pero, ¿hay en ese ojo un reflejo de realidad vista o lo que hace es transparentar una imagen mental?

Puede que el origen de la representación aislada de los ojos parta de la importancia que en el romanticismo se otorga al fragmento y que distorsiona por completo los modos de percepción y representación de la cultura del clasicismo más ortodoxo. Pero también es en el romanticismo cuando afloran, de un modo más intenso que nunca a lo largo de la historia, las obsesiones del inconsciente surreal y cuando el ámbito de lo onírico encuentra un lugar privilegiado en las artes adquiriendo una operatividad propia. (Recordemos el cuento-pesadilla de Grandville en el que un ojo gigante persigue a un criminal desde el cielo hasta el mar, donde se transforma en pez y se multiplica en el agua en infinitud de ojos).

Esas obsesiones atraviesan el XIX y vuelven a aparecer en las alucinaciones del simbolismo y particularmente en la obra de Odilon Redon quien, por ejemplo, dedica una ilustración a Poe en la que es un ojo volador, como un globo, el protagonista absoluto de la representación, el detentador de una claves que se escapan por completo a cualquier análisis lógico.

La disgregación del universo en elementos autónomos, la descomposición de la totalidad, caracterizan la imaginería moderna. Podemos situar de modo claro el inicio de esa transformación de la realidad en un conjunto de piezas a partir del desarrollo de la fotografía. A cada imagen fotográfica le corresponde un fragmento de tiempo e historia congelados y una estructura espacial propia que no necesitan de un todo mayor para existir. (Otros inventos como el teléfono o la radio disgregarían la voz separándola del cuerpo no sólo en el espacio sino también, como en el caso del gramó-

<sup>1</sup> CIRLOT, J.E. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.

fono, en el tiempo). La pintura experimenta un cambio similar y así, muchas imágenes del arte del siglo XX son, como en el caso que nos ocupa, los ojos, elementos que lo real mantiene unidos o aglutinados a estructuras más complejas. Se desgajan de este modo esquivas significantes del mundo que adquieren una entidad autónoma.

El espacio pictórico tradicional hacía referencia a un universo en el que todos sus componentes se encontraban en correspondencia recíproca. El nuevo espacio plástico está hecho de presencias fugaces, de apariencias, de parcialidades, como lo está nuestra percepción cotidiana a través de las imágenes reales o ficticias que nos ofrecen la televisión, el cine, la publicidad en revistas o en carteles que vemos por la calle y que no guardan relación espacio temporal alguna aparte del hecho de contribuir a formar parte de nuestro presente.

En el surrealismo asistiremos a una particular fascinación por los ojos. Si Louis Aragon dedica un libro de poemas a los ojos de Elsa, André Bretón, para quien el ojo «existe en estado salvaje», escribe en 1945: «Digo que el ojo no está abierto mientras se limite al papel pasivo de espejo— incluso si el agua de ese espejo ofrece alguna particularidad interesante: excepcionalmente límpida, o espumeante, o hirviente, o brillante— que ese ojo me hace el efecto de estar tan muerto como las reses sacrificadas si sólo es capaz de reflejar»<sup>2</sup>.

En este sentido, resulta altamente sugerente el título que asigna Magritte a su gran ojo, *el falso espejo*; una obra intensamente misteriosa por su ambigüedad y por conducir al espectador a un estado de incertidumbre que se deriva de no saber, como pone de manifiesto Laurie Schneider Adams, «si está viendo un reflejo del cielo o si mira el cielo a través del ojo. Así se pone en tela de juicio su propio punto de vista, y pierde momentaneamente el equilibrio. Tampoco está claro si el ojo del cuadro nos mira a nosotros o al cielo»<sup>3</sup>.

Este ojo de Magritte es, posiblemente, uno de los más complejos símbolos del concepto de sensación, mediante la que, además de tomar concien-

cia de lo exterior, tomamos conciencia de nuestro propio cuerpo. «Lo sensible —escribía Merleau Ponty en 1945— me devuelve aquello que le presté, pero que yo había recibido ya de él. Yo que contemplo el azul del cielo, no soy ante el mismo un sujeto acósmico, no lo poseo en pensamiento, no despliego ante el mismo una idea de azul que me daría su secreto; me abandono a él, me sumerjo en este misterio, él “se piensa en mí”, yo soy el ciego que se aúna, se recoge y se pone a existir para sí; mi consciencia queda atrapada en ese azul ilimitado»<sup>4</sup>.

Muchas otras obras de Magritte tienen como protagonistas a insólitos ojos que adquieren vida en un espacio surreal. Y es que los ojos se convierten en un referente obsesivo para muchos artistas del momento entre los que, junto a Ernst, destaca sin duda Dalí, que transforma en un gran ojo su propia cabeza en una de las ilustraciones para *La vida secreta*, realiza una fastuosa joya, *el ojo del tiempo*, llena de terroríficos ojos los sueños del protagonista de *Recuerda*, de Hitchcock, o utiliza un ojo inmenso en la escenografía la ópera *Escipión en España*.

Nos encontramos, en definitiva, en presencia de una de las características más notables de la pintura de vanguardia; es decir, con la crítica a la noción de representación, con la ampliación infinita de las restrictivas condiciones de posibilidad que la cultura clásica asignaba a las artes plásticas.

La secuencia primera de *Un perro andaluz*, en la que el propio Buñuel secciona con una navaja el ojo de una mujer es, en mi opinión, la más inquietante escena de toda la historia del cine; y lo es, posiblemente, porque se trata de la expresión artística que de un modo más claro ha plasmado ese espanto o sobrecogimiento que nos provoca lo siniestro. El ensayo que en 1906 dedica Freud al tema y en el que analiza de modo particular el relato de E.T.A. Hoffmann, *El hombre de arena*, se detiene especialmente en analizar la mutilación de los ojos, o el miedo a perder la vista o a herírnoslos como la causa más intensa del sentimiento de lo siniestro. «La experiencia psicoanalítica nos recuerda, —escribe— que herirse los ojos o perder la vista

<sup>2</sup> PARIENTE, Angel, *Diccionario temático del surrealismo*, Madrid, Alianza, 1996.

<sup>3</sup> SCHNEIDER ADAMS, Laurie, *Arte y psicoanálisis*, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 65.

<sup>4</sup> MERLEAU PONTY, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975, pág. 230.

es un motivo de terrible angustia infantil. Este temor persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos. ¿Acaso no se tiene la costumbre de decir que se cuida algo como un ojo de la cara? El estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos nos enseña, además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de la castración. También el castigo que se impone Edipo, el mítico criminal, el enceguese, no es mas que una castración atenuada, pena esta que de acuerdo con la ley del Talió sería la única adecuada a su crimen»<sup>5</sup>.

Dudo que en la escena de la película de Buñuel-Dalí, pueda hablarse de castración, pero lo cierto es que resulta fácil establecer analogías entre la navaja-nube y el órgano sexual masculino y entre el ojo y el femenino y también es cierto que el efecto que provoca en nosotros entra de lleno en el campo semántico de lo siniestro. Me parece, sin embargo, que sería más apropiado interpretar el seccionamiento del ojo como una especie de violación consentida por la mujer, a tenor de la impasibilidad de su rostro, convirtiéndose así en la expresión simbólica de un especial ritual iniciático.

Jenaro Talens en *el ojo tachado*, ha analizado el mecanismo de sustitución entre quien mira y lo visto y que convertiría al espectador, al alternarse los planos de la luna y del ojo seccionado de la mujer, de la luna y de quien secciona el ojo en «objeto y sujeto de la acción: alguien que mira cómo un ojo es seccionado, alguien cuyo ojo es seccionado y alguien que simbólicamente secciona el ojo»<sup>6</sup>.

El caso de la película de Buñuel, el ojo sustituye metafóricamente al sexo del mismo modo que en *Enseñanzas de la sexualidad I*, Hans Bellmer presenta una vulva femenina en el lugar de uno de sus ojos o Victor Brauner, en otra trasposición anatómica, sitúa un ojo en el sexo de una mujer (¿es el ojo del artista como «voyeur»? ). En la literatura, el ejemplo más violentamente erótico de esta asimilación simbólica lo constituye la *Historia del ojo*

de Georges Bataille, cuya protagonista, Simone, experimenta una morbosa atracción hacia todo lo que le recuerde a los ojos, desde los huevos de ave a los testículos de toro: «esas glándulas de la forma y el tamaño de un huevo eran de un blanco resplandeciente, surcado de venillas rojas, igual que el globo ocular». Más adelante sacará un ojo y lo introducirá en su cuerpo<sup>7</sup>. Recientemente, una fotografía de Wim Delvoye reproduce esta imagen literaria.

En la filmografía se utilizan insistentemente planos de ojos rasgados, vacíos, aterrados, cuyo uso simbólico en el cine de Hitchcock y particularmente en la película *Vértigo*, ha estudiado Eugenio Trias en *Lo bello y lo siniestro*: «El ojo es, en efecto, el órgano mismo del cine, el lugar genético y pasional que se inflama en visiones alucinadas al proyectarse en la pantalla»<sup>8</sup>.

El interés por los ojos en el arte contemporáneo es también resultado de las continuas investigaciones realizadas desde el XIX sobre la psicología de la percepción. Los estudios sobre la visión demuestran que fijamos nuestra mirada y, a través de ella se hacen presentes para nosotros siempre fragmentos de realidad: un elemento de un paisaje, una figura entre la multitud, un detalle de un rostro como la boca o los ojos... Los objetos que los circundan se convierten en fondo, en mero contexto desdibujado hasta que trasladamos nuestra atención a otros.

«Mirar un objeto es venir a habitarlo»<sup>9</sup>. Habitamos el cuadro en el que se pinta un ojo y adquirimos al mismo tiempo la certeza de que el ojo que miramos nos habita a nosotros porque nos mira. Recuerdo en este sentido a Antonio Machado quien escribiera en *Nuevas Canciones*:

«El ojo que ves no es  
ojo porque tu lo veas  
es ojo porque te ve»<sup>10</sup>.

El ojo es ojo porque es acción, es ojo porque

<sup>7</sup> BATAILLE, Georges, *Historia del ojo*, (1929), La sonrisa vertical

<sup>8</sup> TRIAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pág. 109.

<sup>9</sup> MERLEAU PONTY, *Op. cit.*, pág. 88.

<sup>10</sup> MACHADO, Antonio, *Proverbios y Cantares de Nuevas Canciones*, mayo de 1924, Publicados por primera vez en la Revista de Occidente, 1923.

<sup>5</sup> FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*, edición conjunta con *El hombre de arena* de E.T.A. HOFFMANN, Barcelona-Palma de Mallorca, Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, 1979, pág. 21.

<sup>6</sup> TALENS, Jenaro, *El ojo tachado. Lectura de Un chien Andalou de Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 61.



puede ver. El ojo del cuadro no es, evidentemente, un ojo real pero trasladamos las facultades sensitivas a ese objeto inane en la medida en que «es» el ojo del artista que mirándonos, reclama nuestra atención, nos invita a mirar, a participar en un juego recíproco que nos conduce, en un camino de ida y vuelta, desde su experiencia visual a la nuestra. No olvidemos en este sentido que la obra de arte, como el objeto estético, lo es por la mirada, ya que es siempre un tercero el que le otorga su esteticidad.

La intensa densidad significativa del objeto ojo, como signo icónico, en otro objeto, cuadro por ejemplo, puede explicarse si tenemos en cuenta que ha sido realizado por alguien, el artista, cuya percepción visual, cuyos ojos, han contribuido decisivamente a formar ese cúmulo de experiencias que han desembocado en la ejecución de un ojo dado a otros ojos, los del espectador y enriqueciendo así la experiencia de este. Se trata de un auténtico desafío por la amplitud semántica del mensaje que nos transmite la imagen plástica de un ojo aislado, si es que puede hablarse de la existencia de un mensaje en el sentido estructuralista del término, puesto que el código que utilizan creador y espectador son diferentes ya que constituyen el resultado de vivencias individuales difícilmente coincidentes.

Catalá Doménech en *La violación de la mirada* escribe: «La imagen no “comunica” mensajes, tan sólo habla de sí misma...o quizá comunique mensajes, pero este fenómeno comunicativo es de carácter subsidiario con respecto a otro más importante: su capacidad de sustituir el paisaje natural por la naturaleza de nuestro inconsciente»<sup>11</sup>.

La representación de un ojo nos sitúa ante la dificultad del arte para conectar con las estructuras de nuestra realidad cotidiana. Nos inquieta precisamente porque sólo llegamos a intuir que algo ha penetrado y conmocionado algún rincón de nuestro subconsciente. Por tanto, lo que llega a decirnos el objeto pertenece al secreto indescifrable de la percepción artística ya que, «desde el momento en que queremos explicitar el contenido de una obra se revela en él algo insondable; cuando hemos enunciado el tema de un cuadro o el argumento de un poema,

de hecho aún no hemos dicho nada»<sup>12</sup>. Dufrenne llamaría insistentemente la atención sobre la suficiencia ontológica del objeto estético como algo que existe por sí mismo dejando de ser una mera reproducción de un objeto real: «su verdad no está fuera de él, en algo real que él imite sino en él». Por eso la obra de arte es Naturaleza y por eso el ojo del cuadro «es» ojo y entraña su propia realidad transmutando, metamorfoseando el referente que queda transfigurado y convertido en otra cosa a la que su propia materialidad confiere sentido y realidad.

Pero, por muy realista que sea el ojo representado, su aislamiento dentro del espacio pictórico, diferente del espacio físico que habitualmente percibimos, desborda el marco material en el que se nos presenta y se dirige al ámbito ilimitado de la mente humana convirtiéndose en vehículo portador de las infinitas ideas que, potencialmente, es capaz de conducir.

Por otra parte, las abundantes representaciones de un ojo como motivo esencial en el siglo XX confirman la naturaleza histórica del arte. Los ejemplos que podrían citarse son múltiples, (desde Man Ray a De Chirico, de Marcel Broodthaers a Frederic Amat, por no hablar de la fotografía) aunque no es este el objeto de este breve texto, y sirven para confirmar que la producción de imágenes, para que resulten verosímilmente válidas han de integrarse en sistemas de reconocimiento generados por la sociedad y la época en la que se desarrollan.

Una de los más interesantes reflexiones plásticas es la que, en este sentido, desarrolla Tony Oursler, utilizando el procedimiento técnico del video, al proyectar ojos sobre esferas; ojos que son al mismo tiempo «instrumento y envite de la realidad. El ojo en su dialéctica especular, espacio exterior e interior, en su exigencia, su imperialismo y su dependencia, en su oclusión y su soledad»<sup>13</sup>. No se trata en este caso de miradas detenidas sino de ojos en movimiento cuyas pupilas se contraen y dilatan al tiempo que reflejan el cosmos particular percibido por sujetos concretos. Los ojos de

<sup>12</sup> DUFRENNE, M., *Fenomenología de la experiencia estética*, vol. I. *El objeto estético*, (1953), Valencia, Fernando Torres, 1982.

<sup>13</sup> COSSEAU, Henry-Claude. Prefacio del catálogo de la exposición de Tony Oursler en la Galería Rekalde de Bilbao, enero-marzo de 1998, pág. 7.

<sup>11</sup> CATALÁ DOMÉNECH, *La violación de la mirada*, Madrid, Fundesco, 1993, pág. 150.



Oursler remiten metafóricamente a las máquinas que utilizan este órgano como modelo.

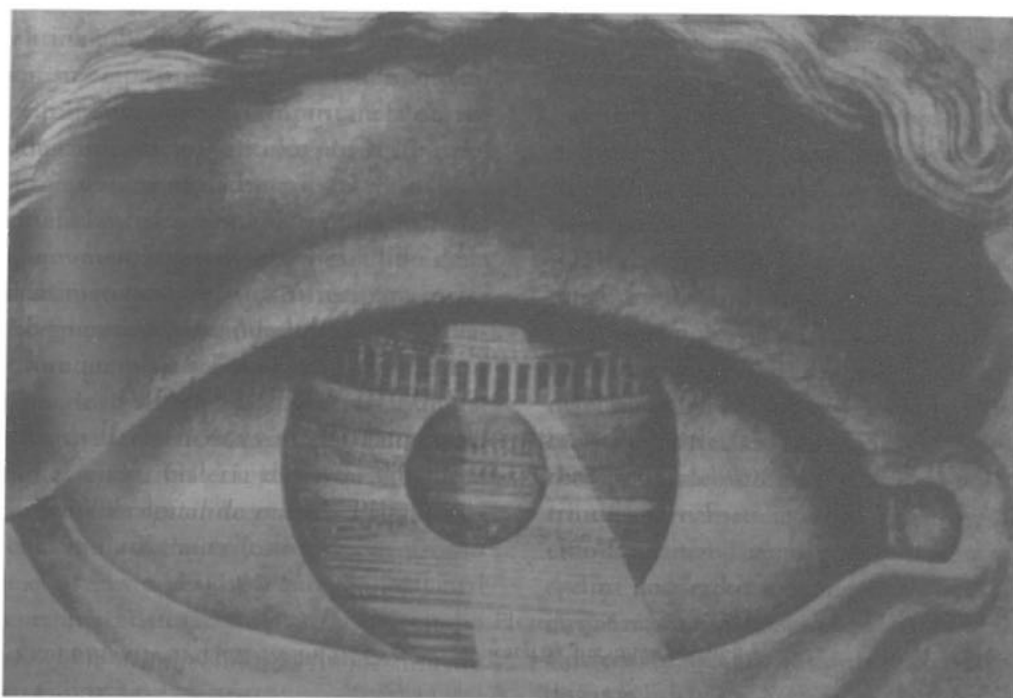
«Los ojos pueden verlo todo menos su propia ceguera»<sup>14</sup>. Muchas obras de artistas contemporáneos como Chema Cobo, representan un ojo que actúa como marco dentro del marco, como límite epistemológico que fija una realidad percibida o imaginada que tiende a dispersarse; pero su espacio no es el espacio físico de los objetos sino un espacio mental que, como la mirada, se prolonga siempre hacia afuera del cuadro.

Quizá el ojo, en su condición de fragmento y en sintonía por tanto con las expectativas que nos

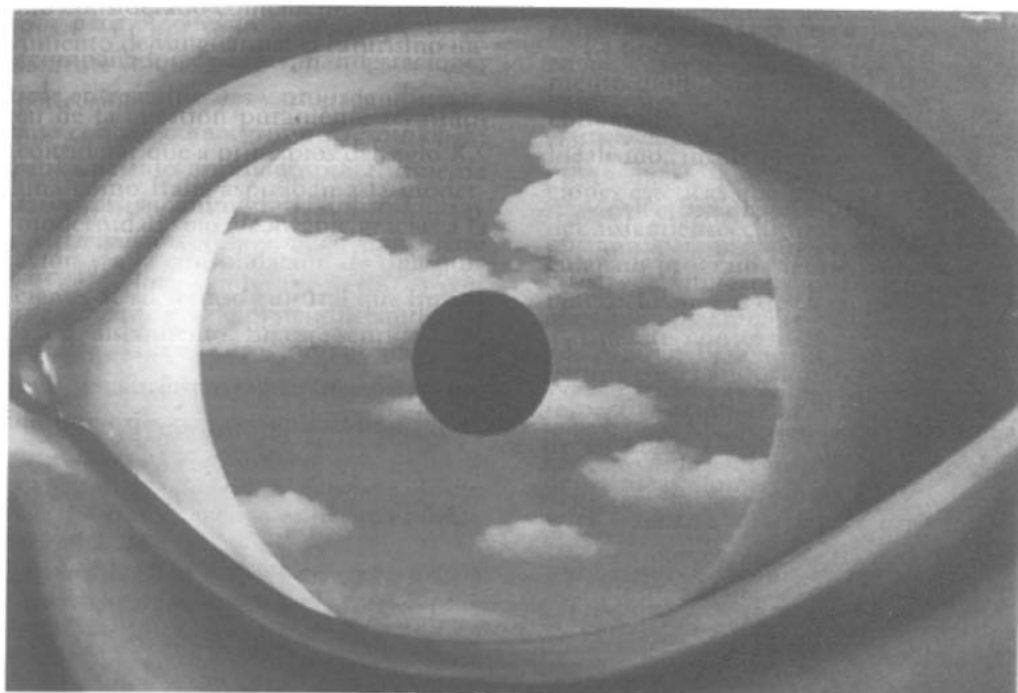
ofrece la vida fragmentada a la que estamos habituados, despierta nuestra fascinación por constituir un lugar utópico y atemporal al que atribuimos, contradictoriamente, un sentido de totalidad por su capacidad para conectar la potencialidad ilimitada de la imaginación o de nuestra mente a la infinitud del mundo.

La disolución de los tradicionales sistemas de representación y la incertidumbre generada en el hombre contemporáneo encuentra en la utilización por el arte de un ojo aislado una de sus más explícitas expresiones, precisamente porque constituye un enigma indescifrable que, sin embargo, nos afanamos en interpretar. Dejar constancia de ese afán y de la inutilidad de todo esfuerzo por alcanzar una solución a ese enigma es lo que he pretendido en esta comunicación.

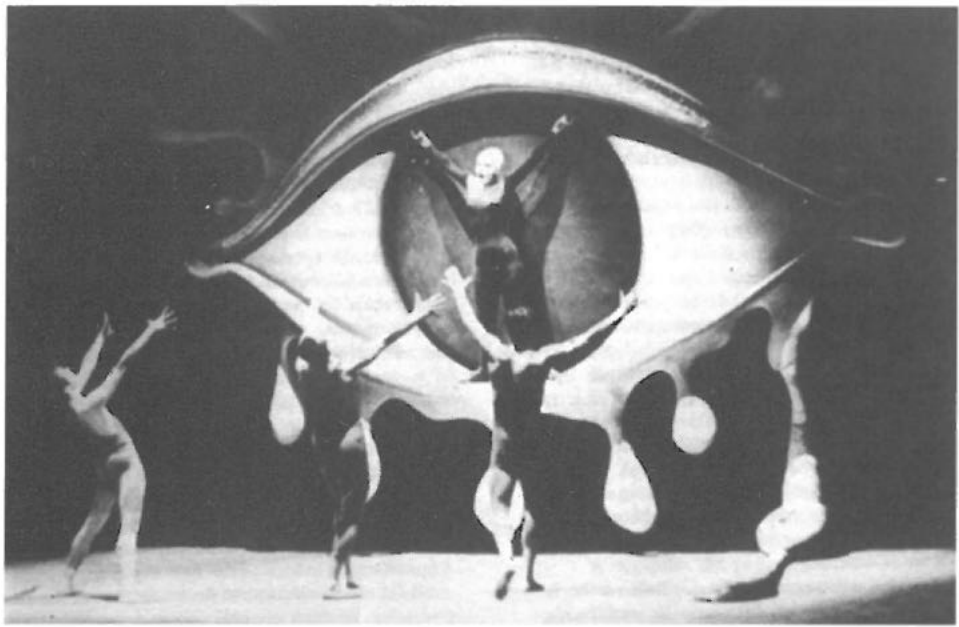
<sup>14</sup> COBO, Chema, *Amnesia*, Ed. Fundación Municipal de Cultura de la Línea de la Concepción, Cádiz, 1994.



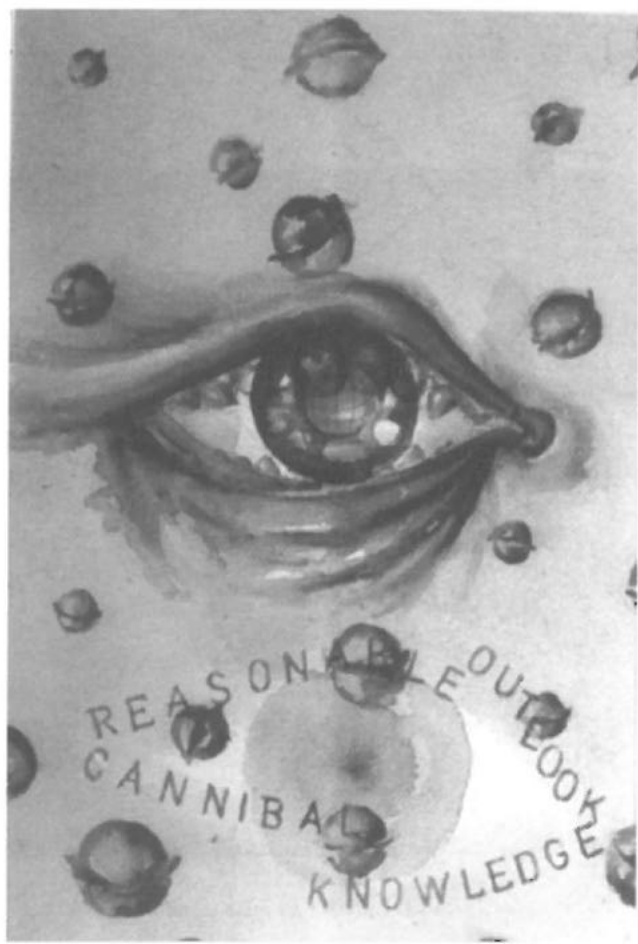
1.—LEDOUX: Sala del Teatro de espectáculos de Besançon. Construida entre 1779 y 1784



2.—RENE MAGRITTE: *El falso espejo*, 1929



3.—SALVADOR DALÍ: *Decorado de la ópera Escipión en España*, la Fenice de Venecia, 1961



4.—CHEMA COBO: *Reasonable outlook, cannibal knowledge*, 1993



5.—TONY OURSLER: *Mother's boy*, 1996.



6.—FREDERIC AMAT: Fotograma de la película *Viaje a la luna*, según el guión de Federico García Lorca, 1998





## Burgos y su arquitectura en la posguerra o «El Glorioso resurgir»

LENA S. IGLESIAS ROUCO

A punto de concluir el conflicto bélico, el arquitecto Pedro Muguruza se incorpora al Estado Mayor de Franco y, con el fin «de ganar la paz cuando acabe la guerra», propicia una reunión de arquitectos en Burgos. Ésta dejará patente el deseo generalizado de «dar la cara» con un profundo «sentido de responsabilidad profesional, un espíritu de trabajo organizado». Desde la declaración de tales propósitos se inicia una nueva etapa en el desarrollo de las ciudades españolas<sup>1</sup>.

Entre ellas Burgos, la en otro tiempo admirada *Caput Castellae* que va a actuar como capital de la España Nacional durante el conflicto, a su conclusión será objeto de interesantes actuaciones urbanísticas y arquitectónicas. Su consideración respectiva pone de manifiesto como desde aquel «orden y mando», y contando con la temperatura de la posguerra, se trató de adecuar la realidad heredada a un nuevo marco. Y como éste, con importantes repercusiones aún en el Burgos actual, se mostró incapaz de articular respuestas de desarrollo y progreso. Peligroso legado y expresiva lección.

### UNA NUEVA PROPUESTA DE CIUDAD: EL PLAN PAZ MAROTO (1944)

El 1 de abril de 1939, el *Ayuntamiento de la Guerra*, que había gobernado Burgos durante el

conflicto, fue sustituido por un renovado *Ayuntamiento de la Paz* cuyos componentes «puestos en pie y haciendo el saludo nacional...»<sup>2</sup>, se propusieron diseñar el rostro contemporáneo de Burgos. Para ello, reclamaban el apoyo del nuevo Estado cuya ayuda consideraban imprescindible a fin de llevar a buen término los diversos proyectos que se hallaban pendientes de resolución<sup>3</sup> y eliminar cuanto, en el ideario del momento, podía ser considerado como «lesiones causadas por un siglo de importación democrática y liberal». Se imponía, pues, un talante de pragmático realismo<sup>4</sup>: avanzar en las propuestas ya elaboradas adecuándolas a los nuevos tiempos.

Con tal propósito otorgaron atención prioritaria a la actividad de planeamiento urbano aceptando el carácter protagonista que aquel había ido consolidando en los años anteriores a la guerra. En esta dirección apunta la insistencia en la realización de un Plan de Ensanche tal como obligaba el Reglamento aprobado el 14 de julio de 1924<sup>5</sup>. No obstante, prescindieron del Anteproyecto de Ensanche y Reforma Interior que, en cumplimiento del mis-

<sup>1</sup> TERÁN, Fernando de, *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900/1980)*, Madrid, 1982, págs. 117-119.

<sup>2</sup> Así se indica en el comienzo de las Actas Municipales. A.M.B. Actas Municipales 1939, 26 de enero.

<sup>3</sup> A.M.B. Actas Municipales 1939, 29 de marzo.

<sup>4</sup> Las palabras «realismo» y «realista» se repiten constantemente en las Actas Municipales de estos años como único aval en contraposición a las de «fantasía» y «visionario» que merecen todo descrédito.

<sup>5</sup> A.M.B. Actas Municipales 1944, 31 de mayo.

mo, había elaborado Fernando García Mercadal en 1929. Se trataba de una propuesta concebida desde la comprensión multiforme del desarrollo. De ahí que tratara de «conservar el carácter secular de la Cabeza de Castilla y al mismo tiempo crear, en zonas que no afecten a la armonía del conjunto, los puntos...imprescindibles para la vida intensa y equilibrada de toda importante población moderna»<sup>6</sup>. Diez años más tarde tales intenciones eran consideradas cosa de un pasado que debía superarse.

En consecuencia, el 6 de noviembre de 1940 se encarga al arquitecto municipal, José L. Gutiérrez, que redacte un Plan General de Ensanche y Extensión y Mejora Interior<sup>7</sup>. De acuerdo con la denominación del proyecto, su autor concedió especial importancia al trazado de nuevas áreas que fueron proyectadas, con carácter multiforme, sobre la gran superficie comprendida entre las vías de comunicación con Santander e Irún y siguiendo la vertebración de la carretera de Madrid. Por el contrario, tan solo propone mejoras para el solar tradicional donde habrían de aplicarse «ordenanzas artísticas» con objeto de preservarlo ajeno a todo cambio como «joya definitivamente intocable».

Este proyecto no satisfizo a la Corporación<sup>8</sup> que decidió confiar en una figura destacada en el Madrid de la posguerra, el ingeniero José Paz Maroto, a quien fue encargada la ejecución del Plan de Urbanización General de la ciudad de Burgos<sup>9</sup>, documento que habría de constituirse en marco obligado para la elaboración de los sucesivos planes parciales. En su redacción participarán también los arquitectos burgaleses Valentín Junco, Luis Martínez y Martín Tárrega.

La nueva propuesta (fig.1), firmada en 1944, obtuvo la unánime aceptación municipal. De acuerdo con el ideario del momento, habría de establecer las bases de una ordenada unificación. Nada de «sobrantes de ciudad» ni «elementos extensibles». Todo dice planearse en base a la consideración de Burgos como centro generador de riqueza y, en tanto cual, representativo de la misma.

Se le define, así, en calidad de estratégico cruce de comunicaciones para el que es previsible un halagüeño futuro en el que, también, alcanzará la categoría de importante centro industrial y cultural, dimensiones que le han de permitir contar con 110.000 h. en 1990. Su ordenamiento exige establecer el correspondiente anillo perimetral de comunicaciones de tránsito exterior a la vez que se trazan amplias vías de recorrido interior. El Burgos histórico, como ciudad del presente, quedará sometido a un plan de «Reforma interior». Para su realización se reclama «la piqueta del demoledor» aunque siempre respetando «los tesoros que los siglos acumularon en la Cabeza de Castilla». Y para su desarrollo futuro, son propuestas piezas diversas de acuerdo a funciones diferenciadas. Hacia el NE, un ordenado Ensanche con bordes ocupados por zonas de edificaciones militares. En posición opuesta, las áreas de expansión industrial. Rodeándoles, un cinturón verde con parques, zonas forestales y extensiones agrícolas.

Así pues, se impone la concepción de una moderna ciudad que, extendida sobre amplia superficie, está articulada en piezas diversas de claras diferencias funcionales y formales. Y si bien los autores del proyecto parten de una admirada consideración sobre los singulares valores de la antigua capital castellana, el tratamiento particular que otorgan a cada una de estas piezas ha de tener decisivas consecuencias favoreciendo la desmembración de la organicidad característica del hogar histórico. Además, aún defendiéndose la conservación de sus «monumentos de mayor relevancia» queda sancionada como norma la destrucción parcial de su urdimbre urbana tradicional. Por otra parte, aunque el Plan establece interesantes propuestas de expansión, reconoce la imposibilidad de resolver algunos de los problemas heredados de la composición decimonónica debido a imposiciones económicas que no pueden ignorarse a no ser por «...algún teórico de los que creen que con las poblaciones se puede hacer lo que en el papel se le ocurra a algún fantástico».

En efecto. Aún proponiendo el traslado de los cuarteles a posiciones periféricas, prevé que diversas dependencias del Ejército, los nuevos edificios destinados a la formación de los cuadros y sus barrios residenciales se consoliden y extiendan sobre el sector de levante. Tal situación consagra el tradicional carácter militar que venía teniendo esta

<sup>6</sup> «Concurso de Anteproyecto de Ensanche y Reforma interior de Burgos», *Arquitectura*, año IX, núm. 119, págs. 102-107.

<sup>7</sup> A.M.B. Actas Municipales 1940, 6 de noviembre.

<sup>8</sup> *Ibidem*, Actas Municipales 1942, 9 de diciembre.

<sup>9</sup> *Ibidem*, Actas Municipales 1943, 21 de abril.

zona y actúa como elemento disuasorio de las inversiones privadas que se pretendían fomentar en la misma. Se mantiene, también, el trazado ferroviario que, al atravesar la zona meridional, frena la expansión prevista y, lo que es peor, consolida su integración en el tejido urbano derivándose de ello conflictos viarios pendientes de resolución hasta nuestros días. Su presencia, además, obligaba a disponer las áreas industriales en posición inmediata a excelentes piezas residenciales, como las de La Castellana y La Quinta, y en contacto con los conjuntos artísticos representados por Las Huelgas y El Hospital del Rey para los que, sin embargo, se prevé una función de carácter cultural y universitaria.

Esta propuesta de nueva ciudad recibía el refrendo oficial pocos meses más tarde de que Burgos fuera «privilegiado escenario de la Conmemoración del Glorioso Milenario de Castilla»<sup>10</sup>, en cuyos actos multitudinarios, con la puesta en escena fascista propia del momento, se habían exaltado fervorosamente sus dimensiones históricas. Tal ambiente facilita que vayan dejándose oír opiniones contrarias al Plan y continúan desarrollándose iniciativas ajenas al mismo. La Cámara de Comercio adopta una posición crítica respecto a la remodelación del centro tradicional exponiendo su desacuerdo con lo que definía de «impulso desenfrenado de fantasías»<sup>11</sup>. A la vez, se trata de potenciarlo construyendo en la ladera del Castillo el Monumento Nacional a los Caídos que «a Burgos por sus circunstancias históricas y presentes le corresponde de hecho y derecho guardar»<sup>12</sup>. Continúan levantándose bloques de viviendas para las familias modestas en los terrenos periféricos a la ciudad histórica<sup>13</sup> lo que dificultará el orden pretendido en el Plan de Urbanización General. Incluso las propias autoridades militares dan un apoyo decisivo a la consolidación de dos barriadas para trabajadores, la de Illera y la de Yagüe, cuya morfología ortogonal y característica plaza mayor asoportalada se adapta a las directrices establecidas para las nuevas poblaciones al término de la guerra. Al mismo tiempo, va tomando forma definitiva la pretensión de

anexionar «el pueblo de Gamonal al Ayuntamiento de Burgos»<sup>14</sup>, hecho que ha de producirse ya superada la primera mitad de siglo abriendo nuevas posibilidades de desarrollo.

#### LA ARQUITECTURA DEL «ORDEN NUEVO»

Los propósitos y contradicciones que se expresan en el proceso urbanístico, hallan su correspondencia en el propio hecho arquitectónico, ya sea considerado éste desde el ejercicio profesional o a través de los proyectos y realizaciones que va generando. En ambas dimensiones, partiendo de los rasgos propios de la dinámica heredada, se trataron de imponer cambios y hallar fórmulas que correspondieran a una «arquitectura nacional» acorde con el Nuevo Orden. Pero el análisis de la realidad resulta elocuentemente expresivo respecto a los contradictorios y limitados resultados. También la arquitectura se concebirá como eficaz instrumento para la generación de riqueza a la vez que, desde las dimensiones formales, asume un protagonismo decisivo en su definición. Y partiendo de estas consideraciones, se pretenderá abandonar la sugestión por el pasado medieval en pro de una adecuación funcional a las nuevas exigencias. No obstante tal adecuación, pese a los intentos por hallar expresiones identificadoras del nuevo marco político, aparece regida por los principios de clásica y racional composición propuestos, ya, desde los denostados postulados vanguardistas de los años 30.

A niveles profesionales, la figura del arquitecto venía ejerciendo un protagonismo social no discutido en el Burgos decimonónico<sup>15</sup>. Tan sólo a comienzos de nuestro siglo empieza a apuntarse una cierta competitividad proveniente de los ingenieros bajo cuya responsabilidad se hallaban cuestiones tan decisivas como la implantación de los diversos trazados ferroviarios, las labores de encauzamiento del Pico-Vena, la dotación de servicios de agua y alumbrado, etc. La necesidad de avanzar en estos frentes se hace imperiosa tras la termina-

<sup>14</sup> *Ibidem*, Actas Municipales 1938, 6 de julio, 14 de octubre, etc.

<sup>15</sup> IGLESIAS ROUCO, Lena S. *Burgos en el siglo XIX. Arquitectura y urbanismo (1813-1900)*, Burgos, 1978 y «Aspectos modernistas en la arquitectura burgalesa. 1900-1930» *Masburgo II*, Burgos (1984-92), págs. 141-152.

<sup>10</sup> A.M.B., Funciones Públicas 883, 10.ª pieza.

<sup>11</sup> *Ibidem*, Actas Municipales 1944, 11 de diciembre.

<sup>12</sup> *Ibidem*, Actas Municipales 1939, 26 de abril.

<sup>13</sup> *Ibidem*, Actas Municipales 1940, 5 de abril.



ción de la guerra, según revela el contenido de las Actas Municipales<sup>16</sup>. Así no resulta extraño que adquiriera cuerpo la propuesta de amortizar una de las dos plazas de arquitecto municipal a favor de la creación de otra ocupada por un ingeniero<sup>17</sup>. La oposición con que fue recibida tal iniciativa resulta reveladora sobre quienes seguían mereciendo la estima social más alta. No obstante, ésta comenzaba a ser compartida. De ahí la decisión de rechazar la propuesta del arquitecto municipal para el ensanche de la ciudad y, según se ha expuesto, encargar un nuevo proyecto al ingeniero José Paz Maroto quien, sin embargo, contaría con la colaboración de jóvenes arquitectos burgaleses.

Por otra parte, en lo que se refiere al organigrama del ejercicio profesional no se apuntan grandes cambios. Desde finales del siglo pasado venía siendo habitual que los proyectos públicos más importantes e, incluso, los de mayor significación promovidos por los particulares, fueran elaborados por arquitectos consagrados en los medios madrileños o en las prósperas capitales vascas<sup>18</sup>. En cambio su ejecución así como las propuestas para la mayoría de las obras correrán a cargo de burgaleses que, procedentes de prósperas familias burguesas, cursaban estudios y obtenían la correspondiente titulación en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Tales hábitos en lo que a elección de profesionales concierne, ha permitido que la capital castellana disponga de una serie de interesantes edificios concebidos por figuras destacadas a niveles nacionales. Así los planos del edificio de Correos (1915) llevan la firma de Carlos Gato Soldevilla, Antonio M. Setien idea la sede social del Círculo de la Unión (1929) e, incluso, Pedro Muguruza llega a elaborar una ambiciosa propuesta para cubrir el lecho del río Arlanzón, frente al Paseo del Espolón, y levantar sobre el mismo una monumental sede para el Salón de Recreo (fig. 2). Todas estas propuestas fueron elaboradas empleando léxicos en los que se integraban las más variadas referencias a estilos del pasado. Por el contrario, en 1928, Tomás Bilbao idea el sencillo y armonioso volumen del Cine Avenida (1929) que, presidiendo el eje de

expansión de la calle Vitoria, apunta ya hacia una nueva manera de concebir la arquitectura. Esta nueva manera, la estética de la simplicidad pregonada por el racionalismo, halla dicción propia en el proyecto de Estación de Autobuses que García Mercadal propone por las mismas fechas<sup>19</sup>. Y culmina en la propuesta de moderno hotel (Fig. 3) que Sánchez Arcas plantea en 1934<sup>20</sup>. Precisamente se estaba edificando cuando el estallido de la sublevación militar alejó definitivamente a su autor de la dirección de esta obra que, tras la conclusión del conflicto, se convierte en un destacado ejemplo de adecuada resolución para las múltiples propuestas pendientes<sup>21</sup>.

En efecto. La ciudad iniciaba la primavera del 39 sin haber podido culminar los amplios proyectos constructivos emprendidos diez años antes. Hacía ya tiempo que los cuarteles dieciochescos habían desaparecido de la margen meridional de la calle Vitoria pero ésta seguía sin consolidarse a niveles arquitectónicos tal como exigía su categoría de principal eje de expansión. También estaban pendientes de ocupación los amplísimos solares conseguidos en la Plaza Vega y calle Madrid al derribarse los conventos femeninos de Luisas y Calatravas<sup>22</sup>. Y se planteaba la necesidad de adoptar las medidas pertinentes para que el «antiguo pulmón de los Vadillos» fuera adquiriendo una fisonomía en correspondencia con su privilegiada posición en contacto con el centro histórico<sup>23</sup>. Estas zonas se convierten, pues, en objeto prioritario de atención y es en ellas donde va a reunirse un interesante conjunto de edificios que, contruidos en torno al arranque de los años 40, corresponden a diferentes arquitectos burgaleses.

Entre ellos, ocupan lugar destacado dos profesionales con un prestigio ampliamente consolidado desde los años veinte. Son José T. Moliner (1889-1942) y José L. Gutiérrez Martínez (1897-1981). Miembros de prósperas familias, cursaron los es-

<sup>16</sup> A.M.B. Actas Municipales 1937, 30 de diciembre; 1938, 6 de agosto; 1939, 6 de septiembre; 1942, 10 de julio, etc.

<sup>17</sup> *Ibidem*, Actas Municipales 1945, 4 de octubre.

<sup>18</sup> IGLESIAS ROUCO, Lena S. *Arquitectura burgalesa del siglo XX*, Historia 16, fascículo 88.

<sup>19</sup> SOLA-MORALES RUBIS, Ignacio de, «G.A.T.E.P.A.C. Vanguardia arquitectónica y cambio político» en *AC/G.A.T.E.P.A.C.* 1931-37, Barcelona, 1975.

<sup>20</sup> A.M.B. Obras Particulares, Leg. 5853.

<sup>21</sup> *Ibidem*, Obras Públicas, Legs. 4836, 5119, 5887 etc.

<sup>22</sup> *Ibidem*, Actas Municipales 1938, 11 de enero, 6 de agosto, etc.

<sup>23</sup> *Ibidem*, Actas Municipales 1942, 10 de julio.

tudios de arquitectura en Madrid obteniendo sus respectivos títulos en 1914 y 1922. Esta diferencia de apenas ocho años tiene, sin embargo, una importante repercusión en sus carreras. Ciertamente es que comparten una formación impregnada de disciplina clasicista y una actitud que busca la modernidad en soluciones eclécticas donde caben, incluso, las fórmulas modernistas. Pero José T. Moliner será alumno aventajado de los arquitectos Juan Moya y Pedro Muguruza, en la dirección de algunas de cuyas obras se inicia profesionalmente. Y José L. Gutiérrez ve en tales maestros la consagración de unas propuestas desde las que deben abrirse nuevos caminos. Aquel contará con una clientela distinguida para la que realiza algunos de los edificios historicistas más singulares de Burgos. Entre ellos figuran el convento Teresiano y el Teatro Cine Coliseo de Castilla<sup>24</sup>. Su compañero más joven se incorpora al puesto de Arquitecto Municipal y ha de enfrentarse con el día a día de una ciudad en trepidante cambio que exige soluciones inmediatas, prácticas y económicas. Su firma rubricará, así, una gran diversidad de proyectos que tratan de adaptarse a un entorno de eclécticas características. Ejemplo representativo de su buen hacer es el conjunto de casas unifamiliares que, inmediatas al Paseo de la Quinta, conviven en armoniosa integración medioambiental<sup>25</sup>.

Los años treinta sitúan a estos profesionales en una misma encrucijada: la búsqueda de la modernidad desde la simplificación. Moliner, identificado con las capas sociales más solventes, opta por los márgenes del monumentalismo desde la precisión volumétrica; así lo evidencia en su Hotel Infanta Isabel del Paseo de la Isla<sup>26</sup>. Gutiérrez, por su parte, se decanta a favor de una sencilla limpieza estructural y máxima economía de elementos. En este sentido resulta elocuente reseñar como, al mismo tiempo que va a figurar entre los primeros afiliados al partido fundado por su amigo José Antonio Primo de Rivera, colabora con Fernando García Mercadal en el proyecto de Instituto Provincial de Higiene asumiendo plenamente las pautas racionalistas<sup>27</sup>. Éstas van a volverse a expresar

en algunas de las propuestas más ambiciosas que firma en fechas inmediatas como es su proyecto para Mercado Sur<sup>28</sup>.

La guerra homologa a ambos profesionales situándolos en el mismo bando pero su final marca las diferencias. Moliner ejerce como Jefe Nacional del Catastro, aunque renuncia al cargo para no abandonar el hogar burgalés donde fallecerá tres años más tarde. Y Gutiérrez, pese a la pretendida victoria de su partido, se enfrenta con una atmósfera políticamente hostil que termina alejándole de su puesto municipal<sup>29</sup> y, finalmente, de la propia ciudad. He aquí, pues, a dos solventes arquitectos de los cuales cabría esperar que, desde su afinidad con los ideales del nuevo Estado, participaran activamente en la génesis de una arquitectura que pudiera representarlos. Y ¿cuáles van a ser sus propuestas? Hoy continuando ayer, es decir, los proyectos que conciben en los años inmediatos al término del conflicto avanzan en el sentido de acentuar el proceso de depuración funcional que, de manera diferenciada, venían aplicando desde el decenio anterior. En este sentido los edificios de la calle Ruiz Zorrilla, proyectados por Moliner<sup>30</sup>, o los de la calle Madrid, obra de Gutiérrez<sup>31</sup>, son elocuentísimos ejemplos.

Junto a estos arquitectos de trayectoria consagrada con anterioridad a la guerra, empiezan a emerger otros jóvenes profesionales. Entre ellos, Marcos Rico Santamaría se mostró particularmente activo. Había obtenido el título en la Escuela madrileña en 1933 y, tras el estallido del conflicto armado, actuará a las órdenes de la Junta Técnica del Estado. En su esfuerzo por ir consolidándose con sólida posición, halla una magnífica oportunidad en la dirección de la obra del nuevo Hotel Condestable. Tal como se ha indicado, los planos para la misma habían sido elaborados, en 1934, en el estudio madrileño del prestigioso arquitecto Sánchez Arcas<sup>32</sup> y su escueta y precisa geometría de funcional adecuación le permiten ser considerado como uno de los edificios burgaleses que mejor re-

<sup>28</sup> *Ibidem*, Obras Públicas, Leg. 2593.

<sup>29</sup> *Ibidem*, Obras Particulares, Legs. 4978, 5233, 5673, etc.

<sup>30</sup> *Ibidem*, Legs. 4836, 5098, 5119, etc.

<sup>31</sup> *Ibidem*, Leg. 5853.

<sup>32</sup> IGLESIAS ROUCO, Lena S. «Aportación al estudio de la arquitectura moderna en Burgos. 1900-1939», III Congreso Español de Historia del Arte, Sevilla, 8-12 de octubre de 1980.

<sup>24</sup> *Ibidem*, Obras Particulares, Legs. 1823 y 3579.

<sup>25</sup> *Ibidem*, Obras Particulares, Legs. 3774, 4002, 4672, etc.

<sup>26</sup> *Ibidem*, Obras Particulares, Legs. 4978, 4986 etc.

<sup>27</sup> *Ibidem*, Obras Particulares, Leg. 4738.

presentan aquel «Cuando se quiso resucitar la arquitectura» en acertada frase de Carlos Sambricio <sup>33</sup>. No obstante, al erigirse Marcos Rico como único responsable de la obra, decidió darle un tratamiento diferenciado a sus limpias superficies exteriores introduciendo, alternativamente, sillares de tosco tratamiento. Se trataba de adecuar «la modernidad a la evocación del glorioso pasado medieval».

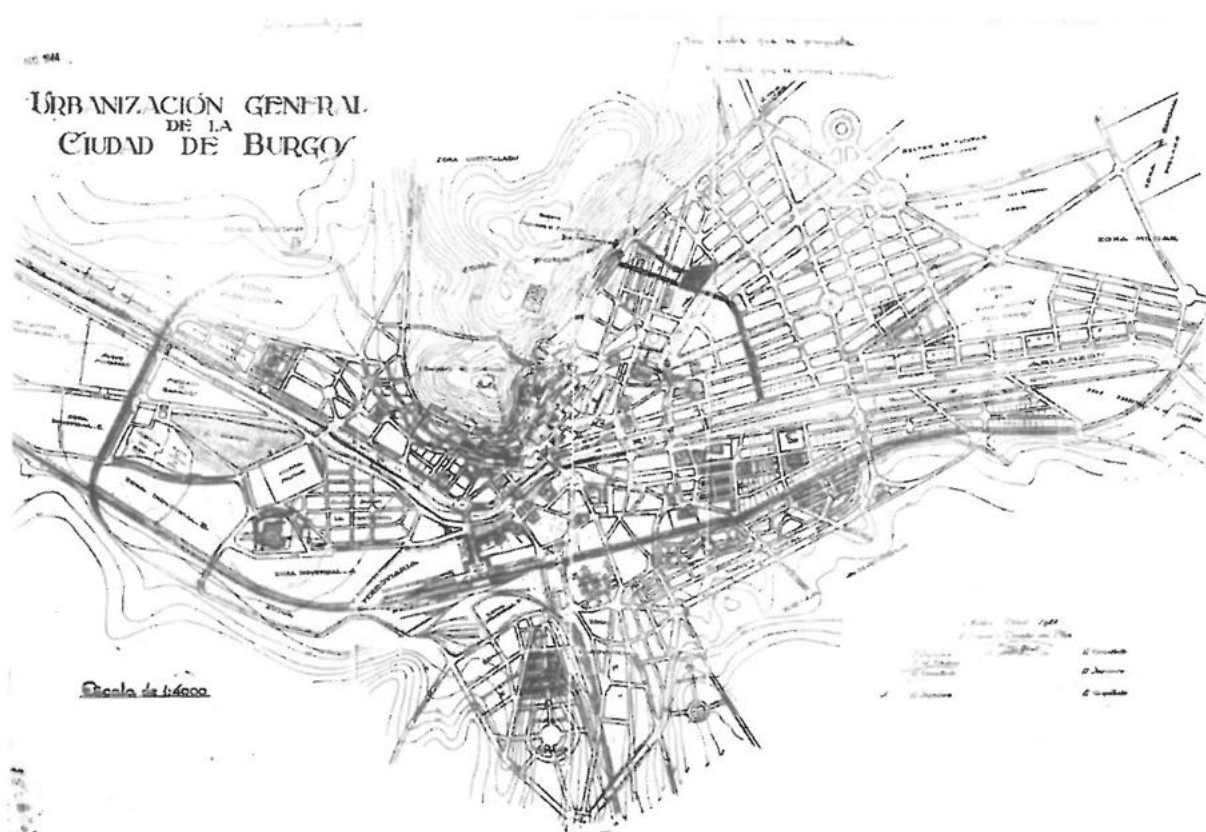
Tal propósito correspondía a cuanto se pretendía iniciar en el 39. No es extraño, pues, que el joven arquitecto adquiriera muy pronto una gran influencia que logró mantener hasta muy avanzados los últimos decenios de nuestro siglo. Parte de la misma estuvo sustentada por su gran habilidad práctica. Tras la guerra, escasean los materiales para la precisa reconstrucción. Idea, entonces, un sistema especial de forjado a base de cuñas cerámicas que permiten múltiples combinaciones con un ahorro notable de hierro y cemento. El sistema, perfeccionado como semiviguetas, adquiere una enorme popularidad por la seguridad y rapidez que ofrece su empleo. Y todo ello redunda en el prestigio y capacidad económica de su inventor al que el Burgos de los años 40 debe numerosos edificios. Por lo general, se trata de construcciones de amplias proporciones destinadas a viviendas y oficinas que se definen impositivamente con una clara dicción volumétrica, sentido de orden y claridad funcional según, aún hoy, se observa en los con-

juntos de las calles Defensores de Oviedo y Diego Laínez. No obstante tales principios se revisten con una especial grandilocuencia en su proyecto para el Gran Teatro Cine donde aparecen claros los débitos respecto a modelos madrileños consagrados en el decenio anterior. Significativamente en la memoria correspondiente, (noviembre de 1940), su autor lo define como: «...Un teatro cine de cierto sabor y tendencia clásica...» tratado «...de forma digna con el espíritu de contribuir con nuestro modesto pero gran esfuerzo a una España mejor...» <sup>34</sup>.

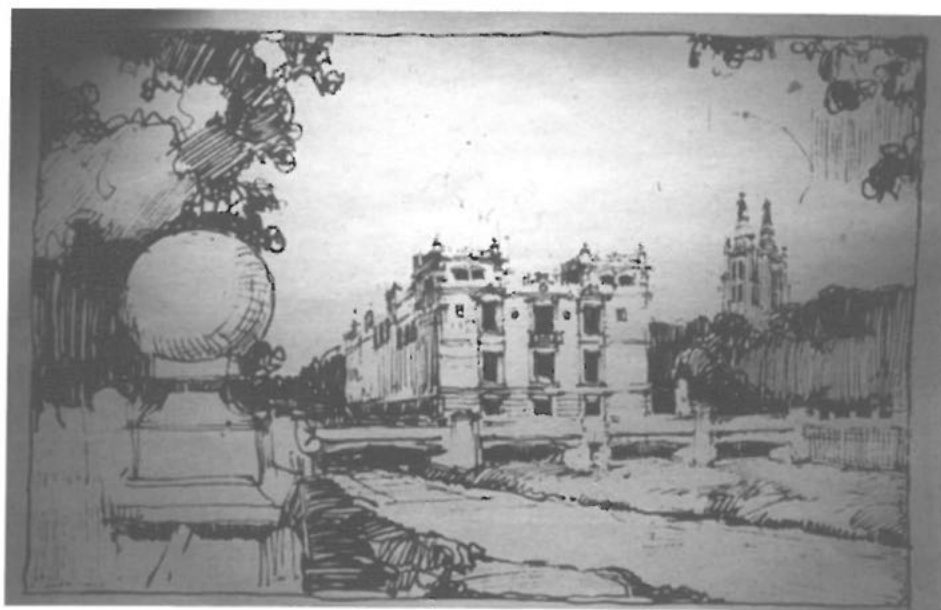
Los mismos propósitos y actuaciones semejantes se observan en otros profesionales que, por estas fechas, van consolidando una carrera de larga proyección en la ciudad contemporánea. En este sentido hay que destacar a Martín Tárrega, que sucede a José Luis Gutiérrez como Arquitecto Municipal, Luis Martínez, a quien corresponde el Instituto Provincial de Sanidad (fig.4) inaugurado en 1944, y Valentín Junco que, en el mismo año, lleva a término la nueva Estación de Autobuses (fig.5). Se trata de arquitectos cuyas propuestas destacan por su escueto funcionalismo. No obstante, al responsabilizarse de importantes encargos con carácter público, recurren a los modelos neoclásicos o a rememoraciones de exaltado triunfalismo. Eso es todo cuanto fue posible en aquel intento de «glorioso resurgir».

<sup>33</sup> SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Murcia, 1983.

<sup>34</sup> RICO MARCOS, *Seis décadas de arquitectura*. 1932-1995, Burgos, 1996.



1.—Plan de Urbanización General de la ciudad de Burgos. Fdo. José Paza Maroto, Madrid, abril de 1944  
(Archivo Municipal de Burgos)



2.—Proyecto para levantar el edificio del Salón de Recreo sobre el lecho cubierto del Arlanzón. Fdo. Pedro Muguruza, Madrid, 1921. (Archivo Municipal de Burgos)





3.—Edificio del antiguo Hotel Condestable. Arqs. Manuel Sánchez Arcas y Marcos Rico Santamaría (Madrid, 1934)



4.—Instituto Provincial de Sanidad (1944). Arq. Luis Martínez



5.—Estación de Autobuses (1944). Ejecutado por Valentín Junco



## Picasso/Haring: primitivismo y baja cultura

RAFAEL JACKSON

«Picasso, Warhol y la revista LIFE». De esta forma, lacónica y rotunda, Keith Haring manifestó, tiempo antes de iniciar su carrera, cuáles eran los pilares o referentes de su memoria artística<sup>1</sup>. La referencia a Warhol y a *Life* resulta obvia, pues el propio Haring se veía a sí mismo como un producto de la cultura *pop*, alguien que había tomado contacto con el mundo a través de los medios de comunicación de masas<sup>2</sup>. Picasso parece una elección más deliberada. En principio, su mención podría explicarse en la medida en que todos los artistas del siglo XX se han visto influidos (en mayor o menor grado, a favor o en contra) por la figura y la producción del malagueño. Sin embargo, la mención de Haring no es gratuita, pues veremos a continuación cómo existen varias correspondencias entre ambos con solo analizar un aspecto concreto: el influjo del primitivismo<sup>3</sup>. Por otra parte, las tácitas conexiones de sus respectivas poéticas tienden un puente entre el descubrimiento de algunos conceptos por las vanguardias histó-

ricas y su reinterpretación intelectual por las experiencias posmodernas, acusadas con demasiada frivolidad de «vaciar de contenido» las premisas de la modernidad.

La tradición occidental había establecido el origen mítico de las Bellas Artes en la arquitectura. Tal como señala el abate Laugier en su *Essai sur l'architecture* (1753), el género humano había abandonado los refugios naturales y construido la primera choza, que él denomina «cabaña rústica», sirviéndose de troncos y ramas. La concentración de estas construcciones líneas dio lugar a los primeros establecimientos humanos y, como consecuencia de ello, al origen de la civilización.

Pero el descubrimiento de los primeros ejemplos de arte rupestre acabó destruyendo la imagen arcaica sancionada por la tradición. Según estos hallazgos, el género humano ya había inventado las primeras muestras artísticas en las grutas y las cavernas donde se refugiaba. Rodeado de oscuridad, el artífice del arte mueble o de las pinturas rupestres representaba de forma misteriosa y simbólica aquello que le rodeaba, que le obsesionaba o que intentaba dominar. El arte, pues, no había nacido bajo la luz del sol, sino que se asimilaba a la idea de la sombra, de lo secreto, de lo iniciático. Del mismo modo, su origen no se asocia a la idea de la construcción; esto es, a la creación de la obra de arte a partir de la suma de elementos o materiales. Muy al contrario, se asimila a la idea de la destrucción. La ejecución de las pinturas o esculturas rupestres conlleva, tal como señalaba Georges Bataille en un texto sugerente sobre el arte primitivo y pre-

<sup>1</sup> Anotación de Keith Haring. Cit. por GUCHTE, Maarten van de: «'Chance favors the prepared mind': The visual anthropology of Keith Haring», en *Keith Haring: Future Primeval*. Nueva York, Abbeville Press, 1990, pág. 82.

<sup>2</sup> BLINDERMAN, Barry, «Close Encounters with the Third Mind», en *Future Primeval...*, op. cit., pág. 18.

<sup>3</sup> Hay otro dato curioso que vincula a Haring con Picasso. El primer marchante de Haring, Tony Shafrazi, fue quien realizó una pintada sobre el *Guernica* mientras estaba en el MOMA de Nueva York.



histórico, el trabajo *a expensas* de los materiales<sup>4</sup>. El artista realiza incisiones sobre las paredes de las cuevas, cercena el marfil para tallar sus esculturas, utiliza la sangre de los animales como aglutinante de sus pigmentos y concibe sus pinturas para dominar la naturaleza.

Veamos estas connotaciones en los artistas que nos ocupan. Picasso concibió su arte en términos similares, y en una de sus declaraciones más célebres, realizada a Christian Zervos, apeló justamente a ello: «Antaño los cuadros se encaminaban a su fin por progresión. Cada día aportaba algo nuevo. El cuadro era una suma de adiciones. En mi caso, un cuadro es una suma de destrucciones. Hago un cuadro y después lo destruyo»<sup>5</sup>. Picasso somete a sus obras a continuas transformaciones, en las que suele alejarse de su idea original. Y eso no es todo, pues en algunos casos trata a los materiales con una inusual agresividad. Este es el caso de sus célebres *Guitarras* de 1926, en las que se sirve de bayetas o trozos de tela agujereados y atravesados con clavos. Asimismo, en estas obras se refiere explícitamente a la metáfora del muro, pues arregla los elementos compositivos sobre la imprimación blanca del lienzo<sup>6</sup>.

En la actualidad, ambos factores se revelan en ciertas manifestaciones artísticas de naturaleza espontánea. Entre ellas, destacan los *graffitis*. En sus batidas para captar imágenes insólitas del París de los años treinta y cuarenta, Brassai realizó toda una serie de fotografías de *graffitis* creados, en su mayoría, a partir de incisiones sobre los muros. Publicadas en la revista *Minotaure*, Brassai las relacionaba, en el texto que las acompañaba, con las imágenes creadas en las paredes de las grutas de Dordogne<sup>7</sup>. Y es que, en ambos casos la generación de imágenes y signos se concibe a partir de la degradación del soporte. Estas implicaciones las supo ver perfectamente Jean Dubuffet, otro de los referentes de Keith Haring, al imaginar sus cuadros como si fueran muros arrancados de los *trottoirs* parisinos. Converti-

dos en palimpsestos, estos falsos muros combinan la acción acumulativa provocada por el paso del tiempo y la idea de una obra realizada por enfermos mentales o niños de la calle<sup>8</sup>.

Las primeras muestras significativas del arte de Haring son, precisamente, los *graffitis*, y están fechados desde las navidades de 1980. El artista eligió un lugar predilecto de los *graffiteros*, el metro de Nueva York, si bien decidió concentrar su campo de acción en un espacio insólito: «Fue por entonces cuando vi mis primeros paneles negros vacíos. Estos paneles se utilizaban para cubrir los anuncios viejos en las vallas de los andenes del metro... Los paneles estaban cubiertos con un papel negro, suave y mate, que se *moría de ganas* por que yo lo llenase con mis dibujos»<sup>9</sup>. A pleno día, Haring pinta rápido con tiza blanca sobre los paneles: la gruta ha dado paso al laberinto subterráneo de las modernas metrópolis<sup>10</sup>. Un universo icónico de extrañas resonancias se instala en los pasillos y en los andenes del metro, y los viajeros son incapaces de realizar ninguna modificación sobre él (fig. 1).

Uno de los primeros motivos que Haring utilizó para decorar los paneles del metro fue el *radiant child* (niño radiante). Este motivo se convirtió enseguida en un ideograma de sí mismo, cuyo origen fue un guiño con el que intentaba ganarse el respeto de las bandas de *graffiteros*<sup>11</sup>. El *radiant child* encierra dos características fundamentales del arte de Haring; esto es, la importancia del signo y el protagonismo absoluto de la línea dinámica. Estos elementos lo relacionan, de nuevo, con el primitivismo y con Picasso.

Comencemos por el ideograma, que recorre el grueso de la producción de Haring. Además del *radiant child*, aparecen otros personajes simbólicos, como los perros ladrando, los hombres-perro, los personajes con una cruz en el pecho, los platillos volantes, las orugas con cabeza de ordenador, los televisores, las serpientes o los *disc-jockeys*. No

<sup>4</sup> BATAILLE, Georges, «L'art primitif», *Documents* (París), núm. 7, 1930, págs. 389-397. Un interesante análisis sobre Bataille y el origen del arte «en contra de la arquitectura» en HOLIER, Denis, *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1989.

<sup>5</sup> ZERVOS, Christian, «Conversations avec Picasso», *Cahiers d'Art* (París), núm. 7-10, 1935, pág. 37.

<sup>6</sup> Vid. JACKSON, Rafael, *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000, págs. 161-164.

<sup>7</sup> BRASSAI, «Du mur des cavernes au mur d'usine», *Minotaure* (París), núm. 3-4, 1935, pág. 6.

<sup>8</sup> CORDIER, Daniel, *The Drawings of Dubuffet*, Nueva York, Braziller, 1960, pág. 10.

<sup>9</sup> GRUEN, John, *Keith Haring. The Authorized Biography*, Londres, Thames and Hudson, 1991, pág. 68.

<sup>10</sup> BLINDERMAN, Barry, «Close encounters...», *op. cit.*, pág. 19.

<sup>11</sup> GRUEN, John, *Keith Haring...*, *op. cit.*, pág. 70.

obstante, el carácter narrativo de las obras de Haring provoca que los personajes evolucionen morfológica y semánticamente. Este es el caso del *radiant child*. En los primeros paneles, se repite a lo largo de cenefas. En un momento dado, uno de los platillos volantes proyecta sus rayos y lo magnifica. Es entonces cuando el bebé alcanza todo su significado. Convertido definitivamente en el ideograma de Haring, explica también el compendio de toda su simbología: la sexualidad polimórfica<sup>12</sup>, la libertad, la creatividad y la desinhibición vinculadas a la infancia, la energía erótica, etc.

Para Haring, todo (incluida la pintura) guardaba un talante simbólico, y lo importante no era tanto utilizar estos símbolos como comprender el modo en que se produce el proceso de simbolización de un ser vivo, de un objeto o de una idea<sup>13</sup>. Existe, pues, una *semejanza profunda* entre el signo pictórico y su referente real, y esa similitud es la que articula el contenido de la obra artística, entendida no como mimesis sino como jeroglífico. En este sentido, la concepción de Haring no se diferencia sustancialmente de la que ofreció Picasso a propósito de sus motivos plásticos. El artista lo expresó del modo siguiente: «Un pintor debe observar la naturaleza, pero nunca confundirla con la pintura. Sólo se la puede traducir en pintura por medio de signos. Pero los signos no se inventan. Hay que procurar la semejanza si se quiere llegar al signo»<sup>14</sup>.

El protagonismo de la línea es otro de los elementos afines a Haring y Picasso (fig. 2 a-b). En el caso de Haring, la influencia del *graffiti* se une a un recuerdo infantil: para entretenerle, su padre solía pintar personajes de dibujos animados de un solo trazo<sup>15</sup>. En su obra artística, el fondo apenas suele ser relevante y casi siempre tiende a la mono-

cromía, mientras que el principal protagonismo reside en el dinamismo de la línea.

Del mismo modo, la infancia y el dinamismo son dos elementos fundamentales para Picasso. La importancia del arabesco se remonta a 1915. Si la época clásica sirvió para conciliar a Picasso con el dibujo a lápiz y con la importancia de la línea, el arabesco le proporcionó la libertad y la expansividad necesarias en la proyección de sus primeras obras surrealistas. André Level señaló, en un texto escrito en 1927, que dicho estilo le recordaba a los tiempos del malagueño en el Bateau Lavoir, cuando «había enseñado a los críos del barrio a dibujar peces, liebres o rumiantes sobre la arena, de un solo trazo y sin solución de continuidad»<sup>16</sup>. La imagen de un Picasso perfilando formas en la arena con un palito supera el tono lúdico e infantil. También evoca algunas prácticas automáticas del surrealismo y las técnicas de la *action-painting* estadounidense: baste citar la creación del *frottage* por el surrealista Max Ernst y la influencia que ejercieron en Jackson Pollock las pinturas en la arena descubiertas en las reservas indias.

Imaginemos a Haring ejecutando sus *graffitis* en el metro o sus cuadros en el estudio. En el primer caso, dibuja rápido para evitar ser sorprendido por la policía; en el segundo caso, pone la música a todo volumen y se entrega a una especie de baile con los pinceles en la mano. De nuevo parece obvia la relación con la *action-painting* por dos motivos. Primero, porque Haring se interesó vivamente por la pintura de Mark Tobey y Jackson Pollock durante su formación universitaria<sup>17</sup>. Y segundo, porque la imagen de un Haring pintando enérgicamente sus signos evoca la de Pollock pintando sobre los lienzos extendidos en el suelo y entregado a un baile irracional, primario y automático.

La primera colaboración de Haring con el coreógrafo Bill T. Jones nos revela la importancia de esta concepción artística. El número, titulado *Long Distance*, se celebró en *The Kitchen* (Nueva York) a principios de 1983. Se planteó como una simbiosis de pintura y danza: Haring pintaba al ritmo

<sup>12</sup> DEITCH, Jeffrey, «Por qué ladran los perros», en SUSSMAN, Elizabeth, *Keith Haring*, Colonia, Evergreen, 1998, pág. 88.

<sup>13</sup> GABLIK, Suzy, «Report from N.Y. The Graffiti Question», *Art in America* (Nueva York), octubre, 1982, págs. 33-39.

<sup>14</sup> BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*, Madrid, Aguilar, 1965, pág. 208. Vid. JACKSON, Rafael, «Tres hombres líricos: Breton, Picasso, la sombra de Apollinaire y el surrealismo en 1925», *La Balsa de la Medusa* (Madrid), núm. 33, 1995, págs. 86-91.

<sup>15</sup> KURTZ, Bruce D., «The Radiant Child (Keith Haring)» en *Keith Haring, Andy Warhol and Walt Disney*, Munich, Prestel, 1991, pág. 143.

<sup>16</sup> LEVEL, André, *Picasso*, París, Les Éditions G. Cres & Cie, 1927, págs. 17-18.

<sup>17</sup> SUSSMAN, Elisabeth, «Canciones de inocencia...», *op. cit.*, pág. 10.

de Jones y éste bailaba a partir del sonido producido por la percusión del pincel sobre el soporte, del sonido de sus pies y de la respiración de ambos<sup>18</sup>. Como vemos, el artista adquiere la identidad de un *performer*, entregado a la acción pictórica y a la plasmación de un universo lineal primitivo, primitivo, fluido, tendente a la expansión y pleno de energía. Los límites entre arte y vida parecen desintegrarse.

La trascendencia de la gestualidad en el proceso de ejecución de la obra de arte nos conduce al último argumento relacionado con Haring y Picasso. El influjo del primitivismo en el arte del siglo XX pasó por dos fases diferenciadas. En la primera de ellas, vanguardias como el fauvismo, el expresionismo y el cubismo quedaron fascinadas por las posibilidades formales de los objetos primitivos, e intentaron emular el original tratamiento de los volúmenes, de los materiales y de los colores<sup>19</sup>.

En la segunda fase, que se inicia a finales de los años diez, los artistas comienzan a interesarse por los objetos en función de los ritos y las costumbres; es decir, a partir de la expresión corporal de los hombres primitivos. Un ejemplo de ello es la naturaleza dramática de las máscaras, que conducía al éxtasis a quienes las llevaban puestas y, por tanto, les servía para liberarles de sus inhibiciones. El grupo dadaísta de Zurich lo llevó a la práctica en alguna de sus veladas negras. Según relató Hugo Ball, en una ocasión todos se colocaron las máscaras de la colección de Marcel Janco, y ello dio lugar a un efecto sorprendente: «Era como si [las máscaras] nos pidiesen que cada uno de nosotros nos vistiésemos con el atuendo apropiado e incluso que adoptásemos un registro específico de gestos melodramáticos, próximos a la locura»<sup>20</sup>.

A finales de los años veinte, las poéticas surrealistas perfeccionaron esta visión del primitivismo y, especialmente, el grupo *bajorrealista* reunido en torno a Georges Bataille y su revista *Documents*. Ellos fueron los primeros en concebir el primitivismo a partir de su reorientación ana-

tómica. Manipulando fotográfica y plásticamente los cuerpos de raza blanca, se producía un delirante deslizamiento hacia todo aquello que, para ellos, definía el primitivismo, entendido como *lo otro*; esto es, lo irracional, lo bajo, lo escatológico<sup>21</sup>. Picasso ya había anticipado estos supuestos en una de sus obras más importantes. Nos referimos a *La danza*, lienzo pintado en 1925 que actualmente se conserva en la *Tate Gallery* (fig. 3). La composición está presidida por tres bailarinas, entregadas al éxtasis del baile. Al contemplarla se produce una sensación de extrañeza, basada en la oposición entre una poética corporal claramente primitiva y un decorado convencional y moderno. Esta paradoja, que puebla su producción de aquellos años, se reflejaba incluso en su imagen artística: ella le llevaba a fotografiarse en la playa como una suerte de salvaje o a presentarse, desde los años cincuenta, con el torso desnudo en sus casas de la Costa Azul.

La síntesis de lo primitivo y lo occidental se resuelve en *La danza* con la plasmación de una tipología coreográfica moderna (basada en el charleston) cuyo referente directo es el jazz, género musical que encandiló al mundillo artístico de París desde mediados de los años veinte<sup>22</sup>. Este interés se explica a partir de un hecho clave: la música y el baile de la comunidad afroamericana procuraba el contacto de la civilización occidental con un universo atávico que había arraigado durante la época esclavista y se había *modernizado* en metrópolis como Nueva Orleans, Saint-Louis, Chicago o Nueva York). De este modo, el *high art* volvía a hermanarse con las muestras más contemporáneas del *low art*.

Una de las primeras muestras de esta seducción tuvo lugar en París poco después de que Picasso terminase *La danza*. Nos referimos a la *danse sauvage*. Con tal denominación se conoce un número musical que revolucionó la *Revue nègre* (Revista negra), un espectáculo de variedades presentado en el Théâtre des Champs-Élysées en octubre de 1925.

<sup>18</sup> Véase GRUEN, John, *Keith Haring...*, op. cit., págs. 95-96.

<sup>19</sup> Sobre este asunto, remitimos al catálogo de la exposición 'Primitivism' in 20th. Century Art, Nueva York, MOMA, 1984, 2 vols.

<sup>20</sup> Cit. por MAURER, Evan, «Dada and Surrealism», en 'Primitivism' in 20th Century Art, op. cit., pág. 539.

<sup>21</sup> KRAUSS, Rosalind, «Se acabó el juego», en KRAUSS, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, págs. 59-100; DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance informe*, París, Macula, 1995.

<sup>22</sup> Estos argumentos son desarrollados más detenidamente en JACKSON, Rafael, *Picasso y las poéticas surrealistas...*, op. cit., págs. 36-39.



La *danse sauvage* era el plato fuerte de la revista, y supuso el inicio del reinado de Josephine Baker como reina del *music-hall*. La «danza salvaje» era, en breves palabras, un baile falsamente africano y de fuerte carga sexual, realizado por Josephine y por un bailarín de la compañía vestidos de indígenas<sup>23</sup>.

Si este baile era tan claramente falso, entonces podemos preguntarnos a qué se debió su enorme influencia. La explicación es sencilla: la raza blanca podía experimentar lo primitivo, o convertirse en *lo otro*, gracias al poder de sugestión del baile y de la música creados por la comunidad afroamericana. Una anécdota ocurrida durante la fiesta de presentación de la *Revue nègre* ilustra perfectamente esta idea. En un momento de la misma, los bailarines se subieron a las mesas y comenzaron a combinar los movimientos frenéticos del charleston con las violentas sacudidas de la *danse sauvage*. Mistinguett, que por entonces era la principal estrella de las variedades, no se quedó atrás y comenzó a imitar sus movimientos: «Me sumergí tanto en el baile —explicó más tarde la vedette— que por un momento creí que yo también era negra»<sup>24</sup>. El éxtasis del baile, entendido como rito, se funde con la pérdida de la conciencia y la experiencia de *lo otro*. Esto es lo que Picasso y los surrealistas comienzan a desarrollar en las transformaciones corporales por las que convierten a sus personajes en *primitivos modernos*.

El baile fue también uno de los estímulos vitales y artísticos de Keith Haring. El ambiente cultural neoyorquino de los últimos años setenta y de los años ochenta fomentó el hermanamiento entre manifestaciones de variado cuño, como las artes plásticas, el baile, la música, el *graffiti*, la moda y la publicidad. La nueva generación de artistas plásticos pasaba sus noches en los locales de moda, y algunos de ellos decoraban sus paredes. El local favorito de Haring era el *Paradise Garage*, donde el *disc-jockey* Max Lerner había intentado emular el frenesí de los bailes basados en el jazz y el mambo. En palabras de Haring: «Bailar allí era mucho más

que bailar. Se trataba de alcanzar otro estado mental, ir más allá y llegar conjuntamente a otro lugar»<sup>25</sup>. Al igual que el jazz y el charleston en los años veinte, bailes como el *break-dance*, el *boogie eléctrico* o el *capoeira* eran el puente para experimentar la irracionalidad, la energía corporal y lo primitivo en lo moderno: algo que Haring estaba plasmando en los frenéticos personajes que poblaban su producción<sup>26</sup>. Pero hay otro aspecto interesante en la plasmación visual de estos bailes por parte de Haring. Con excepción del *capoeira*, que se inspiraba en las luchas afrobrasileñas, el resto de los bailes que he enumerado fueron inventados por la comunidad afroamericana en las calles o en las discotecas a partir de los años setenta.

La música y el baile están emparentados con una técnica pictórica empleada por Haring: la pintura corporal, cuyo referente primitivo resulta obvio. Su primer trabajo importante (de finales de 1983) contó, de nuevo, con la colaboración del coreógrafo Bill T. Jones: Haring cubrió todo el cuerpo del bailarín con sus ideogramas, realizados en pintura acrílica blanca. Un aspecto importante de esta colaboración es que, durante el proceso de ejecución, Tseng Kwong Chi fotografiaba a Jones de todas las posturas posibles para que se apreciaran perfectamente los ideogramas de Haring (fig. 4 a)<sup>27</sup>. El conjunto de estas posturas, forzadas y artificiosas, subrayan la paradoja entre un cuerpo *moderno* y su modificación *primitiva* mediante la gestualidad y el tatuaje pictórico.

Esta contradicción se mantiene en el segundo ejemplo destacable de pintura corporal, que realizó con la cantante Grace Jones en 1985 (fig. 4 b). Warhol estuvo presente en el evento, haciendo fotografías de Haring mientras pintaba a Grace Jones, David Spada fabricó los abalorios que llevaba la modelo y Robert Mapplethorpe dirigió la sesión fotográfica. El resultado vuelve a relacionarse con un primitivismo de talante corporal, pues lo más destacable es la artificiosidad de la postura de Grace durante su transformación en fetiche, en una suerte

<sup>23</sup> Sobre la importancia del «cuerpo negro como artefacto ideológico en el París de los años veinte», véase CLIFFORD, James, *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, New Haven, Harvard Univ. Press, 1988, págs. 197-198.

<sup>24</sup> Cit. por ROSE, Phyllis, *Jazz Cleopatra. Josephine Baker y su tiempo*, Barcelona, Tusquets, 1991, pág. 23.

<sup>25</sup> Cit. por FARRIS THOMPSON, Robert, «Requiem for the Degas of the B-Boys: Keith Haring», *Artforum*, mayo de 1990, págs. 140-141.

<sup>26</sup> FARRIS THOMPSON, Robert, «Haring y el baile», en SUSSMAN, Elisabeth, *op. cit.*, págs. 214-224.

<sup>27</sup> El testimonio de Bill T. Jones en GRUEN, John, *Keith Haring ...*, *op. cit.*, págs. 95-96.



de diosa de la fecundidad y de la destrucción a partes iguales.

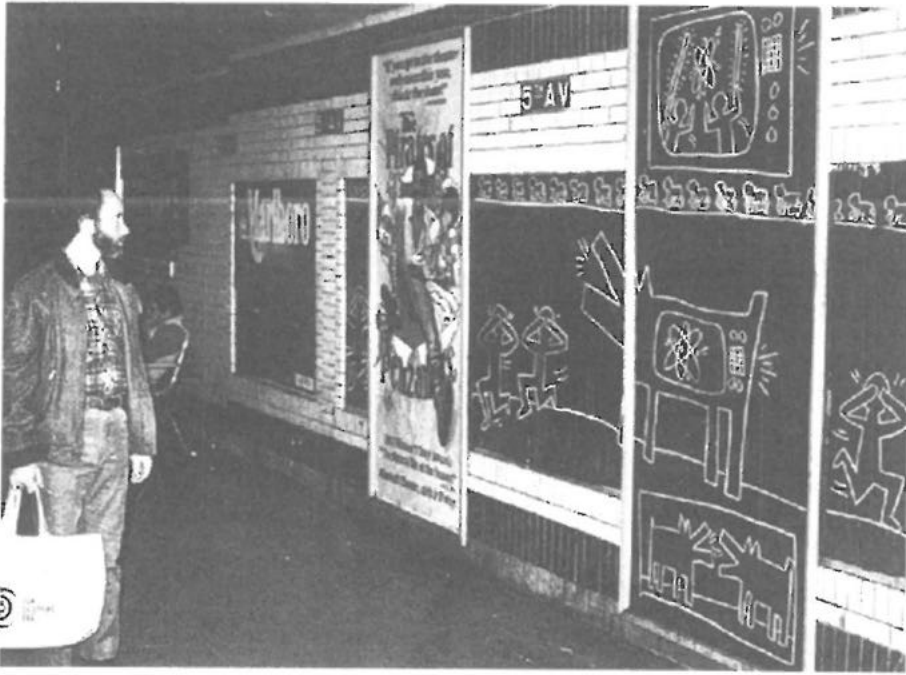
Resulta muy interesante un comentario de Haring relacionado con esta experiencia. En su opinión, pintar el cuerpo de Grace Jones era apetecible porque encarnaba «todo lo que es, simultáneamente, primitivo y *pop*»<sup>28</sup>. De nuevo, la síntesis de lo atávico y lo moderno. La misma que define el excelente retrato que Annie Leibovitz hizo de Haring un año más tarde, en 1986 (fig. 5). En este caso, el contraste entre ambas categorías queda subrayado por la pose del modelo y su ubicación en un escenario contemporáneo. Haring se presenta, además, como un guerrero en guardia y como un fetiche moderno de la sexualidad<sup>29</sup>. Al igual que Picasso retratado como un salvaje, terminada la sesión en el estudio, Keith y Leibovitz recorrieron las calles de Nueva York durante la noche y ella lo plasmó como un aborígen perdido en la *jungla de asfalto*.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 116.

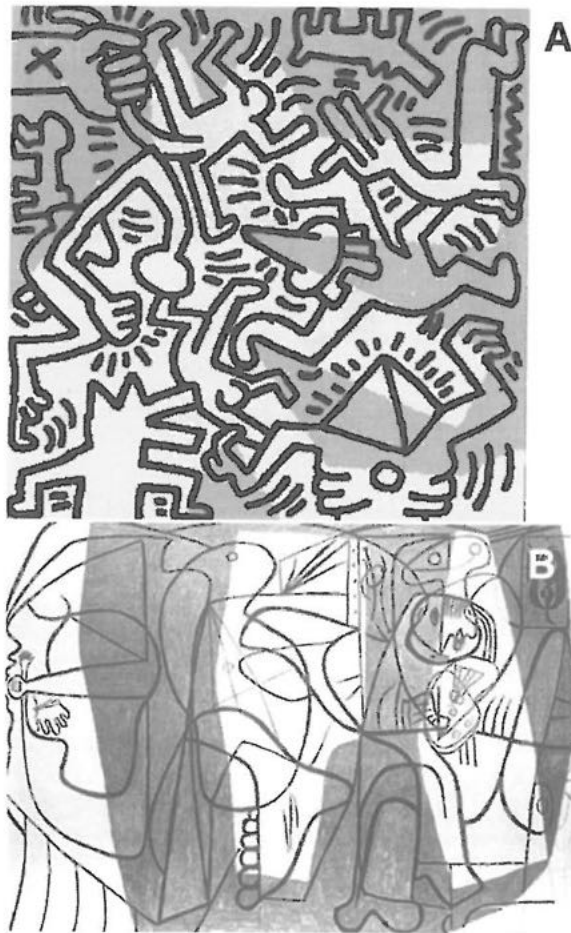
<sup>29</sup> Según se observa en la fotografía de Leibovitz, Haring acentuó el carácter agresivo y erótico de su pene *alargándolo* con un trazo longitudinal de color negro.

Desde este punto de vista, adquiere todo el sentido una anécdota que Haring narra en sus *Diarios*. Una noche de octubre de 1987, estaba tomando unas cervezas en la discoteca *Dolce Vita* de Nueva York; los clientes descubrieron enseguida su presencia, y uno de ellos no dudó en aproximarse al artista para que le decorara el torso. Haring atendió su petición y le pintó uno de sus personajes. Poco después, una muchacha de color quiso repetir la experiencia, y Haring pintó en uno de sus senos un personaje, cuya cabeza aumentaba o disminuía según lo hacía su pezón<sup>30</sup>. El episodio termina en este punto, pero no la habilidad del artista para extender sus premisas visuales al mundo real. Al pintar los paneles del metro, las paredes de Nueva York, sus cuadros y la piel humana, Haring pulveriza (como Picasso décadas atrás) las fronteras entre el *high art* y el *low art*, lo salvaje y lo civilizado, la prehistoria y la tecnología, el primitivismo y el *pop*.

<sup>30</sup> HARING, Keith, *Journals*, Nueva York, Viking Press, 1996, págs. 178-179.



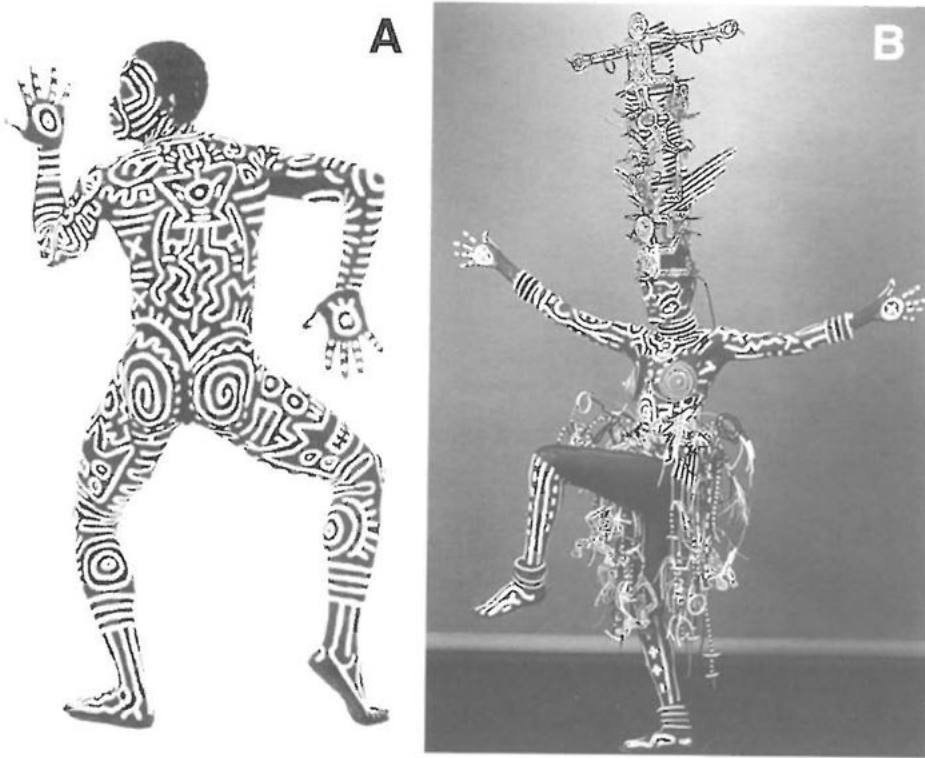
1.—Un viajero contempla sorprendido los graffitis de Haring en el metro de Nueva York.  
Fotografía de Tseng Kwong Chi, 1984.



2.—El contraste entre grafismos y superficies monocromas es una de las constantes de la producción de Haring y Picasso: (A) *Sin título*, de Haring, 1984 y (B) *El pintor y su modelo*, de Picasso, 1926.



3.—Picasso: *La danza*, 1925.



4.—Dos ejemplos de pintura corporal realizados por Haring: (A) el bailarín Bill T. Jones, 1983 (fotografía de Tseng Kwong Chi) y (B) la cantante Grace Jones, 1985 (fotografía de Robert Mapplethorpe).



5.—Annie Leibovitz: *Keith Haring*, 1986.





## «Arcadia» y «Edad de Oro». Pervivencia de un mito en la pintura española del siglo XX: Sunyer, Picasso, Miro

VASILIKI KANELLIADOU

Partimos de la afirmación que el mito es un relato simbólico que se ha establecido gracias a la tradición, oral y escrita, y el cual, por lo menos en sus inicios, tienen un carácter sagrado y sobrenatural, en un estado ya avanzado adquiere un significado abstracto: Prometeo es la personificación de la rebeldía y Sisifo de lo irracional.

Dentro de este contexto, el mito de la Arcadia, de la tierra utópica, y el mito de la Edad de Oro, son unos de los más representativos en la historia de las Artes.

La Arcadia, la tierra idealizada de la vida campestre, la patria de dios Pan, fue una invención de la época helenística, y más concretamente de Virgilio, en el año 42 a.C.<sup>1</sup>

Mencionando el termino Arcadia, tenemos que aclarar dos ámbitos bien distinguibles: La Arcadia histórico-geográfica, y la otra, la espiritual o idealizada<sup>2</sup>.

Ervin Panofsky plantea el problema que aquí nos ocupa: «como pudo ocurrir que la Arcadia, región de Grecia central, no excesivamente opulenta, se convirtiera en símbolo universalmente aceptado, de un reino ideal de perfecta felicidad y belleza, de un sueño hecho realidad de inefable alegría, rodeado, no obstante, de un halo de melancolía ‘dulcemente triste’?»<sup>3</sup>.

El vínculo entre una y otra Arcadia lo crea el historiador arcadio Polibio en un pasaje largamente comentado de su obra (*Historiae*, VI 20).

Polibio la describe como una región pobre, yerma, rocosa, fría, privada de todos aquellos placeres que amenizan la existencia, pero al mismo tiempo la exalta por la afición de sus habitantes por la música. El historiador afirma que los arcadas recibían de manera privilegiada una educación musical y que la música para estos llegaba a convertirse en una necesidad existencial. (POLIBIO, *Historiae*, IV 20)

A partir de Polibio la idea de pastores-músicos se convierte en la existencia ideal, en una forma sublime de vivir, y así nace la Arcadia ideal de Virgilio que la eligió por ser un país remoto, desconocido e intacto, y porque Pan (y no Apolo con su complicada y sofisticada música de la lira) era de manera esencial el dios de la Arcadia<sup>4</sup>.

Con Virgilio, Arcadia se convierte en el sitio privilegiado donde es posible el «otium» creador y simple, pero profundo, placer que depara el mero goce de la existencia.

En esta irreal tierra de huida fue donde Virgilio colocó a Galo, poeta y amante infortunado, para que recibiera consuelo del paisaje silvestre de los bosques, de la música y de las divinidades del arte y de la naturaleza.

Como comenta Hugo Bauza, la originalidad de

<sup>1</sup> HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica*, pág. 259.

<sup>2</sup> BAUZA, Hugo Francisco, *El imaginario clásico, Edad de Oro, Utopía y Arcadia*, pág. 195.

<sup>3</sup> PANOFSKY, Ervin, *El significado de las artes visuales*, pág. 324.

<sup>4</sup> BAUZA, Hugo Francisco, *El imaginario clásico*, pág. 198.

Virgilio se funda en haber entremezclado en una suerte de ámbito ideal tanto a personajes históricos de su época, cuanto a otros, irreales, procedentes del ámbito de la mitología.

Panofsky caracteriza la representación de la Arcadia como estado natural del hombre «primitivismo blando» en contraposición con la forma «dura» del primitivismo que entiende la vida primitiva como una existencia casi subhumana, llena de terribles penalidades y privada de cualquier clase de comodidad<sup>5</sup>.

El motivo de la Arcadia pasó de la literatura y del teatro bucólico y la mascarada pastoril a la ópera, que empezó relativamente temprano, con la «Dafne» de Ottavio Rinuccini, del año 1594<sup>6</sup>.

La ópera pastoril tenía la ventaja de la melodía. Se podían escuchar ritmos populares y se podía, por consiguiente, volver a la naturalidad de las emociones y a la sencillez de la expresión. Entre las más célebres están el «Acis y Galatea» de Haendel y la «Cantata Rustica» y «Febo y Pan» de Bach.

La obra «Orfeo y Euridice» de Gluck, cuya intención era volver a la naturalidad de expresión en la ópera, tiene una estructura netamente pastoril, y termina con una fiesta arcaica.

En el Renacimiento «la Arcadia emerge del pasado como una visión encantada».

Sólo que esta Arcadia no es tanto una utopía de felicidad y belleza remota en el espacio, como una utopía de felicidad y belleza distante en el tiempo.

Como señala Panofsky: «...la Arcadia se convierte en uno de los objetos de aquella nostalgia que distingue el genuino Renacimiento de todos los seudo o protorenacimientos que aparecen en la Edad Media: asume el valor de un refugio en el que protegerse no sólo contra una realidad corrupta, sino también, y en mayor grado, contra un presente incierto»<sup>7</sup>.

Los ideales de Arcadia fueron activos y reales durante varios cientos de años, particularmente durante la época barroca.

«Las pastorcitas de porcelana de Dresde y la granja juguete de María Antonieta en el Petit Trianon nos parecen ahora cosas infantilmente ar-

tificiales, pero se acercaban mas a la realidad que las descomunales óperas acerca de Jerjes y las descomunales pinturas murales en que se representaba a Su Alteza Serenísima como Augusto o como Hércules. La Arcadia significaba una huida a un aire más puro, lejos de la sombría solemnidad de cortes y templos»<sup>8</sup>.

Es curioso, como un mito, literario al principio, generalizado después, se convirtió en moda, en sueño de huida en plena época barroca, y hasta llegó a exageraciones que hoy parecen ingenuas.

Escribe Gilbert Highet: «La Reina Cristina de Suecia, fijó su residencia en Roma y reunió en torno a ella a varios amigos que tenían ideales semejantes a los de ella.

En 1690, un año después de su muerte, ese grupo de amigos fundó una sociedad cuyo fin sería mantener vivos sus ideales y su memoria. Le pusieron el nombre de Arcadia, y por escudo le dieron una flauta de Pan enguirnaldada de ramas de laurel y pino; su sede fue un «bosque parasio» en el Janiculo, una de las siete colinas de Roma, y sus miembros principales tomaron nombres de pastores griegos. Docenas de sociedades arcádicas se fundaron a su ejemplo en Italia y fuera de Italia y en ellas se escribieron vastas cantidades de poesía lírica»<sup>9</sup>.

El mito de la Edad de Oro remite también a un ámbito ideal, en que no tienen cabida guerras y discordias y simboliza, por lo tanto, la armonía, la justicia, la abundancia.

En la Edad de Oro no existe inquietud, se vive en un eterno presente de bienaventuranza y la muerte es simplemente otra posible dimensión de la existencia, no existe el anhelo de poseer, se participa de los bienes en común y la tierra produce espontáneamente todas las cosas que necesita el hombre.

El mito de la Edad de Oro se relaciona con el ideal de la Arcadia, con el «macarismos» (significa estado de felicidad en griego), con el encomio de la vida campesina, y suele presentarse como la proyección esperanzada en una forma de vida ideal.

(El mito de la Edad de Oro se asocia con otros relatos legendarios como los que hablan del Paraíso terrenal, de los campos Elíseos, de las islas de

<sup>5</sup> PANOFSKY, Ervin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, pág. 324.

<sup>6</sup> LANG, P.H., *Music in Western Civilization*, pág. 337.

<sup>7</sup> PANOFSKY Ervin, *El significado de las artes visuales*, pág. 325.

<sup>8</sup> HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica*, pág. 282.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pág. 282.

los bienaventurados, del jardín de las Hespérides.)

El tema bucólico, libres variaciones del antiguo tema de Teócrito y Virgilio conoció un auge en la pintura de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Europa.

Ingres pinta en 1862 «L'âge d'Or» (Cambridge, Fogg Art Museum), y Puvis de Chavannes el «País agradable» en 1882 (Yale University Art Gallery)

El tema de la Arcadia y de la Edad de Oro aparece en diversos países de Europa y muchos pintores se sienten atraídos por él: León Frederic (belga) que pinta en 1891 «Le peuple verra un jour le lever du soleil», Ludwig von Hofmann (alemán) que pinta en 1895 su «Paysage bucolique», Janos Vaszary (húngaro) que pinta en 1898 «L'âge d'Or», Ferdinand Hodler (suizo) que pinta en 1903 «Un au ruisseau», son pocos de los ejemplos dentro de la temática arcáica<sup>10</sup>.

En los primeros años del siglo XX, Matisse crea el mundo de «Luxe, Calme et Volupté» y de «Bonheur de vivre» en los que se ha reemplazado un presente vivo por lo intemporal y lo ideal. Es una mirada nostálgica al pasado, un sueño con la felicidad de una lejana Edad de Oro.

Anterior de las obras de Matisse con esta temática, es una obra de Signac, que tuvo como primer título «Au temps d'anarchie», un intento de reconciliar la ilustración de las ideas sociales y políticas con la tradición literaria y pictórica de la Edad de Oro, y con el concepto eminentemente clásico de la «armonía» arcaica.

Signac creó un mundo alegórico, una sociedad ideal: la riqueza repartida, educación para todos, amor libre, paz social.

El título definitivo de la obra de Signac fue: «Au temps d'Armonie. L'âge d'or n'est pas dans le passé; il est dans l'avenir».

Signac recompuso un mundo alegórico, una sociedad ideal donde la pura anarquía será realidad. Pintó en plena revolución industrial una sociedad en la naturaleza, en plena expansión urbana pintó una sociedad rural. La imagen que inventa Signac, parecida a una Edad de Oro mítica, esta dentro de la línea de la pintura arcádica de Ingres y de Puvis de Chavannes.

Es importante apuntar que el cuadro de Signac se sitúa perfectamente en el tiempo, algo que no

ocurre con la totalidad casi de las demás obras de la misma temática. El lugar es la costa de Saint-Tropez en los últimos años del siglo XIX, como lo indica la ropa que llevan las señoras según la moda en Francia.

Matisse, a través de esta filiación «clásica» abordará sus temas «hedonistas» iniciado al neo-impressionismo por Signac en Saint-Tropez, el verano de 1904.

De este modo, dentro del movimiento *fauve*, un movimiento que plasma un mundo inmediato, contemporáneo y de bulliciosa actividad, se reúnen el carácter localista de los impresionistas y el idealismo de los simbolistas.

«Para algunos de los *fauves* la búsqueda de lo inmediato corrió pareja con un deseo de hacerlo permanente, de crear en el mismo paisaje fauve el escenario de una Edad de Oro»<sup>11</sup>.

No obstante, el tema de la Arcadia y de la Edad de Oro no tuvo este doble tratamiento en la pintura Española, al principio de siglo XX. Más bien el tema se representa en su forma más «clásica» y «tradicional» y se asocia con el espíritu mediterránea, como lo entendieron los noucentistas, mostrando claras influencias de la pintura francesa.

El Noucentisme, entre otras cosas, se basó en un «retorno al orden», en un clasicismo mediterránea, y algunos de sus cuadros emblemáticos tienen como tema este espacio utópico de la Arcadia y de la Edad de Oro.

«Pastoral» (1910-1911, óleo sobre lienzo, 106 x 152 cm, colección Maragall) es una obra de Joaquim Sunyer (1874-1956) que contribuyó a su consagración como pintor noucentista: el cuadro, que presenta en el centro de un paisaje montañoso una figura femenina tumbada, con ovejas, pájaros y un perro a su alrededor, sigue claramente las pautas marcadas por las pastorales clásicas y los modelos creados por Matisse en 1905 y 1906.

El paisaje, primitivo y animista, se extiende en praderas y lomas hacia el fondo, destacando el juego de las líneas de las montañas con el cuerpo femenino.

Joan Maragall, en un elogioso artículo sobre la obra de Sunyer exalta el carácter simbólico de la figura femenina<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> ELDERFIELD, John, *El fauvism*, pág. 105.

<sup>12</sup> MARAGALL, Joan, *Impresión de la exposición Sunyer. A un amigo*, pág. 18.

<sup>10</sup> A.A.V.V., 1900, pág. 316.



Sunyer acentúa intencionadamente el sentido de inocencia y felicidad que transmite la composición. El motivo de la mujer desnuda en una naturaleza intemporal persistirá en obras posteriores y con diferentes planteamientos.

Otro ejemplo es la «Mediterránea» (Joaquim Sunyer, 1910, óleo sobre lienzo 85,5x130 cm, colección Thyssen Bornemisza), una escena en un entorno idílico, un paisaje donde el equilibrio y la plenitud dominan. Una mujer, rodeada de ovejas y un hombre, parecen pertenecer felizmente a un paisaje mítico y mediterráneo. La obra de Sunyer condensa el clasicismo noucentista con la tradición pastoral-arcádica.

«La tradición del paisajismo arcádico de Poussin se encuentra aquí con la visión de una modernidad que ha asimilado la lección de Cézanne, de Matisse y de Maillol, pero también con una visión arcaizante... En este cuadro destaca la visión serena y remansada de una escena llena de símbolos: la prodigalidad de la tierra que ofrece, generosa, sus frutos, desde la vegetación a los peces capturados por el hombre en la red; la armonía total del ser humano con la naturaleza»<sup>13</sup>.

Fuera del contexto noucentista, otro ejemplo de pintura con temas relacionados con la Arcadia es ésta de Picasso.

Siempre vigoroso en sus múltiples experimentos pinta una «Alegría de vivir» (1947) en que un centauro y un Fauno tocan caramillos griegos al son de los cuales danza una ninfa haciendo entrechocar unos címbalos, mientras dos cabritos saltan a su lado con graciosa alegría.

Por otro lado, las pinturas y las obras gráficas de Picasso muestran un lenguaje propio.

La esencia de su clasicismo no fue tomar en préstamo ni traducir libremente los *motifs* antiguos, sino una necesidad intermitente de formas condensadas, conceptuales y armónicas. Al igual que los antiguos, también Picasso está interesado en describir seres humanos, y en los esquemas e intervalos compuestos por sus cuerpos, colocados contra el espacio vacío o contra bloques sólidos, y no contra paisajes o ambientes particulares<sup>14</sup>.

Las obras de Picasso se diferencian porque pueden ser específicamente relacionados con el arte antiguo. Las figuras que tocan la flauta son jóvenes griegos, en un escenario enfáticamente mediterráneo, y sostener la flauta es algo que no se vincula solo con el mismo Pan, sino con toda la vida pastoral del mundo antiguo.

Obras de Picasso relacionadas con la felicidad de la Arcadia y de la Edad de Oro son:

— «Fauno, músico y danzante» (1945, carboncillo y guache sobre grabado, 0,252x0,334m, Museo de Picasso, París)

— «Fauno, centauro y mujer» (1946, lápiz sobre papel, 0,507x0,659), Museo de Picasso, París)

— «Centauros, mujer y pájaros» (1946, lápiz sobre papel, 0,507x0,659m, Museo de Picasso, París)

— «Centauros y mujer que esta asando pescado», (1946, lápiz sobre papel, 0,509x0,660, Museo de Picasso, París)

En la obra de Picasso «el clasicismo se presenta como la vuelta a los orígenes, en los que la felicidad es posible porque la relación con la naturaleza no está mediada por pauta «histórica» o «cultural» alguna, es una relación directa y, en cuanto tal, física»<sup>15</sup>.

En las mismas décadas que Picasso trabaja en París, otro pintor español, Joan Miró (1893-1983) demuestra haber asimilado inteligentemente las lecciones del fauvismo en un tono de aceptable eclecticismo, no sin dejar insinuadas unas notas personales muy precisas.

Después de «La Masia», una tela en que ya están potencialmente contenidos no sólo el universo sino la poética de Miro, pinta «Pastoral» (1923-1924, óleo sobre lienzo 60x91cm, colección Stefan T. Edlis).

Los cuadros que pinta Miró entre 1923 y 1929, aproximadamente, manifiestan su conversión poética al lenguaje del surrealismo y son una secuencia de despojamiento, en la que por cada cosa que cae, aumenta la intensidad poética de lo pictórico<sup>16</sup>.

«Pastoral» es una obra esquemáticamente precisa, con líneas puras que llegan a recordar la inge-

<sup>13</sup> BERNÁNDEZ SANCHIS, Carmen, en A.A.V.V., *Los 98, Ibéricos y el mar*, pág. 196.

<sup>14</sup> POOL, Phoebe, *El neoclasicismo de Picasso*, en A.A.V.V., *Estudios sobre Picasso*, págs. 141-142.

<sup>15</sup> BLUNT, Antony, *El periodo clásico de Picasso*, en A.A.V.V., *Estudios sobre Picasso*, 1981, pág. 147.

<sup>16</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, LLORENS, Tomas, *Ultra Límen*, en «El siglo de Picasso», pág. 44.

nidad de un dibujo infantil, y a la vez muestra una elocuencia de símbolos con una técnica sorprendente para un tema pastoral, que hasta entonces tuvo solo representaciones realistas.

Los elementos reconocibles, el arco iris, la vaca, el pez, los sonrientes animales raros y los insectos transmiten un ambiente de despreocupación (es notable la ausencia humana) y de alegría.

Un poco más tarde, en la década de los treinta, aparece otra obra, esta vez un grabado, con temática pastoril. El grabado, que cultivó con frecuencia, fue para Joan Miró una vertiente importante de su arte, y lo consideraba —como la pintura y escultura— una técnica regida por leyes propias<sup>17</sup>.

En 1933, realiza por encargo de Yvon Zervos, director de «Cahiers d'art», la obra «Dafnis y Cloe» (1933, punta seca, 26x32,5cm/ 32,5x42cm, FJM). En un paisaje árido montañoso y seco, con líneas puras y lenguaje que recuerda sus pinturas surrealistas, Dafnis está tocando la flauta mientras a lo lejos aparece Cloe. La escena tiene todos los elementos para cualificarse como pastoril.

En las obras mencionadas se manifiesta una visión positiva del pasado, creando un sentimiento que va más allá de la nostalgia. La memoria se desdobra, ofreciendo solamente evocaciones gratas que serán todavía mas adornadas; y tanto más en cuanto las imágenes, como embellecidas, contrastan más variamente con la realidad.

El topos de la mejor calidad del tiempo pasado o de porvenir en la obra de Sunyer, Picasso y Miro,

rebas los límites de la ficción o de la simple ilustración de textos para convertirse en estancias evocadoras de un bienestar fascinante que forma parte ya del mundo de las artes plásticas, trátase del mito arcádico o del paraíso terrenal.

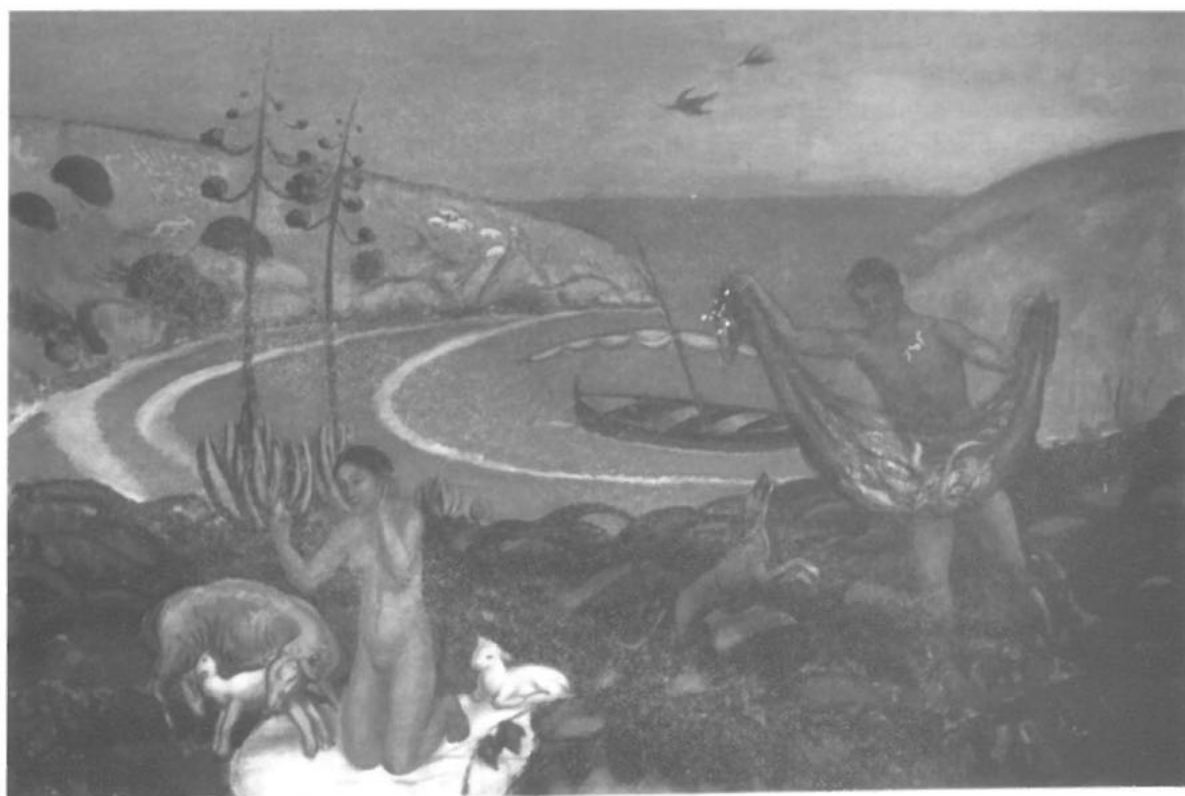
## BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V., *El siglo de Picasso*, Catálogo de Exposición, 29 de enero-13 de marzo, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Ministerio de cultura, 1988.
- A.A.V.V., *Joan Miró: De la Figuración al Gesto, obra gráfica 1933-1963*, Catálogo de Exposición, 17 de junio-26 de julio, Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1993.
- A.A.V.V., *Los 98' Ibéricos y el mar*, Catálogo de Exposición, 3 de agosto-30 de septiembre, Exposición Mundial de Lisboa, Pabellón de España, 1998.
- A.A.V.V., *La visión del mundo clásico en el Arte Español*, VI Jornadas de Arte, Madrid, 15-18 de diciembre de 1992, Actas, Madrid, 1993.
- A.A.V.V., *Estudios sobre Picasso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- A.A.V.V., *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*, el arte de entreguerras, Madrid, Akal, 1999.
- A.A.V.V., *1900*, Catálogo de Exposición, 14 de marzo-26 de junio, Galeries Nationales du Grand Palais, París, 2000.
- A.A.V.V., *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Poitiers, Editions du Rocher, 1998.
- BAUZA, Hugo Francisco, *El imaginario clásico, Edad de Oro, Utopía Arcadia*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1993.
- BORRAS, María Luisa, *Joan Miró: De la figuración al gesto*, Catálogo de exposición, 17 de junio-26 de julio, Salas de Exposiciones Temporales de Telefónica, Madrid, 1993.
- BRUMBLE, H. David, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance*. A dictionary of allegorical meanings, London Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.
- ELDERFIELD, Jhon, *El Fauvismo*, Madrid, Alianza, 1987.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica*, 2 vols., México, F.C.E., 1954.
- MARAGALL, Joan, *Impresión de la exposición Sunyer. A un amigo*, Museum VII, Barcelona, 1911.
- PANOFKY, Ervin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1998.

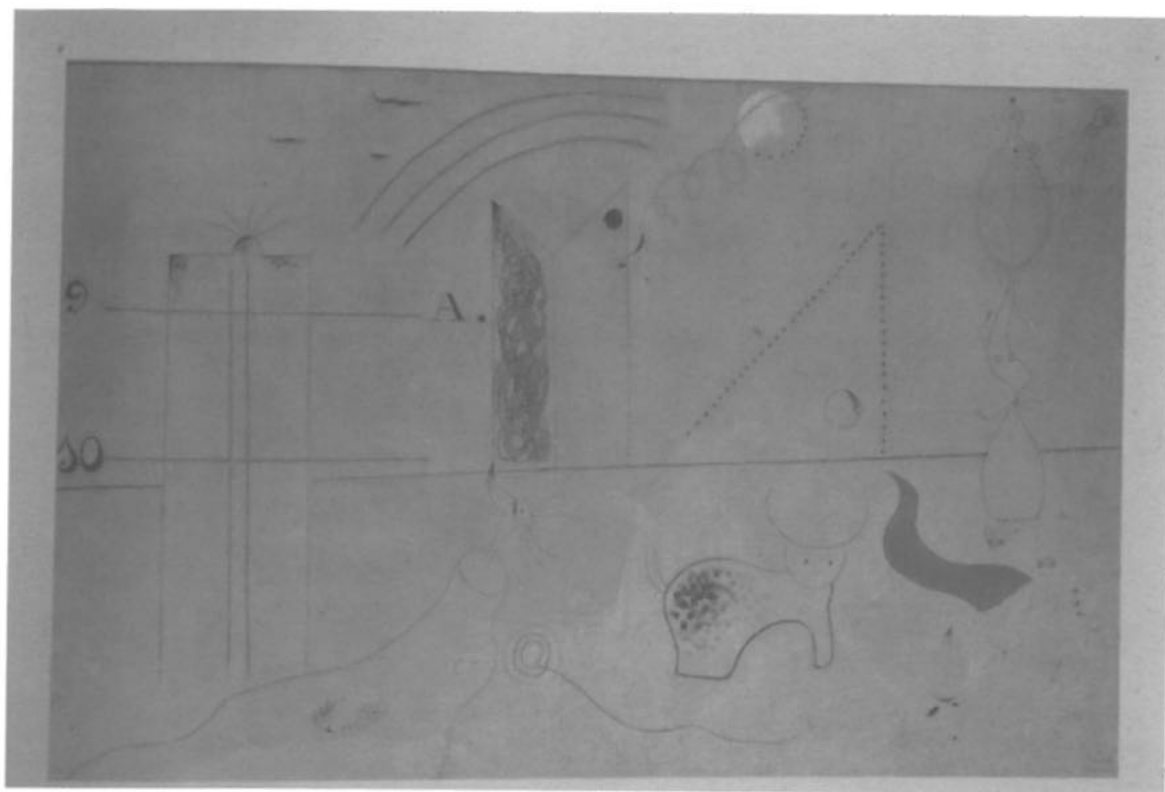
<sup>17</sup> BORRAS, María Luisa, *Joan Miró: De la Figuración al Gesto*, pág. 17.



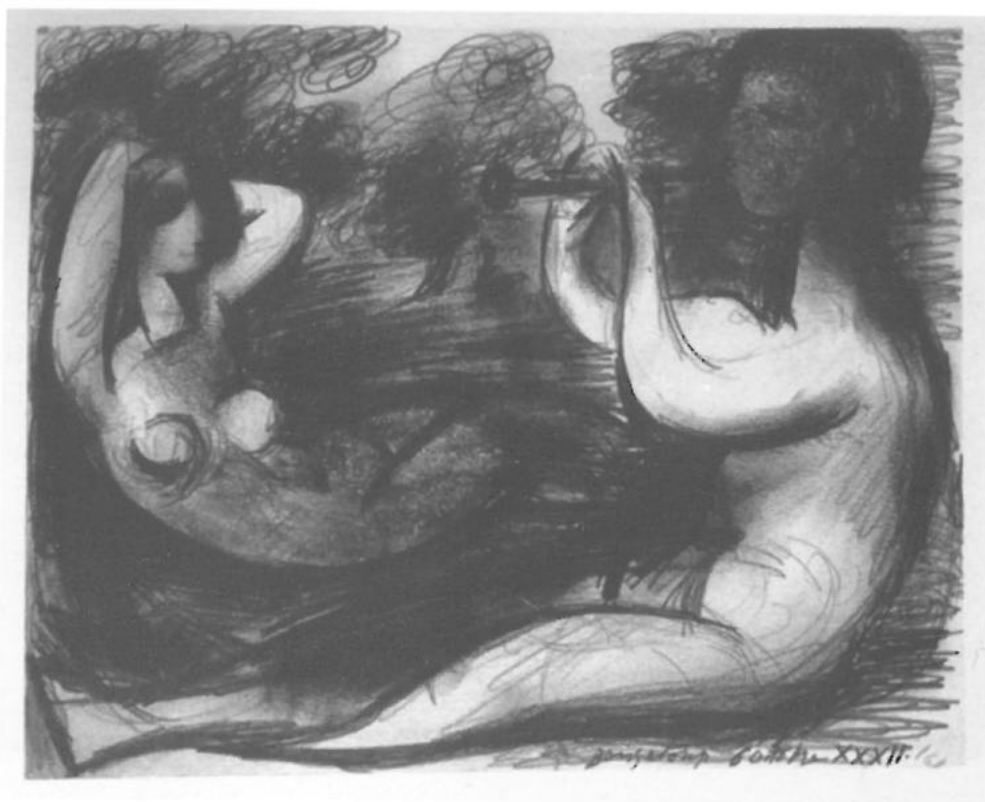
1.—SUNYER, J. *Pastoral*. 1910-1911. óleo sobre lienzo.



2.—SUNYER, J. *Mediterrania*. 1910. Oleo sobre lienzo.



3.—Miró, J. *Pastoral*. 1923-1924. Óleo sobre lienzo.



4.—PICASSO, P. *Flautista y desnudo recostado*. 1932. Lápiz y carboncillo.





## Modernidad y futurismo. Una cuestión conceptual en torno a Alomar y Marinetti

FRANCISCA LLADÓ I POL

Els temps no retornen. Si hem de triomfar és precis que adoptem un caràcter netament progressiu.

Gabriel Alomar

Coincidiendo con el cambio de siglo, ha tenido lugar recientemente la reedición del ensayo de Gabriel Alomar i Villalonga, *El Futurisme*<sup>1</sup>, hecho que nos lleva a una reflexión sobre el significado de un termino considerado coincidente respecto al primer movimiento de vanguardia: el futurismo italiano<sup>2</sup>.

Al margen de la cuestión puramente terminológica cabe considerar que a principios del siglo XX tanto Cataluña como Italia aspiraban a la modernidad, una modernidad sólo alcanzable gracias a la industrialización y a la consolidación de una burguesía consciente de su retraso cultural que buscaba una salida a su aislamiento. En este sentido, am-

bas sociedades presentan una aspiración concreta e incluso dolorosa que se adapta a una de las afirmaciones de G.C. Argan al señalar que las vanguardias son un «fenómeno cultural típico de los países culturalmente atrasados»<sup>3</sup>.

La opcionalidad intelectual y filosófica del momento dio lugar a posturas muy diversas e incluso enfrentadas entre las cuales destacan el positivismo, idealismo, intuicionismo y pragmatismo, concepciones estéticas que podrían permitir la superación del aislamiento cultural, una vez conseguido articular un programa teórico adaptado a las circunstancias históricas de cada una de las sociedades.

En este contexto nacieron publicaciones que permitieron la difusión ideológica formulada en los respectivos ambientes intelectuales como es el caso de *El Poble Català*, principal órgano de difusión de las ideas alomarianas, así como *Futurisme. Revista Catalana*, aparecida a principios de junio de 1907 en Barcelona y de la cual sólo se editaron tres números<sup>4</sup>. Paralelamente, en Italia, junto a revistas como *La Crítica* o *Il Leonardo*, Filippo Tomaso Marinetti en febrero de 1905, publicó en Milán y

<sup>1</sup> ALOMAR I VILLALONGA, Gabriel, *El Futurisme. Articles d'El Poble Català (1904-1906)*, prólogo de Jordi Castellanos, Mallorca, editorial Moll, 2000.

<sup>2</sup> Paradójicamente, dos de los análisis comparativos sobre el tema han sido publicados en volúmenes dedicados a estudios filológicos o lingüísticos: LITVAK PÉREZ DE LA DEHESA, Lily, «Alomar and Marinetti. Catalan and Italian Futurism», en *Revue des Langues vivants*, (París), vol. XXXVIII (1972), págs. 585-603; SANSONE, Giuseppe, «Gabriel Alomar i el Futurisme italià», en *Actes del Quart Col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, Basilea, 22-27 de març de 1976, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977, págs. 431-457. Respecto al primero de los artículos, señalar que cuando esta comunicación estaba en su fase concluyente pude acceder a él a pesar de su consulta dificultosa, coincidiendo con su proceso de análisis.

<sup>3</sup> ARGAN, Giulio Carlo, *El Arte Moderno. 1770-1970*, vol. 2, Valencia, Fernando Torres editor, 1975, pág. 379.

<sup>4</sup> Dentro de la misma línea, en 1908 se publicaron *El Futurisme* en Vilafranca del Penedés y el semanario *Futurisme* en Terrasa.

con una amplia trayectoria la *Rivista Internazionale Poesia*, vinculada a la cultura literaria francesa debiendo valorar que con anterioridad había colaborado en publicaciones simbolistas como *La Revue Blanche*.

Este es el clima en el que nació el término futurismo. Como una antítesis a la oficialidad, o dicho de otra forma: nació bajo la aspiración de la modernidad, que desde la perspectiva de los valores estéticos se convirtió en Cataluña en la recuperación del pasado nacional argumentado por el Modernismo y en la búsqueda de la velocidad por parte del Futurismo italiano.

Otro aspecto relevante a nivel introductorio, y sobre el cual insistiremos a lo largo de la comunicación es la cuestión conceptual: cuál es el origen del término futurismo o cuándo comenzó a utilizarse con criterios estéticos y posibles repercusiones en el marco del lenguaje artístico, aun cuando seamos conscientes que el problema no puede plantearse a nivel puramente lexical. Ya en 1842 el término *Futurist* fue utilizado en el mundo anglosajón y hacia 1894 August Strindberg utilizó la expresión *arte futurista*<sup>5</sup> vinculada a concepciones cercanas al simbolismo. Incluso el mismo Alomar señala «el futurismo no es un sistema ocasional o escuela de un momento, propia de las decadencias o de las transiciones, no: es toda una selección humana, que va renovando a través de los siglos las propias creencias y los propios ideales (...). Es, en fin, la convivencia con las generaciones del mañana, la previsión, el presentimiento, la precreencia en las fórmulas futuras»<sup>6</sup>.

Si Alomar no llegó a definir las pautas epistemológicas del futurismo, debemos aceptar como válido que Marinetti haya utilizado el término para presentar un movimiento que en sus orígenes no tenía aspiraciones artísticas. Rápidamente, se decantó hacia un arte total, partiendo de la voluntad exteriorizada de pertenecer al nuevo siglo, de dominar totalmente la naturaleza a través de aquellos medios que ya modificaron la estructura de la mente del hombre moderno, principios que quedan recogidos en el punto octavo del primer Manifiesto Futurista: «Estamos sobre el promontorio más alto

de los siglos... ¿Por qué mirar atrás, desde el momento en que nos es necesario romper los velos misteriosos de lo Imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer»<sup>7</sup>.

Si consideramos este argumento, tampoco tendría demasiado sentido la supuesta polémica sobre la denominación del movimiento. Una actitud historiográfica basada en aspectos anecdóticos insiste en que Marinetti conocía el término futurismo en su versión alomariana ya que en diciembre de 1908 Marcel Robin realizó una reseña en el *Mercure de France*<sup>8</sup> destinada a analizar el estudio de Alomar a partir de la traducción al castellano realizada en 1907 en el número de septiembre-noviembre de la revista *Renacimiento* dirigida por Martínez Sierra<sup>9</sup>.

En el artículo de Marcel Robin, éste define el Futurismo de Alomar como un «verdadero poema que exalta la belleza de la lengua y su ritmo interior»<sup>10</sup> a la vez que tiene como objetivo defender una nueva historia de la humanidad organizada por dos vías: «la una se alimenta de la tradición y la otra es una corriente de reacción contra el impulso dado de diversificación, de individualización, de revuelta»<sup>11</sup>. Con lo cual, si bien Robin parte de los principios políticos de Alomar, no deja de valorar las nuevas actitudes del pueblo catalán como ya había argumentado en artículos anteriores: «El reconocimiento catalán no es solamente el hecho de una élite, sino de todo un pueblo afirmando, con una extraña tenacidad, la voluntad de vivir, de organizarse, de pensar según su temperamento nacional, las tradiciones de su historia, pero también según la concepción propia de la vida moderna: renacimiento donde la prosa ve renovarse con la poesía, el artista luchar conjuntamente para el ideal común, con el erudito y el hombre político, con el pueblo, fuente de su inspiración»<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> MARINETTI, Filippo Tomaso, *Manifiestos y textos futuristas*, traducido por G. Gómez, N. Hernández y Cari Sanz, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978, pág. 130.

<sup>8</sup> ROBIN, Marcel, «Lettres espagnoles», en *Mercure de France* (París), tomo LXXVI (1-12-1908), págs. 557-562 (T. de A.).

<sup>9</sup> En 1917 la traducción al castellano pasó a formar parte de una recopilación de artículos con prólogo de Azorín: ALOMAR, Gabriel, *Verba*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1917.

<sup>10</sup> ROBIN, Marcel, *op. cit.*, pág. 559.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> ROBIN, Marcel, «Lettres espagnoles», en *Mercure de France* (París), tomo LXXII (1-3-1908), pág. 179.

<sup>5</sup> SANSONE, Giuseppe, *op. cit.*, pág. 452.

<sup>6</sup> ALOMAR I VILLALONGA, Gabriel, *El Futurisme i altres assaigs*, a cura d'Antoni-Lluc Ferrer, Barcelona, Edicions 62, 1970, pág. 26. (T. de A.)

Teniendo en cuenta las fechas, así como las sucesivas estancias de Marinetti en París y su círculo intelectual, es probable que éste conociera el término y así en años siguientes Rubén Darío, Vicente Huidobro y otros recordarán con afán polémico el precedente catalán<sup>13</sup>, sin pasar por alto el artículo del mismo Alomar en el *Poble Català* el 9 de marzo de 1909: «Cataluña continua siendo ignorada. Cuando el nombre de futurismo que fue mi palabra y única creación de quien escribe ha entrado ya en nuestro léxico corriente, hay aun correspondientes españoles que la dan como novedad, sólo porque un poeta parisino, cinco años después que yo, utiliza la misma palabra»<sup>14</sup>.

De todas formas resulta difícil realizar afirmaciones ya que según Marinetti, el 11 de octubre de 1908 con el objetivo de liberar la revista *Poesía* de toda tradición, buscó junto a sus amigos Paolo Buzzi, Corrado Govoni, Enrico Cavacchioli, Armando Mazza y Luciano Folgore una nueva palabra que se adaptara a las nuevas exigencias intelectuales, dudando entre dinamismo y futurismo, optando finalmente por el último, entendido como la fórmula de arte-acción<sup>15</sup>.

Si tenemos presente esta fecha, evidentemente excluye cualquier tipo de referencias respecto a la reseña de Robin, pero, igualmente la duda se mantiene ya que la referida afirmación de Marinetti forma parte del prólogo del volumen *Guerra sola higiene del mundo* de 1915, con lo cual pudo haber sido fechado a posteriori.

Para finalizar esta reflexión introductoria, insisto, la cuestión sobre la cual conviene adentrarnos no es la utilización de un término por parte de dos intelectuales ajenos a las artes plásticas, sino cuál es el significado que se le da al futurismo desde el punto de vista del nacionalismo catalán o desde una Italia unificada hacía menos de cincuenta años y que presentaba diversidades y contrastes, llegando a acercarse peligrosamente al fascismo para así su-

perar aquello que más les separaba de una Europa en plena evolución.

#### EL MODERNISMO COMO PREMISA DEL FUTURO

El fenómeno cultural mallorquín de principios del siglo XX presentaba dos alternativas diferentes: adquirir una significación política y cultural englobándose en la construcción de una cultura nacional catalana (Miquel de los Santos Oliver y Gabriel Alomar) o remodelar el concepto de *Escola Mallorquina* hacia contenidos conservadores situando a Miquel Costa i Llobera como principal representante. La segunda actitud fue la que consiguió imponerse, de modo, que un buen grupo de intelectuales se desplazó física o culturalmente a Barcelona.

Joan Maragall, presidente del *Ateneu* de Barcelona organizó en 1904 un ciclo de conferencias de escritores mallorquines dentro del cual, el 18 de junio de 1904 Gabriel Alomar i Villalonga pronunció *El Futurisme*, que al año siguiente sería publicada por *L'Avenç*.

El discurso de Alomar presenta un carácter de síntesis del pensamiento finisecular con la pretensión de conseguir una ética social y personal no exenta de una praxis política en la cual se integrasen el pensamiento modernista del sector liberal y el republicanismo catalanista.

El punto de partida, así como toda la primera parte se encuentra imbuida dentro de un mesianismo con referentes míticos o históricos que no hacen más que exaltar la mirada hacia el futuro. Así, partiendo de la existencia de dos humanidades y la lucha del hombre con la naturaleza, se intuye un futuro esperanzador: «Hay dos momentos, en el proceso de esta personalización: un momento negativo y un momento afirmativo. El uno niega lo actual, el otro afirma y formula más o menos distintamente el futuro. Sólo los que llegan al segundo llegan a sentir claramente el paso de la vida. Son ellos, los futuristas»<sup>16</sup>.

La mirada puesta en el mañana resulta reiterativa a lo largo de todo el discurso, «La ley futura no se obtiene precisamente siempre de la ley actual, sino que a menudo se produce contra ella y a

<sup>13</sup> Respecto a las reacciones de los defensores de Gabriel Alomar, véase CASTRO MORALES, Federico, «El Futurismo. España e Hispanoamérica. Aportaciones a su estudio», en *Actas del VIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1988)*, tomo II, Las Palmas, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria e Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1991, págs. 659-674 y LITVAK DE PÉREZ DE LA DEHESA, Lily, *op. cit.*

<sup>14</sup> ALOMAR I VILLALONGA, Gabriel, *op. cit.* (1970), pág. 61.

<sup>15</sup> Citado en SANSONE, Giuseppe, *op. cit.*, págs. 453-454.

<sup>16</sup> ALOMAR I VILLALONGA, Gabriel, *op. cit.* (1970), pág. 21.



costa de la destrucción»<sup>17</sup>, sin perder de vista el objetivo final que es la consolidación del nacionalismo catalán, de modo que para conseguirlo habrá que adoptar un papel activo en la lucha: «(...) el futurismo es la visión profética de los nuevos tiempos, visión que es un privilegio de los elegidos, para conseguir que los brazos se abran a la muerte con un gesto de gloria que quede como *remember* y como testimonio de una verdad»<sup>18</sup>.

Al llegar al tema del catalanismo, la cuestión se centra en la necesidad de modernizar el movimiento, partiendo de un análisis exhaustivo del romanticismo considerado como clave: «examinar las notas principales de este estado, y lo veréis aparecer como la más alta encarnación del futurismo»<sup>19</sup>, a la vez que presenta a Hamlet como modelo típico de los futuristas «El príncipe de Dinamarca desolado en medio de una corte vil y corrupta, sentía la propia hermandad con la juventud de los siglos que venían, y en su corazón latía el corazón desazonado todo el ciclo romántico»<sup>20</sup>.

Se puede confirmar, así, que el sentido dado al futurismo parte de una reflexión filosófica argumentada por criterios antitéticos sustentados en la tradición medieval, origen del romanticismo sobre el que se articula la formación de la vida total moderna: «(...) pretende substituir el ideal estático por el ideal dinámico; limpiar de obstáculos la vía, preparar y anunciar el advenimiento del tiempo nuevo; dar medios y estímulo a todos para exteriorizar la propia persona, lanzándola sobre el mundo como un ave que alza el vuelo (...); o sea acogerse a mañana contra hoy y contra ayer, a la juventud contra la vejez, al movimiento contra la inercia (...)»<sup>21</sup>.

Otro de los temas tratados es el concepto de arte, al cual da un carácter abiertamente educativo. Una vez más parte de la confrontación dialéctica, esta vez aplicada a la belleza: una visión realista de la naturaleza donde el hombre es un contemplador (Ruskin) a la cual se opone la corriente hiperfrénica basada en el culto a la verdad y en definitiva la traducción poética de la filosofía positiva; «Todas es-

tas corrientes son, en fin, diversas manifestaciones de una misma tendencia: la Afirmación después de la Negación»<sup>22</sup>.

El deseo de fijar un nuevo ideal, después de la caída del anterior, nos lleva a definir el arte, entendido como religión, ya que es «la relación misteriosa de las cosas con nosotros»<sup>23</sup>, de forma que el arte educa.

Ciertamente, Alomar no se adentró en la cuestión artística, sino que simplemente introdujo el tema, que más adelante trató en una serie de artículos de *El Poble Català*<sup>24</sup> bajo el título *Sobre el Nacionalisme Artístic* y que se adapta plenamente a las notas definitorias del modernismo: «arte no uniforme, no monótono ni unicolor, sino inmensamente multiforme, infinitamente variado en sus tonos y modalidades. No se trata, por ello, de violentar las condiciones nativas, ni de abandonar el tesoro tradicional del arte antiguo (...)»<sup>25</sup>.

Estos preceptos fueron considerados como pilares de la corriente intelectual nacida en torno a Alomar y buena muestra de ello es la editorial del número uno de la revista *Futurisme*: «Nosotros ponemos al servicio del arte catalán todas nuestras energías, toda nuestra juventud(...) haciendo arte se hace patria. Nosotros queremos que nuestro arte tenga el sello de nuestra tierra catalana (...)»<sup>26</sup>.

#### EL FUTURISMO COMO MODERNIDAD

El 20 de febrero de 1909 la primera página de *Le Figaro* recogió el Manifiesto Futurista de Filippo Tomaso Marinetti, consiguiendo la repercusión buscada, ya que el manifiesto habrá de inaugurar un nuevo vehículo para difundir nuevas ideas. Se trata de una postura personal que denuncia drásticamente el inmovilismo y el retraso italiano a través de premisas directas y provocativas. En este sentido, y previa a la lectura del Manifiesto, en el texto de la Fundación, con un lenguaje retórico y tardo-dieciochesco, exalta el dinamismo y la velo-

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 24.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pág. 28.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 36.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pág. 35.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 38.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 41.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 43.

<sup>24</sup> *Ibidem*, págs. 63-82.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 65.

<sup>26</sup> «Esclat» per la Redacció, en *Futurisme. Revista Catalana*, (Barcelona), núm. 1, 1 er. de juny de 1907, pág. 1.

cidad de los medios de transporte como premisas de la ciudad moderna a la que aspira.

Al pasar a los once puntos del manifiesto, los refinamientos simbolistas se transforman en premisas contundentes producto de la irritación que le provocaba el incompleto desarrollo nacional, la enorme carga de tradición y, tal vez, la propia confusión mental respecto a la diversidad de tendencias tanto en el campo de la literatura como en el de las artes.

Podemos resumir los tres primeros puntos del manifiesto como una verdadera atracción hacia el peligro, el coraje y la rebelión: «Puesto que la literatura ha glorificado hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño, nosotros pretendemos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada»<sup>27</sup>.

El cuarto punto se centra en la belleza de la velocidad: «Un automóvil de carrera con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de explosivo aliento... un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia»<sup>28</sup>, siendo, tal vez uno de los puntos más significativos no simplemente por las connotaciones ligadas a la modernidad, sino por sus incidencias estéticas. Es evidente que en este punto, el automóvil, icono de la modernidad, es presentado como una búsqueda de la nueva verdad, partiendo de parangones de tradición simbolista, aunque teniendo presente que del automóvil ya habían hablado otros autores como Mario Morasso, y de quien Marinetti había tomado muchas imágenes.

El Manifiesto aparece lleno de acentos belicosos y de visiones de muerte con sólo nombrar la palabra museo: «Deseamos demoler los museos, las bibliotecas (...)»<sup>29</sup>.

Pero no será sólo contra los museos y la tradición que muestre su actitud agresiva, sino también en la consideración de la guerra así como el desprecio a la mujer: «Queremos glorificar la guerra —única higiene para el mundo—, el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas; hermosas ideas que matan y el despre-

cio a la mujer»<sup>30</sup>. Este punto pone en evidencia, uno de los componentes más negativos, desde el momento que defiende un nacionalismo exclusivista, producto, entre otras cosas de la mala interpretación de las teorías de Nietzsche, y que más adelante será utilizado por Mussolini.

Junto a la visceralidad del punto referido, se entrevé igualmente una actitud anarquista que se repite en el punto once: «Cantaremos a las grandes multitudes agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía: a las resacas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas...»<sup>31</sup>. No hay que olvidar a este respecto que Marinetti salía del ambiente de los poetas simbolistas franceses, defensores y divulgadores de las ideas anarquistas, junto a otros reflejos propios de un socialismo libertario, elementos que le confirieron inicialmente un empuje revoltoso y antiburgués.

Lo irracional que se percibe a través de los puntos del Manifiesto no dejan de representar el espíritu de los nuevos tiempos. Pero su visión no es antinatural, sino que recalca el pensamiento de una era mecánica que consideran ha de sustituir el lento ritmo biológico.

#### EN TORNO AL FUTURISMO

Llegados a este punto, podemos apreciar unas diferencias notables entre ambos escritores. La primera de ellas se basa en criterios estilísticos; Gabriel Alomar presenta una prosa sumamente rica y con tendencia al academicismo intelectualista, actitud que no se observa en las afirmaciones del Manifiesto de Marinetti, sin pasar por alto la diferente formación de ambos.

En el caso de Alomar, la evolución de su obra denota una personalidad inquieta y sumamente activa, de modo que podemos encontrarnos ante posturas cercanas al Romanticismo, al Modernismo, al *Noucentisme* y a la *Escola Mallorquina*<sup>32</sup>. En *El Futurisme*, observamos una interiorización de

<sup>30</sup> *Ibidem*, pág. 130.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 131.

<sup>32</sup> DÍAZ DE CASTRO, F. y BERNAT VISTARINI, A., «Gabriel Alomar y el mundo clásico», en *Mallorca i el món clàssic*, tomo I, Barcelona, editado por el Estudi General Lluís de Mallorca i Càtedra Ramon Llull, 1991, págs. 93-112.

<sup>27</sup> MARINETTI, Filippo Tomaso, *op. cit.*, pág. 129.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*, págs. 130-131.

ciertas concepciones de Eugeni d'Ors respecto a la *Escola Mallorquina*, tanto en su aproximación al Simbolismo francés como a la consideración de la lengua catalana como elemento de cohesión de los *Països Catalans*.

La utilización de metáforas así como las continuas referencias a la historia denotan su voluntad aristocrática a la hora de difundir su ideología «(...) hemos de adorar en personificación inspiradora y reconfortante la multitud incógnita de los hijos que vendrán a reprimir y eternizar nuestra obra, más allá de las centurias, giradas hacia un levante cada día más luminosos y espléndido»<sup>33</sup>.

Marinetti, por su parte, inspirado en los mitos arcaicos y en la poesía simbolista, da lugar al lenguaje lírico y decadente del prólogo: «Mis amigos y yo habíamos velado toda la noche bajo las lámparas de la mezquita de cobrizas cúpulas agujereadas y revolcábamos nuestra pereza nativa sobre los opulentos tapices persas»<sup>34</sup>. La actitud emocional de la primera parte del Manifiesto, sólo encuentra parangón con el punto octavo: «(...) ¿Por qué mirar atrás, desde el momento en que nos es necesario romper los velos misteriosos de lo Imposible»<sup>35</sup>. Al onirismo que caracteriza la cultura simbolista, se opone la vitalidad psíquica y el gusto por el peligro, de modo que al lirismo se contrapone la terminología viril de los once puntos, estructurados bajo la fórmula de afirmación descarada.

La actitud hacia el pasado resulta una de las diferencias más substanciales. Como ya he señalado retiradamente, Alomar sostiene que el futuro se debe articular sin renunciar al pasado nacional, mientras que Marinetti concibe un futuro de espaldas a la historia, la tradición y todas las instituciones que lo sustentan.

En torno al futuro, el tema de la ciudad resulta la gran apuesta ideológica. El Modernismo de Barcelona presenta un futuro estructurado desde los principios del nacionalismo catalán y opuesto al ruralismo de la España centralista. Barcelona es una ciudad moderna porque tiene una burguesía y una masa que han apostado por el florecimiento económico y cultural; «(...) una ciudad floreciente y populosa donde, como en todas las grandes urbes

formadas a la sombra del nuevo régimen se formaba una nueva clase prepotente (...)»<sup>36</sup>.

Futurismo como modernidad es el postulado de Marinetti y «su» ciudad es una verdadera teoría poética precisa y sistemática: el unanimismo, la ciudad entendida como un organismo vivo, un lugar de experiencia colectiva donde la máquina surge como la gran protagonista. Es un lugar físico, con masas trabajadoras, pero no un lugar concreto, de modo que Marinetti exalta sus virtudes: «Cantaremos (...) a la vibración nocturna de los arsenales y las minas, bajo sus violentas lunas eléctricas, a las glotonas estaciones que tragan serpientes fumadoras; a las fábricas colgadas de las nubes por las maromas de humos (...)»<sup>37</sup>.

Aun cuando las diferencias son notables, no podemos continuar con una confrontación dialéctica. Son autores que partiendo de realidades históricas y políticas diferentes rechazan su presente en pos del futuro, sin que por ello debamos tildarlos de utópicos o visionarios. Ambos critican al positivismo y defienden el intuicionismo de Bergson<sup>38</sup> porque confían en las posibilidades del hombre para modificar el presente y articular la sociedad y la ciudad del futuro. Ni uno ni otro ofrecen un programa de actuación, el uno expone la situación presente (Alomar) y el otro conmina a la acción (Marinetti).

Como principios teóricos, *El Futurisme* causó un verdadero impacto sobre todo desde el punto de vista político, mientras que el Manifiesto de Marinetti consiguió difundirse internacionalmente con una velocidad extrema, pero y por encima de todo no podemos plantearnos el Futurismo como una simple cuestión de homonimia, sino por el contrario, debemos entenderlo como una decidida voluntad de ruptura y de aspiración hacia la modernidad.

<sup>33</sup> ALOMAR I VILLALONGA, Gabriel, *op. cit.* (1970), pág. 56.

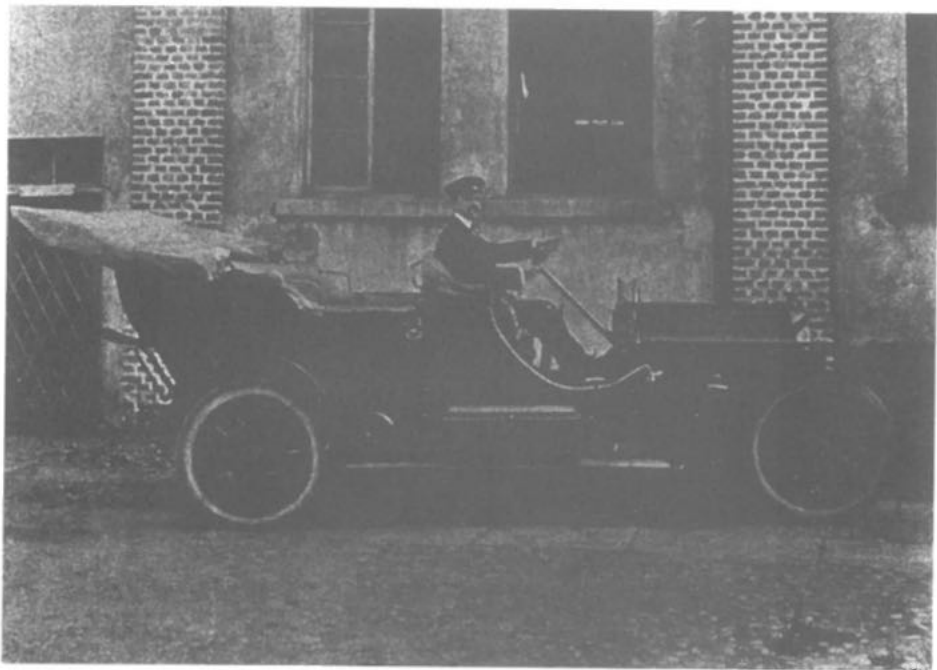
<sup>34</sup> MARINETTI, Filippo Tomaso, *op. cit.*, pág. 125.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág. 130.

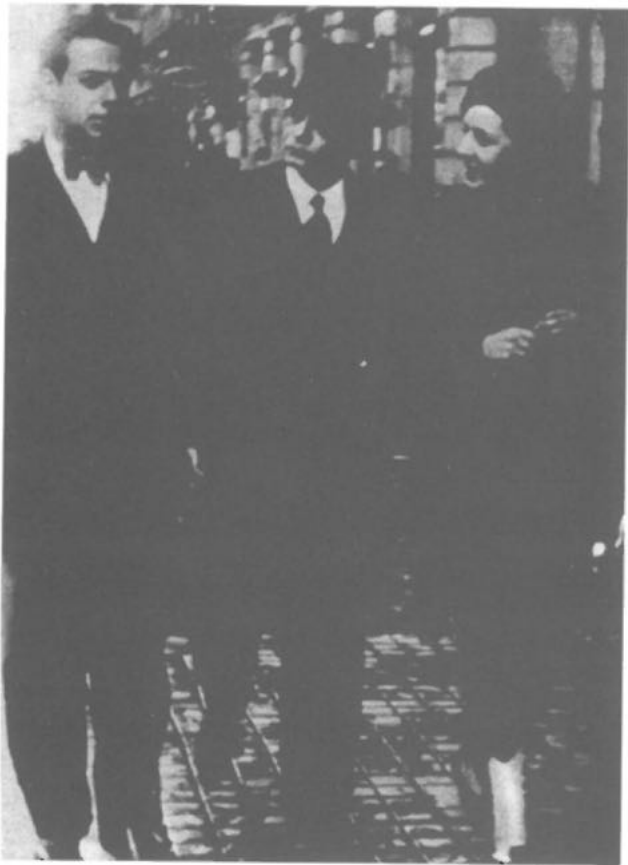
<sup>36</sup> ALOMAR I VILLALONGA, Gabriel, *op. cit.* (1970), págs. 47-48.

<sup>37</sup> MARINETTI, Filippo Tomaso, *op. cit.*, pág. 131.

<sup>38</sup> LITVAK DE PÉREZ DE LA DEHESA, Lily, *op. cit.*, págs. 588-589.

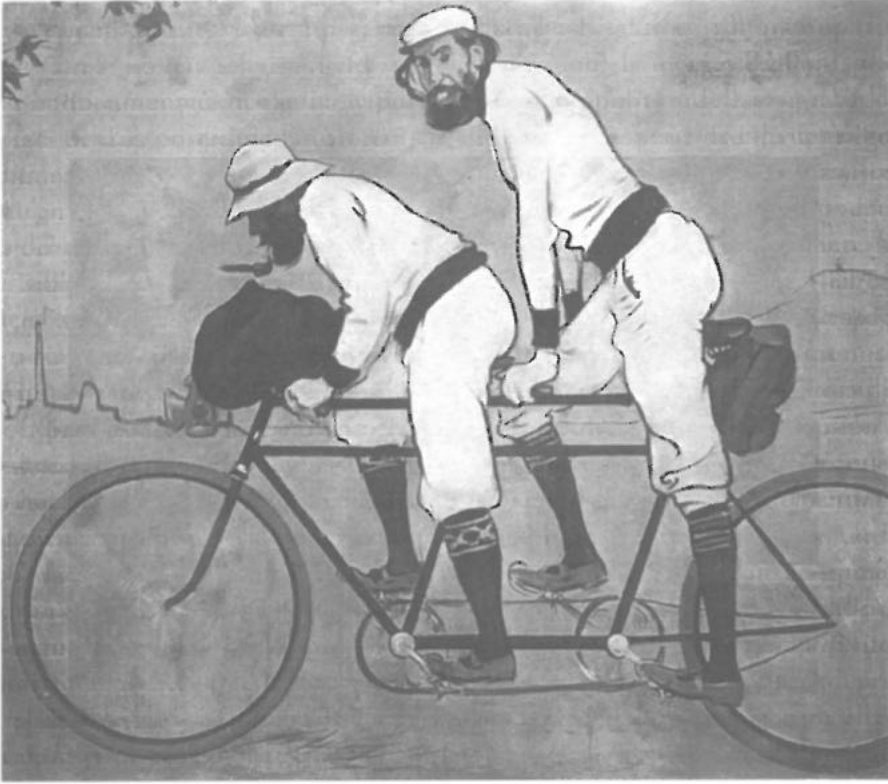


1.—Fotografía de Filippo Marinetti en automóvil, exponente de la velocidad.



2.—Fotografía de Gabriel Alomar (en el centro) paseando por la calle Pelayo de Barcelona, ciudad moderna de los futuristas alomarianos.





3.—*Ramón Casas i Pere Romeu en un tándem*, por Ramón Casas. La bicicleta, símbolo de modernidad.



4.—*Dinamismo de un ciclista*, por Umberto Boccioni. La bicicleta entendida como velocidad.



5.—*Figures*, por Joan Cardona. La mujer ocupa un lugar privilegiado en la ciudad modernista.



6.—*La estación de Milán*, por Carlo Carrà. En la ciudad futurista la máquina, el movimiento y las nuevas construcciones son las grandes protagonistas.



## Un intento de revisión del arte de los sesenta: la Internacional Situacionista como última vanguardia

M.<sup>a</sup> TERESA MÉNDEZ BAIGES

Si nos dejáramos llevar por las sugerencias del terreno, en una *deriva*<sup>1</sup> o paso apresurado a través de textos situacionistas, encontraríamos frases como las siguientes: «no habitamos, somos habitados por el poder»; «hay que pasar de la circulación como suplemento del trabajo a la circulación como suplemento del placer»; «el valor del arte es un contravalor con relación a los valores prácticos»; «La obra fundamental de una vanguardia actual debe ser un intento de crítica general de este momento»; «En primer lugar, el urbanismo unitario no es una doctrina urbanística, sino una crítica del urbanismo. De la misma manera, nuestra presencia en el arte experimental debe ser una crítica del arte... No se puede aceptar ninguna disciplina separada por sí misma, vamos hacia la creación global de la existencia»; «Lo que está ligado a la vanguardia actual es la revuelta contra las condiciones culturales existentes»; «Ya no habrá ese billete de banco gigante que se llama cuadro»; «hemos inventado la arquitectura y el urbanismo que no pueden realizarse sin la revolución de la vida cotidiana»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Usamos este término como metáfora de una de las prácticas más genuinamente situacionistas, la deriva, cuya definición es: «Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso apresurado a través de ambientes variados. Se usa también, más particularmente, para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia», «Definiciones», en VV.AA., *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, La Piqueta, 1977, pág. 26.

<sup>2</sup> Estas frases han sido entresacadas de distintos textos incluidos en la antología que mencionamos en la nota anterior.

Todo ello tiene un indudable aire vanguardista, a pesar de que el capítulo dedicado a la Internacional Situacionista ocupa casi sin excepciones un escaso cuando no nulo espacio en las historias del arte y de la arquitectura del siglo XX<sup>3</sup>. Las ideas de la *Internacional Situacionista* (I.S.), grupo activo en diversos países europeos entre 1957 y 1972 que publicaba la revista homónima y que tuvo en Guy Debord y Raoul Vaneigem dos de sus principales adalides<sup>4</sup>, conforman una de las hipótesis artísticas más radicales del último tercio del siglo, y la consideración de sus aportaciones al arte del siglo XX desde esta perspectiva sirve tanto para arrojar luz sobre las prácticas artísticas de la década de los sesenta como para entender ciertos aspectos de la naturaleza de la vanguardia, cuya historia, según los propios situacionistas, había sido completamente falseada. El objetivo de nuestra comunicación

<sup>3</sup> Uno de los libros que recoge una breve referencia a los situacionistas es el práctico RAGUET, Michel, *Chronologie de l'art du XXe siècle*, París, Flammarion, 1997, pág. 204. También los menciona Estrella de Diego en su afortunadamente original planteamiento de un manual sobre arte contemporáneo: DE DIEGO, E., *Arte contemporáneo II*, Madrid, Historia 16, 1996, págs. 119-120; además se han incluido algunos textos situacionistas en la antología de fuentes de STILES, Kristine y SELZ, Peter (eds.), *Theories and documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, págs. 702 y sigs.

<sup>4</sup> Ediciones recientes de sus libros más importantes se encuentran publicadas en español en DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999, y en VANEIGEM, Raoul, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Barcelona, Anagrama, 1998.



consiste en exponer la idea de vanguardia de los situacionistas, que es indispensable, en nuestra opinión, para la comprensión de los debates actuales sobre la periodización del arte del último tercio del siglo XX.

A finales de 1999, después de trazar el obligado perfil de la última década de arquitectura, Fernández Galiano concluía que ante los visos espectaculares que ha tomado la arquitectura (y podríamos incluir a las artes plásticas), quizá hubiera sido mejor leer más a Guy Debord y menos a Derrida. La actual recuperación de las premisas de la Internacional Situacionista, de la que la aseveración de Fernández Galiano es una buena muestra, permite entre otras cosas el acceso a un observatorio privilegiado para la valoración y el estudio del arte de los sesenta, ese espacio histórico que la bibliografía actual considera el auténtico punto de inflexión del arte del siglo XX.

En la periodización del arte del siglo XX que lleva a cabo la historiografía más reciente, la década de los sesenta ha ido desplazando paulatinamente la fecha de 1945 como el momento histórico de crisis o de cambio, de confluencias y divergencias que marcarán la evolución del arte a partir de ese momento<sup>5</sup>. La difusión de esta periodización viene alentada por la teorización sobre el postmodernismo, se ha convertido ya en un lugar común en los libros que abordan diferentes facetas de la historia del arte de las tres últimas décadas

del siglo<sup>6</sup>, y está siendo especialmente legitimada en la actualidad por las tesis de Arthur C. Danto. El ámbito anglosajón cuenta además con una terminología que favorece la distinción entre la etapa anterior a los sesenta y la posterior, pues siguiendo una pauta bien asentada en la crítica anglosajona, aplica la expresión «arte moderno» para la primera y la de «arte contemporáneo» para la segunda, razón por la cual algunos autores españoles están ya optando por distinguir entre Movimiento Moderno (para las artes plásticas) y arte contemporáneo o de vanguardia. Los términos de la historiografía nunca son inocentes, y la utilización de los que aquí mencionamos precisa la máxima precaución.

Suele haber cierto acuerdo en explicar que la razón por la que se debe tomar la década de los sesenta como punto de inflexión estriba en que en este momento aparecen tendencias artísticas que desechan la vía formalista y que, optando por inspirarse en prácticas dadas (por eso han sido agrupadas bajo la etiqueta de neodadá), provocan con ello una especie de giro copernicano que privilegia la reintroducción del contenido y de la vida en el arte, y el desplazamiento de la vía exclusivamente formalista o de las consideraciones estilísticas a un segundo plano. Ahora bien, la opción por este punto de inflexión es la opción por una polarización que repite sin más, y, en ocasiones, evitando matizar, el enfrentamiento entre «arte de contenido» y arte formalista, casi sin tener en cuenta coordenadas extraartísticas.

Este planteamiento se ha visto sancionado por las tesis de Arthur C. Danto, que en obras como *Después del fin del arte*<sup>7</sup> fecha en 1964 la quiebra

<sup>5</sup> Aún a finales de los 80 y principios de los 90 este punto de inflexión solía colocarse en la II Guerra Mundial, de tal forma que se proponía la expresión Arte Contemporáneo para el que abarcaba el periodo desde el final de la guerra hasta el momento presente, tal y como establecían, por ejemplo, Robert Atkins en *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords* (1990) o Jonathan Law en *European Culture: A Contemporary Companion* (1993) y aseveraban museos como el Museum of Contemporary Arts de Los Angeles; ver CHILVERS, Ian, *Oxford Dictionary of 20<sup>th</sup> Century Art*, Oxford University Press, Oxford, 1999. A finales de los 90 se propone que este punto de inflexión se traslade a los años sesenta (en consecuencia se asimilan el expresionismo abstracto y el informalismo a las vanguardias anteriores), y el hecho de que empresas como Sotheby's o Christie's hayan adoptado este punto de vista para su propia organización, sanciona en la práctica comercial lo establecido por la teoría. Por otra parte, la nueva organización a la que se están viendo sometidos algunos museos de arte contemporáneo, como el del Centro Georges Pompidou en el 2000, establecen la división de sus fondos en los sesenta.

<sup>6</sup> De ello se parte, por ejemplo, en la colección Arte Hoy que está publicando en estos momentos en España la editorial Nerea; véanse por ejemplo FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, *Arte Povera*, Hondarribia, Nerea, 1999, págs. 9-10 o AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, *El arte de acción*, Hondarribia, Nerea, 2000, que parte además de una tesis que concede crédito a Arthur C. Danto, pág. 12 y pág. 22. Está también presente en *Tristísimo Warhol*, Madrid, Siruela, 1999. Antes, ya lo había planteado LUCIE-SMITH, Edward, *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona, Península, 1995, pág. 11, que admite haber rehecho para la última edición del libro los capítulos referentes al arte a partir de 1965, o en ARCHER, Michael, *Art since 1960*, Londres, Thames and Hudson, 1997.

<sup>7</sup> DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

definitiva de lo que él considera la gran narrativa del arte occidental, que examinada de cerca no es otra que la legitimada por las tesis de Greenberg en sus ensayos, sintetizadas en *Modernist Painting*<sup>8</sup>. La propuesta de Danto ha logrado así difundir lo que consideramos un malentendido, pues reconoce implícitamente la pertinencia fundamental del relato greenberiano, su tranquila secuencia lineal, para explicar la historia de las vanguardias hasta los sesenta, algo que al menos desde los años setenta la historiografía se ha encargado de poner en tela de juicio mediante sólidos argumentos.

El análisis de las propuestas artísticas, vitales y políticas de la I.S. (de indudable raíz dadá) permite rastrear alternativas a esta supuesta polarización de los sesenta. La propia interpretación que hicieron los situacionistas de las vanguardias históricas y las neovanguardias arroja una idea de vanguardia que no sólo pone en entredicho el núcleo de las tesis greenberianas —en especial, la idea de que la defensa de la pureza y la integridad del plano pictórico o el ensimismamiento de cada lenguaje artístico en sus propios medios sea el eje vertebrador de la historia del arte moderno—, sino que también cuestiona el relato historiográfico que se está afianzando en estos momentos, y lo hace poniendo de relieve rasgos de la vanguardia que dicho relato parece querer olvidar. Para los situacionistas la historia del arte de las vanguardias se había falseado porque se había ocultado la esencial vinculación de sus propuestas con la vida, la política, la sociedad, la propia institución arte, etc., y porque pretender, como difundía en su momento el relato oficial o aséptico de la modernidad, que esa vinculación no había tenido nada que ver con el desarrollo del arte del siglo XX era una de las grandes imposturas de la *sociedad del espectáculo*, que se servía de este relato oficial como estrategia para neutralizar el carácter subversivo y antiburgués de las vanguardias. Como es bien sabido la sociedad del espectáculo es el concepto clave de los situacionistas y sirve para designar, conforme sintetiza por ejemplo F. de Azúa, la sociedad que forman las naciones postindustriales como obras de

arte totales en su nivel más bajo, es decir, obras de entretenimiento y diversión de la calidad más baja y degenerada. De acuerdo con las tesis de Guy Debord dichas naciones son el espectáculo del reino autocrático de la economía de mercado, y de las nuevas técnicas que acompañan su reinado (medios de comunicación, publicidad, urbanismo, etc.), una vez que ha accedido al estatuto de soberanía irresponsable. El totalitarismo del mercado procede a exponerse a sí mismo espectacularmente sin que haya la más mínima diferencia entre lo que se presenta como verdadero y la verdad, porque todo lo que la sociedad del espectáculo muestra es verdadero, bueno y necesario. Las obras de arte, incluidas las que produjeron las vanguardias históricas, son seleccionadas también para ser puestas en la perspectiva que mejor conviene al espectáculo<sup>9</sup>.

Desde el punto de vista situacionista, se puede percibir que las sutiles ironías neodadá de un Jasper Johns o de un Rauschenberg, esas que darán la pauta para el giro fundamental de los sesenta, porque respetando al pie de la letra las premisas del relato greenberiano abrían las puertas para su desmoronamiento, no dejaban de ser juegos puramente artísticos sin ninguna incidencia efectiva en otros planos vitales, y especialmente en las tensiones de la sociedad postindustrial. Para los situacionistas no se trataba de introducir de nuevo la vida en el arte (como harían pops y nuevos realistas al tomar motivos de la sociedad de masas para llevarlos a sus obras en una clara reacción contra ese arte sin vida, sin emoción, sin sentimiento, sin realidad, que describía y alentaba por ejemplo Ad Reinhardt), sino de introducir realmente el arte en la vida; para ser más concretos, introducir cuanto de juego, gratuidad, inutilidad, liberación, pérdida de tiempo, construcción de la propia vida, tiene el arte, en la vida.

En vez de abrir una puerta falsa para el desarrollo de un arte que se burlaría de las rígidas nociones greenberianas (como hacía el neodadá norteamericano), los situacionistas retomaban algunas de las prácticas genuinas de las primeras vanguardias (espíritu de subversión, oposición a la realidad y su transformación, etc.), que eran sobre todo dadás,

<sup>8</sup> GREENBERG, C. (1961), «Modernist Painting», en KOSTELANETZ, R. (ed.), *Esthetics Contemporary*, Nueva York, Prometheus Books, 1989.

<sup>9</sup> AZÚA, Félix de, *Diccionario de las artes*, Barcelona, Planeta, 1995, págs. 142 y sigs.

pero que también habían sido propias de los movimientos «formalistas», es decir, de esos movimientos que aparentemente se habían prestado a encajar con tanta docilidad en el relato histórico oficial. Para empezar, la I.S. partía de la conciencia y la crítica del nuevo medio que habita el hombre occidental, la sociedad del espectáculo, que puede ser entendida como la consecuencia última del desarrollo de esa Metrópolis cuyos rasgos G. Simmel había trazado con tanta firmeza ya en 1903<sup>10</sup>, y que había constituido ya un entorno que, como corazón de la técnica y la economía, para bien o para mal no pudo ser ignorado por ninguna de las vanguardias históricas. Los situacionistas ejercieron sobre este entorno una de las miradas críticas más lúcidas del momento, y los treinta años que nos separan de ellos no han hecho más que verificar su diagnóstico. Entendían que dentro de este marco, una vanguardia auténtica no podía dejar de actuar contra ese medio, no dejándose ubicar en el escaparate de esa sociedad regida por el principio indiscutible de que «lo que aparece es bueno, lo bueno es lo que aparece»<sup>11</sup>. Así, no dudaban en recordar que «Lo que ha sido llamado moderno, desde sus orígenes en el siglo XIX hasta su agotamiento en el primer tercio del siglo XX, ha sido un arte contra la burguesía. La crisis actual del arte está ligada a la crisis del movimiento obrero desde la derrota de la revolución rusa y la modernización del capitalismo. Hoy en día se da una continuación ficticia del arte moderno (repeticiones formales embaladas publicitariamente, aisladas de la contestación original) semejante al consumo bulímico de piezas y pedazos de antiguas culturas, aisladas de su significación»<sup>12</sup>.

De ahí, entre otras cosas, que los situacionistas, como ya habían hecho algunos de los representantes de las vanguardias históricas, opusieran el carácter no práctico, gratuito y lúdico del arte a una realidad esencialmente práctica, productiva, cuantitativa. Y era aquí precisamente donde se encontraban con una de las premisas de la vanguardia que atañen a una especial relación de oposición del

arte al contexto, y que muchas teorías de la vanguardia ni siquiera contemplan: contra un mundo administrado se rebela lo que no se deja administrar, contra un mundo regido por el principio de los fines, lo que no tiene finalidad. Algunas de las prácticas situacionistas, como la denominada «tergiversación de elementos estéticos prefabricados», consistente en la «integración de producciones actuales o pasadas, del arte, en una construcción superior del medio»<sup>13</sup>, recuperaban uno de los sentidos que se pueden encontrar en el ready-made; concretamente el que planteaba Lévi-Strauss cuando afirmaba que: «una civilización que se encuentra enteramente prisionera de su universo técnico y material llega a disponerlo de muchas formas: una o varias utilitarias y científicas, y otras que serían gratuitas y artísticas, y la diferencia entre ambas no radica más que en sus disposiciones»<sup>14</sup>. El universo técnico y material en el que se encontraba aprisionada la civilización occidental a la altura de los sesenta era lo que Debord llamaba sociedad del espectáculo, y su ataque al mismo se llevaba a cabo mediante comportamientos o prácticas experimentales que tergiversaban y ridiculizaban junto a las obras de arte ya fabricadas, el lenguaje de la publicidad, de los medios de comunicación, de los planos de una ciudad («trazada por un idiota, llena de ruido y furia y que nada significa»<sup>15</sup>) eminentemente opresiva para sus ciudadanos. Pensemos en que otro de los métodos privilegiados de los situacionistas, la práctica de la deriva es, para un mundo concebido según la racionalidad de los fines, una auténtica pérdida de tiempo, como el pensamiento; ambos se oponen firmemente a las dos únicas opciones que ofrece la sociedad postindustrial: o se está trabajando, o se está consumiendo —nada de devaneos, ni por la ciudad, ni con el pensamiento—.

La acción efectiva contra esa sociedad conducía

<sup>13</sup> «Definiciones», *La creación abierta...*, op. cit., pág. 25.

<sup>14</sup> CHARBONNIER, C., *Entretiens avec Lévi-Strauss*, París, Plon, 1961, pág. 115.

<sup>15</sup> La frase de Hamlet es un buen ejemplo de tergiversación situacionista frente a la esclavizadora cita; la usa Debord para describir el París de Haussmann, en DEBORD, Guy, «Introducción a una crítica de la geografía urbana», *Les lésives nues*, n. 6, septiembre 1955, y se encuentra publicada en [www.geocities.com/SoHo/Lofts/8666/presit03.htm](http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/8666/presit03.htm).

<sup>10</sup> SIMMEL, G., «Las grandes urbes y la vida del espíritu», *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1986.

<sup>11</sup> DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999, pág. 41.

<sup>12</sup> «Respuesta a una encuesta del centro de arte socio-experimental», en VV.AA., *La creación abierta...*, op. cit., pág. 303.



directamente a la superación del arte en la vida, y a la desaparición de la obra de arte tradicional. Los situacionistas tenían conciencia de inscribirse así en el genuino legado vanguardista, porque como afirmaba Constant «la idea de reemplazar las artes tradicionales por una actividad más amplia y más libre ha marcado todos los movimientos artísticos de este siglo. Desde los 'ready-mades' de Duchamp (a partir de 1913), una serie de objetos gratuitos, cuya creación estaba estrechamente ligada a un comportamiento experimental, entrecortó la historia de las escuelas artísticas. Dadá, el surrealismo, de Stijl, el constructivismo, CoBrA, la Internacional Letrista, han buscado técnicas que sobrepasen el arte. A través de las oposiciones aparentes de los diversos movimientos de este siglo, esto es lo que tienen en común... Por intereses comerciales, la historia del arte ha sido falseada hasta un nivel increíble. Ya no podemos ser tolerantes»<sup>16</sup>.

Ya los pre-situacionistas, como otros movimientos de la época, reivindicaban el papel saludable de dadá, y la conveniencia de su restauración que, puntualizaban, no significa su reproducción. Tal recuperación serviría además para contrarrestar ese falseamiento de la historia que estribaba en gran medida en la presentación que hacen los medios publicitarios de la pintura abstracta como la base de una nueva estética del siglo XX, cuando en realidad es un simple momento de la evolución pictórica moderna en la que ocupa un lugar muy exiguo<sup>17</sup>. Podría parecer, por tanto, que los situacionistas estaban destinados a congeniar con las corrientes neodadá de la época. Sin embargo, consideraban que el resto de movimientos artísticos coetáneos —algunos de ellos afines a dadá— no representaban más que el papel de la juiciosa vanguardia que no sólo la sociedad del espectáculo podía adoptar sin temor<sup>18</sup>, sino que contribuía poderosamente a adornar el escaparate. A este respecto su crítica, tan ácida y festiva como para otros asuntos, apuntaba contra el Pop, el Nuevo Realismo, el GRAV o los *happenings*. Esos movimien-

tos, hoy integrados en el relato histórico como los responsables del giro copernicano de los sesenta, habían olvidado el legado de la vanguardia como plena fusión arte-vida y como cuestionamiento de la institución arte, eran copartícipes de la sociedad del espectáculo porque se presentaban listos para su inmediata integración. Como mucho, actuaban en el estrecho margen de libertad que permite la sociedad del espectáculo a cambio de que no se altere en lo fundamental su propio orden. Respecto al Pop, los situacionistas despreciaban su descarada integración: «el pop se caracteriza material e ideológicamente por la indiferencia y la triste satisfacción»<sup>19</sup>. Puntualizaban que el Nuevo Realismo no pasaba de ser un «arte apologético del cubo de basura (que) se inscribe en el margen de libertad que puede ofrecer una civilización del *gadget* y del despilfarro», fundado en «muchas cosas de la forma (no del espíritu) dadaísta»<sup>20</sup> —que, por cierto, era precisamente lo que Duchamp reprochó a algunas de las prácticas neodadá del momento—. El arte de los nuevos realistas no pasaba de ser la mera integración «de cualquier cosa, treinta cucharillas, cien mil botellas, un millón de suizos». Reprochaban al GRAV (Grupo de Investigación del Arte Visual) el hecho de que obligando a participar al espectador, fueran nítidamente en el sentido de la integración de la población en el sistema socioeconómico reinante, limitándose a hacer participar al espectador en su propia miseria<sup>21</sup>. Y acerca de una de las prácticas artísticas que pasan por ser uno de los capítulos más liberadores de la época, el *happening* neoyorquino, lo consideraban sin piedad «un caso límite del viejo espectáculo cuyos despojos son arrojados ahí en una fosa común; como una tentativa de renovación, demasiado atestada de estética, del surprise-party ordinario o de la orgía clásica... un registro pobre de relaciones humanas, o búsqueda de una construcción de situación basada en la miseria»<sup>22</sup>. Puesto que hemos de admitir que la «liberación temporal del orden establecido» que suponían los *happenings*, no podía ser vista sino como una trampa por quienes

<sup>16</sup> CONSTANT, «Sobre nuestros medios y perspectivas», en *La creación abierta...*, op. cit., pág. 74.

<sup>17</sup> DEBORD, Guy y WOLMAN, «¿Por qué el lettrismo?», *Potlach*, 1955, también publicada en internet, en [www.geocities.com/SoHo/Lofts/8666/presit04.htm](http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/8666/presit04.htm)

<sup>18</sup> BERNSTEIN, Michèle, «Sunset Boulevard», *La creación abierta...*, op. cit., pág. 231.

<sup>19</sup> «Respuesta a una encuesta del centro de arte socio-experimental», *La creación abierta...*, op. cit., pág. 308.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pág. 304.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> «La vanguardia de la presencia», *La creación abierta...*, op. cit., págs. 268-269.



planteaban una liberación permanente del orden establecido; una trampa que apuntalaba la barrera entre arte y praxis vital. Y hemos de reconocer que si la amarga victoria del surrealismo se cifraba, como habían expuesto los situacionistas en su primer artículo, en la utilización degradada por parte de las empresas capitalistas de métodos genuinamente surrealistas, como el *brainstorming*, la amarga victoria del *happening* se puede ya proclamar en virtud de la degeneración de algunas de sus premisas gracias a los *reality shows*, literalmente espectáculos de realidad, que difunde la televisión. Otro de sus frentes estaba colocado ante lo que se podría denominar el estilo de la disolución o las poéticas del silencio, o en esa obra de arte que se propone a sí misma como la objetividad pura, que, en principio, no dice ni propone nada. Todo ese cúmulo de obras en las que, como Kaprow aseguraba acerca de sus acciones, «no significarán cosa alguna claramente formulable por lo que al artista se refiere»<sup>23</sup>, provocaban la máxima hilaridad de los situacionistas; las calificaban de obras a las que efectivamente se pueden dar muchos significados, pero ni uno solo que sea interesante, pues se basan en que no tienen nada que decir<sup>24</sup>. Desde la perspectiva situacionista, como desde el punto de vista de U. Eco frente a los apocalípticos pasivos, «el silencio no es protesta, es complicidad; es negarse al compromiso»<sup>25</sup>. En resumen, los situacionistas reprochaban a las neovanguardias su incapacidad para liberar al ciudadano de la condición de mero espectador condenado a celebrar en sus ratos de ocio programado las miserias y el sinsentido del espectáculo.

Situados a igual distancia de los integrados que de los apocalípticos pasivos, los situacionistas reconocían como única vanguardia posible a aquella que tiene que ver con una práctica revolucionaria, no con obras de arte<sup>26</sup>. Su crítica, precedida por un conocimiento del material sobre el que se tra-

baja, especialmente los medios de comunicación de masas, actúa sobre el medio no limitándose a denostar las herramientas propias de la sociedad del espectáculo para funcionar con eficacia, sino convirtiéndolas en vehículo de valores culturales para la construcción de la propia vida. Por razones de espacio y tiempo, no nos proponemos entrar detalladamente en ejemplos concretos de las realizaciones situacionistas, ni en la propia historia de la I.S. que nos conduciría a reflexiones sobre el arrinconamiento de las propuestas artísticas a partir del año 1962<sup>27</sup>. Baste mencionar los ejemplos de la pintura industrial de Pinot Gallizio, elaborada por máquinas sobre kilómetros de tela o papel que invadirían las carreteras, y que vendida a precio de costo el metro cuadrado, supondría una inflación tal de obras de arte que acabarían por devaluar el precio de todos los cuadros; o la tergiversación de obras pictóricas llevadas a cabo por Constant, semejantes a las obras maestras corregidas de los dadaístas. Con ellas mostraban también los límites de esa apropiación de desechos urbanos propias del *assemblage* que se convertía en mero registro del medio. Pero es seguramente de la reflexión y acciones de los situacionistas en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo de donde surgieron algunas de sus más lúcidas propuestas, tanto frente al funcionalismo, como frente a sus críticos que, según los situacionistas, se atenían «a reformar el decorado, pero sin tocar la vida que en él se lleva»<sup>28</sup>.

Al negarse a reconocer el arte o la arquitectura y el urbanismo como esferas separadas de una acción global para la construcción de la vida, ponían de relieve lo infructuoso de todo planteamiento artístico o urbanístico que contribuyera a la permanencia de la barrera entre arte y vida, o dicho de otro modo, que favoreciera la experiencia estética en la que el hombre se siente un ser íntegro, para luego impedir que dicha experiencia tuviera efecto en la práctica de la vida cotidiana; es decir, llevaban a cabo su crítica desde el corazón mismo de la vanguardia que reconoce en la cuestión de la au-

<sup>23</sup> Cit. en AZNAR ALMAZÁN, S., *op. cit.*, pág. 22. Kaprow describe las premisas del *happening* en «Untitled Guidelines for Happenings», en STILES K. y SELZ, P., *op. cit.*, págs. 709-714.

<sup>24</sup> «Sunset Boulevard», *La creación abierta...*, *op. cit.*, pág. 233.

<sup>25</sup> ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1984, 7.<sup>a</sup> ed., pág. 61.

<sup>26</sup> «Sobre el empleo del tiempo libre», *La creación abierta...*, *op. cit.*, págs. 120-123.

<sup>27</sup> Para estas cuestiones remitimos al lector a ANDREOTTI, Libero y COSTA, Xavier (eds.), *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, Barcelona, MACBA, 1996, y al esclarecedor libro de PERNIOLA, Mario, *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la società dello spettacolo*, Roma, Castelvechi, 1999.

<sup>28</sup> «La vanguardia de la presencia», *op. cit.*, pág. 265 CA.

onomía del arte la estrategia de la sociedad burguesa para el mantenimiento del orden establecido. No olvidemos que el objetivo de la I.S. era en última instancia la construcción de la vida, no del arte como esfera separada. Por eso «el verdadero arte de vanguardia —afirmaban— sigue siendo detestado por los enemigos de la libertad»<sup>29</sup>.

Los situacionistas acuñaron el término *psicogeografía* para referirse al estudio de los efectos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, actuando directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos; hicieron de él la base del Urbanismo Unitario, que los situacionistas enfrentaban a la práctica urbanística del capitalismo como construcción de su propio decorado de control y opresión, y en virtud del cual contamos con una crítica y una teoría del medio urbano que, a semejanza de las propugnadas por los futuristas o por Tony Garnier, si no pasan del papel, acogen a cambio ideas que bien podrían valer como punto de referencia para la reflexión y la actuación sobre el medio urbano en el presente. Y no sólo por las imaginativas propuestas de «ciudades perseguidas por la selva», mucho menos insensatas que las ciudades perseguidas por el coche donde vivimos, o por sus planos laberínticos y sus construcciones emotivas, sino por las que más realistas reflexiones sobre la circulación (a la que oponían desplazamientos, si no gratuitos, sí insumisos a las influencias habituales), o la propuesta de *okupación* de espacios para la vida como alternativa a la proliferación de las grandes superficies de la estulticia.

Asger Jorn muestra su convicción de que «la arquitectura es siempre la realización última de la evolución intelectual y artística... el punto final en la realización de cualquier esfuerzo artístico, porque la creación arquitectónica implica la construcción de un ambiente y el establecimiento de un modo de vida»<sup>30</sup>, tesis bajo la que resuena esa desaparición o confusión de géneros artísticos para la creación de un entorno equilibrado que guió ya en su momento los ideales de neoplasticistas, constructivistas o de la Bauhaus. Esos ideales que tanto dificultan la aceptación de la idea de vanguar-

dia como ensimismamiento de cada arte en sus propios medios, y que demuestran al mismo tiempo hasta qué punto puede mostrarse ineficaz o sencillamente pobre la polémica formalismo-antiformalismo para la comprensión del arte vanguardista, y como fundamento para la articulación de su historia.

Todo ello nos conduce a las siguientes conclusiones. Aunque en su momento apenas se reconoció a los situacionistas como artistas de vanguardia (así como no se les ha reconocido hasta hace bien poco en nuestras historias del arte o de la arquitectura del XX), puesto que sus actividades y comportamientos se dirigían a un arte sin obras, una poesía sin poemas o un urbanismo sin planificación, lo cierto es que con sus propuestas estaban quizá empujando hacia sus últimas consecuencias algunos de los postulados que ocupan el centro de las vanguardias históricas, oportunamente callados o falseados, como denunciaban los propios situacionistas, por la sociedad del espectáculo que en su momento, como en el nuestro, elegía qué y cómo debía ser puesto (vendido) en el escaparate bajo la designación de arte de vanguardia. La postura situacionista nos recuerda que algo más allá del debate artístico que se dirimía en los sesenta entre formalismo-antiformalismo (cuyo carácter irreconciliable pareció reforzarse precisamente en ese momento) servía de nexo entre las distintas tendencias del arte moderno. Y que ese algo tenía que ver con la construcción de la propia vida, con la crítica e insumisión al medio, con todo lo que había provocado que desde sus primeras manifestaciones el burgués (convertido en contribuyente-consumidor ya a la altura de los sesenta) apartara la mirada del arte desde el mismo momento en que éste le empezó a plantear cuestiones incómodas, porque conllevaba un compromiso político y vital. Tenía que ver con la disolución del arte en la vida y tenía que ver con el entorno metrópolis, reformulado como sociedad del espectáculo, que siempre había estado presente en el horizonte de las vanguardias históricas. Tenía que ver, también, con los dos postulados de la vanguardia según Bürger<sup>31</sup>: reintegración del arte en la praxis vital y

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 271.

<sup>30</sup> JORN, Asger, «Arquitectura para la vida», *Potlatch*, n. 15, 22 diciembre 1954, publicado en [www.geocities.com/SoHo/Lofts/8666/arquvida.htm](http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/8666/arquvida.htm).

<sup>31</sup> BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.

cuestionamiento de la institución arte, aunque no se agoten en ellos. Todo ello debiera ser tenido en consideración para afrontar nuestro modo de historiar y establecer la periodización del arte del siglo XX, sobre todo en las circunstancias actuales, las de

una sociedad que se declara sin pudor alguno sin ideologías, como si la eficacia económica no fuera ideológica, y muy capaz, debido a ello, de alentar una forma de historiar pretendidamente aséptica pero que corre el riesgo de acabar siendo sonámbula.

---

## *La Casa de Cervantes en Valladolid y el segundo Marqués de la Vega-Inclán*

MARÍA LUISA MENÉNDEZ ROBLES

### I. PREÁMBULO

La inauguración en 1916 de la Biblioteca de la Casa de Cervantes cuyo artífice fue Benigno Vega, II Marqués de la Vega-Inclán, es la cristalización de un proceso que en la segunda mitad del siglo XIX había movilizado a los intelectuales y cervantistas de la ciudad castellana para salvar de la piqueta la vivienda que ocupara el escritor en el Rastro nuevo. Esta reacción inicia la tendencia a sacralizar los espacios en los que habitara el ilustre literato, al que casi un siglo después vendrá a añadirse el solar que le vio nacer en Alcalá de Henares donde se edificó y abrió un Museo conmemorativo en el año 1955. Entre ambos ejemplos media un largo período de tiempo durante el cual surgen en nuestro país nuevos exponentes de lo que se denominan «museos de ambiente» por cuanto en ellos se recrea una época en sí misma, o a una personalidad significativa. Esta eficaz fórmula contra el olvido colectivo, inserta a los protagonistas en su contexto vital rehaciendo, o si aún es posible salvando y reconstruyendo, los espacios a ellos asociados para recrear formas de vida ya extinguidas. Para ello es esencial contextualizar en el edificio idóneo y con el refuerzo de otros elementos de menor trascendencia, aquellos objetos que se consideren fundamentales obteniéndose de este modo la atmósfera buscada. Y si hubo alguien capaz de hacer esto en España con singular maestría, fue sin lugar a dudas Benigno Vega (1858-1942) II Marqués de la Vega-Inclán quien acuña y difunde una manera distinta de hacer museos, huyendo de las fórmulas

al uso en su época<sup>1</sup>. Nacerá Benigno precisamente en Valladolid donde su padre se hallaba destinado como Coronel del Regimiento de Lanceros de Caballería. A su ciudad natal regresaría toda la familia Vega Inclán veinte años más tarde, con Miguel de la Vega Inclán como Capitán General de Castilla la Vieja destino que abandonaría en 1882 al ser nombrado Gobernador Militar de Puerto Rico en cuya capital fallecería dos años más tarde, víctima de unas fiebres que diezmaron la isla. Benigno, segundo de los cuatro hijos de Miguel y Elisa Flaquer, seguiría la tradición familiar, estudiando en la Academia de caballería de Valladolid donde ingresó a los 19 años, alcanzando cuatro años más tarde el grado de alférez, siendo destinado al Regimiento de Cazadores de Talavera con guarnición en Valladolid por lo que durante estos cinco años residiría en la ciudad castellana que abandonaría para trasladarse como ayudante de su padre a San Juan de Puerto Rico. Sin embargo no son las armas su vocación sino un medio de vida que tampoco le satisface, por ello en 1893 se desvinculará de la vida castrense para dedicarse a actividades más afines con su temperamento bohemio y creativo, relacionadas con sus aficiones ar-

<sup>1</sup> Buen conocedor de los museos y colecciones de Europa y América, la forma monótona de presentar las obras de arte en ellos le produce un gran rechazo porque «...se amontonan cuadros como nichos en un cementerio». Carta a Huntington del 12 de diciembre de 1919 que se conserva en el archivo de la Hispanic Society of America. En adelante HSA.



tísticas y con su pasión por los viajes. Diputado en las filas del partido de Canalejas, logró con el apoyo del rey Alfonso XIII, al que ya le unía una profunda y leal amistad, que el Gobierno creara para él un novedoso organismo de su invención que se denominó Comisaría Regia del Turismo y de la Cultura Artística y Popular, con la intención de establecer el marco institucional necesario desde el que poner las bases del desarrollo turístico de nuestro país, en cuyas posibilidades creía ciegamente, dedicándose desde entonces de manera incansable a arbitrar los mecanismos necesarios para atraer masivamente a los viajeros extranjeros que visitaban Europa pero sin adentrarse en España. Aunque esta incipiente industria turística era incomprendida, y por tanto, menospreciada por los sucesivos gobernantes, tanto el rey como el Marqués veían en ella una nueva e inmensa fuerza generadora de riqueza nacional en todos los órdenes. Plantea el Comisario Regio la realización de un turismo cultural y de acercamiento a la naturaleza, por ello, los monumentos y las obras de arte van a tener especial relevancia en la organización y metodología de este organismo, elaborada y puesta en práctica por él mismo de manera tan personal como depurada. Para fomentar el turismo entiende que es preciso acometer la recuperación y adecuación de paisajes y construcciones, haciéndolos accesibles a la contemplación de los viajeros. En esta línea destacan sus aciertos al adaptar antiguos edificios para nuevos usos acordes con su naturaleza concepto muy moderno que él pondrá en práctica acertadamente instalando en ellos paradores de turismo o museos. Excepcional gestor de recursos propios y ajenos, a su generosidad exclusiva o compartida se deberá la creación de museos como son la Casa-Museo del Greco en Toledo, la Casa de los Tiros en Granada, el Museo Romántico en Madrid o la Casa de Cervantes en Valladolid, él los ideó y concitó voluntades para lograr su materialización convirtiéndose en auténticos revitalizadores culturales y económicos.

## II. LA CASA DE CERVANTES

Se denomina así al inmueble que ocupara el escritor con su familia en Valladolid y donde escribiría varios capítulos de *El Quijote* además de alguna de sus novelas ejemplares. Existe discrepan-

cia entre los cervantistas al fijar el año en el que Cervantes se trasladaría a la ciudad castellana donde en febrero de 1601 el rey Felipe III había instalado la Corte y con ella la Contaduría Mayor del Reino, de la que el escritor era recaudador de tercias y alcábalas. Todos coinciden sin embargo en afirmar que ya vivía en ella en 1603, abandonándola cuatro o cinco años más tarde<sup>2</sup>.

A finales del siglo XVIII el hallazgo del «proceso de Ezpeleta» en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, arrojó una inesperada luz sobre la localización del inmueble donde había vivido el escritor con su familia<sup>3</sup>. El caballero Gaspar de Ezpeleta tras cruzar el puente de piedra sobre el Esgueva fue acuchillado una noche de junio del año 1605, siendo asistido por Cervantes y otros vecinos de la casa situada en el Rastro nuevo, propiedad de Juan de las Navas quien la acababa de edificar junto con otras cinco. Pero no sería hasta mediados del siglo XIX cuando José Santa María e Hita lograra establecer de manera convincente cuál había sido la casa ocupada por Cervantes durante el tiempo que permaneció en Valladolid, criterio que tras las investigaciones abiertas por una comisión municipal, fue ratificado por el Ayuntamiento en 1866 y desde entonces aceptado por todos. Se evitó así la demolición del inmueble cuando a finales del pasado siglo la Corporación decidió sanear un espacio urbano tan degradado como era el del Campillo de San Andrés encauzando y cubriendo el Esgueva a su paso por el barrio. Al quedar parte del río bajo la actual calle de Miguel Iscar se elevó la cota de esta zona superando la ocupada por la

<sup>2</sup> PÉREZ MÍNGUEZ, F. *La Casa de Cervantes en Valladolid*. Madrid, 1905, págs. 13-29, sostiene que se debe retroceder su llegada a Valladolid al año 1601 ó 1602, mientras que otros como ALONSO CORTÉS, N. *Cervantes en Valladolid*. Valladolid, 1918, pág. 59, siguen manteniendo la postura más extendida de que llegaría a la ciudad en 1603. La certeza de que en ese año ya residía en la ciudad viene dada por el recibo de una cuenta enviada por Andrea, hermana de Miguel de Cervantes, a Pedro de Toledo Marqués de Villafranca con el importe del arreglo y confección de unas camisas junto con un recibo fechado el 8 de febrero de dicho año. Este documento se hallaba en el año 1905 en poder del Marqués de Legarda siendo transcrito por Pérez Minguez.

<sup>3</sup> Junto a él habitan su hermana Andrea, viuda, con su hija Dolores de Ovando, otra hermana beata llamada Magdalena de Sotomayor, la hija natural del escritor Isabel de Saavedra de veinte años y la criada María de Ceballos. Menos unanimidad hay respecto a la presencia en dicho hogar de su esposa Catalina de Pacheco.

casa de Cervantes y sus linderas. Otra importante modificación acometida por el Municipio fue el derribo en 1890 del Hospital de la Resurrección muy próximo a la vivienda y donde Cervantes sitúa a los protagonistas de su novela *El coloquio de los perros*.

La recién construida casa de vecinos era modesta y muy compartimentada. Tenía la finca ciento catorce metros de superficie y constaba de una planta baja en la que además del pozo y un corral había una cocinilla y una pequeña taberna a la que acudían los carniceros, matarifes y tratantes del Rastro de los Carneros. Cervantes ocupaba las habitaciones del piso principal izquierda de la casa núm. 14 que «caen sobre la tabernilla», según el proceso de Ezpeleta, en un rectángulo de cuatro por tres metros donde se distribuían la alcoba matrimonial, la cocina y dos estancias más. Tan mínimo espacio no debía tener apenas ornamentos contando con lo indispensable para la subsistencia y desarrollo de las actividades de sus ocupantes entre las que conocemos la compostura y arreglo de prendas, la recaudación y control de ciertos tributos y la literatura.

Desde entonces queda impresa en la memoria colectiva el emplazamiento de dicha casa, especialmente entre la intelectualidad local, donde no faltarán individualidades entregadas a su preservación y puesta en uso aunque con desigual fortuna. El primero en intentar recuperarla para más elevados fines, es el joven poeta y cervantista Emilio Ferrari quien decide arrendarla a sus propietarios para conservarla y obtener un local donde celebrar veladas literarias que honrasen la memoria de su antiguo morador. Firman la escritura de arrendamiento entre otros el propio Ferrari, Anselmo Salvá, José Estrañi y Ricardo Macías Picavea, naciendo de este modo en 1872 impulsado por ese reducido y activo grupo de periodistas y literatos colaboradores de la revista *El Museo*, el Ateneo literario o Ateneo cervantista vallisoletano radicado en dicha casa y heredero del espíritu de las Sociedades de Amigos del País. Sólo permaneció activo durante seis meses pero le cabe el honor de ser el comienzo de sucesivas iniciativas orientadas a la recuperación y revitalización de la Casa. La más fructífera, la protagonizó el farmacéutico y convencido cervantista Mariano Pérez Mínguez, quien decide refundar en ella el Ateneo en 1875 con motivo del doscientos cincuenta aniversario del fallecimiento del literato

alcalaíno. Consigue el beneplácito de la familia propietaria de la casa para decorar sus dependencias con objetos de diferentes épocas como muebles, lienzos, esculturas, armas y armaduras, joyas y piezas arqueológicas entre las que destacaba un conjunto de monedas, no faltando el tenedor que supuestamente había pertenecido a Cervantes ni una cama del siglo XVII. Dispuso todo ello según su criterio de «modesto e ilustrado anticuario»<sup>4</sup> parte de cuya colección se hallaba depositada en aquella vivienda. Tan impactados quedaron los asistentes a la celebración del aniversario con dicha ambientación, que se acuerda mantenerla mejorándola con telas, lienzos, ediciones raras del Quijote y de otras obras de su autor. La fachada se decoró con cuatro escudos de Valladolid y un gran letrero alusivo al antiguo vecino, así como con dos grandes lienzos con aventuras del Quijote. Son las palabras del propio Mariano Pérez con motivo del doscientos sesenta aniversario del fallecimiento del escritor, las que mejor expresan el sentido de su obra «Háse inaugurado un cómodo gabinete de lectura con doce periódicos de ciencias, artes, literatura y noticias varias, que... están siempre, a todas horas del día a disposición de los señores socios. En el local hay además objetos de arte antiguo... para desarrollar la mayor afición al estudio de la Arqueología, Numismática, etc... con objeto de ilustrar e introducir mejoras en las sociedades que se titulan cultas. En este centro literario se proyecta crear un certámen mensual, encaminado a discutir, conferenciar, resolver problemas científicos y cuanto tienda a la buena y sana instrucción universal»<sup>5</sup>. Subyacen en ellas una clara intención didáctica y universalista por cuanto pretende a partir del debate científico y literario formar sociedades más desarrolladas, en la línea de los objetivos perseguidos por las Sociedades de Amigos del País que se diseminaban por la Península. En línea con esta idea que Vega-Inclán matizará la Casa de Cervantes renacerá con la pretensión de ser un núcleo de renovación, difusión y aprendizaje de la lengua y cultura españolas, a través del estudio y para toda la población sin distinciones sociales o educativas, en la línea de los pos-

<sup>4</sup> Este calificativo procede de su sobrino Fidel Pérez Mínguez, quien describe detalladamente dichos objetos en *op. cit.* págs. 123-126.

<sup>5</sup> PÉREZ MÍNGUEZ, F., *op. cit.* págs., 131-132.

tulados de la Institución Libre de Enseñanza a la que él se hallaba muy próximo. Durante el período de Pérez Mínguez aportaban los visitantes una pequeña cantidad, que junto con las cuotas de los socios y las esporádicas ayudas oficiales, permitían mantener la Casa abierta hasta que en 1887, año en que fallece su principal valedor, quien a lo largo de doce fructíferos años creará una Junta conservadora para evitar el deterioro de la vivienda, presidida por él e integrada por cinco miembros de su familia y cinco de la familia propietaria. Fundará además la sociedad *La Casa de Cervantes* en Valladolid, inaugurada en diciembre de 1875, entre cuyos ciento cincuenta socios cuenta con el rey Alfonso XII quien visitó la Casa el 17 de marzo de 1876, recibiendo ese mismo día el título de protector de la Casa-Museo y de Presidente honorario de la Sociedad Literaria de la Casa de Cervantes. Al año siguiente se abrirá un gabinete de lectura para los socios, descubriéndose el 29 de septiembre una estatua en bronce del escritor obra de Nicolás Fernández de la Oliva, realizando el pedestal Pedro Berasategui con cuatro relieves de temática quijotesca. El monumento es colocado con toda solemnidad en la nueva plazuela abierta entre las viviendas y el río, siendo trasladado posteriormente a la plaza de Santa María, donde aún permanece. Se celebraron muchas otras actividades en los años siguientes como un concurso literario, fallado el 29 de septiembre de 1879, cuyo acto de entrega de premios estuvo presidido por el Gobernador Militar de la región y Ier. Marqués de la Vega-Inclán, cuya presencia quedaba doblemente justificada dada su condición de bibliófilo, hasta ahora ignorada, cuyos hallazgos nutrieron la biblioteca del Presidente Cánovas del Castillo. Fue en estas rebuscas junto a su padre como Benigno se aficionaría a las antigüedades, para las que poseía excelentes dotes naturales logrando convertirse en un cualificado experto sobre todo de pintura española del siglo de oro y de nuestros artistas románticos, a cuya temática dedicaría sendas creaciones museísticas. Durante la permanencia del padre y de la familia Vega-Inclán y Flaquer en Valladolid, Benigno tuvo la oportunidad de conocer los mejores años y el posterior declive de la vivienda cervantina, calando hondamente en su ánimo, de ahí que sea precisamente él quien años más tarde logre salvarla definitivamente de la desidia que la amenazaba.

Hasta ese momento, existe entre los eruditos la convicción de que sólo con la participación del Estado se podría sostener tan preciado inmueble, por ello, se instará en 1888 al Ministerio de Fomento para que asuma las cargas del edificio e instale un Museo Cervantino<sup>6</sup>. El propio Fidel Pérez Mínguez concluirá su libro ya citado explicando que lo escribe para dar a conocer el gran deterioro en que se hallaba la Casa cuando tras la muerte de su tío, se habían retirado los objetos antiguos que la decoraban, al igual que la preciada Tabernilla lugar de tertulias literarias, convertida en pajar y granero de una cuadra aneja en ese año de 1905. Contienen las últimas líneas de su libro una súplica que no se perdería en el vacío «que la Casa de Cervantes de Valladolid sea adquirida por el Estado y declarada solemnemente monumento nacional».

### III. BENIGNO DE LA VEGA-INCLÁN Y LA CASA DE CERVANTES

Hacia varios años que languidecía la casa de Cervantes. Convertida en vivienda particular se hallaba en progresivo deterioro, cuando en junio del año 1911 es nombrado el Marqués de la Vega-Inclán Comisario Regio del Turismo, en un momento histórico tan esperanzador y complejo como fueron esos primeros años de la España alfoncina. Le precedía su obra toledana en cuya judería había restaurado la Sinagoga del Tránsito y creado la Casa y Museo del Greco financiando el proceso de recuperación y dotándola con lienzos del cretense o de sus contemporáneos junto a numerosos objetos de su propiedad, consiguiendo rápidamente un enorme éxito y eco internacional, gozando el Marqués entre sus contemporáneos de merecida fama como mecenas y experto artístico. Aunque la participación de la Comisaría Regia en la salvación de la casa de Cervantes entra de lleno en sus competencias, entre las que se contaban las relativas al Patrimonio artístico o histórico de nuestro país, es evidente que hubo otras razones de tipo personal

<sup>6</sup> Recoge el dato SÁNCHEZ GARCIA, J.L. en *La voluntad regeneracionista. Esfuerzo e inercia del Ateneo de Valladolid 1872-1936*. Palencia, 1998, nota núm. 38.



y afectivo que le decidieron a actuar con mayor agrado por tratarse de su tierra natal con la que se sentía en deuda moral.<sup>7</sup> No dejaba pasar la ocasión de hacerlo por ello, trabajará para evitar el traslado del Archivo de Simancas ante el estado ruinoso del castillo que le servía de sede, consiguiendo que el Ministerio acometiese las reparaciones más urgentes e iniciando la creación de una posada albergue al servicio de los investigadores<sup>8</sup>, para cuyo transporte logró poner en funcionamiento un tranvía que desde Valladolid los trasladase a Simancas, adonde acudiría él mismo repetidamente, en busca de documentos sobre D. Juan de Austria figura que le fascinaba y a cuyo estudio se dedicó intensamente sobre todo al final de su vida<sup>9</sup>.

A comienzos del año 1912 circula la noticia de que la Casa de Cervantes va a ser adquirida por unos extranjeros, lo que bien pudo ser el desencadenante para que el Marqués interviniera en el tema, a la búsqueda de una solución irreversible, de ahí que cuando trasciende a la opinión pública esa posible compra, Vega-Inclán haya hecho grandes progresos<sup>10</sup>, adoptando justificadas cautelas, para evitar que sea la suya otra intentona fallida en la recuperación de la Casa de Cervantes. Su corta pero intensa experiencia administrativa al frente de la Comisaría Regia y su bagaje político como Diputado que era desde 1910, le permiten ponderar el escaso apoyo que iba a conseguir del Gobierno

y del Parlamento nada receptivos a cuestiones de índole cultural que, a menos que generen alarma social, son consideradas marginales debido a su escasa incidencia en los avatares políticos, por ello, decide prescindir de tales compañeros de viaje durante el proceso fundacional, reservando para más adelante la participación del Estado cuando una vez puesta en funcionamiento la institución, deba hacerse cargo de sostenerla.

Sus excepcionales dotes de mecenazgo que practicaba doblemente, tanto en la vertiente personal como en la de concitar voluntades y generosidades ajenas, unidas a su gran capacidad para idear soluciones poco ordodoxas, le llevarán a plantear una atrevida fórmula para la casa de Cervantes tan original e inteligente como infalible, factible por la excelente relación que mantenía con el rey Alfonso XIII y con su entorno, especialmente con el Secretario Particular y con el Marqués de Viana, su Montero Mayor, y que no dudará en aplicar nuevamente en la operación de compra de la Puerta de Marchena con destino a los nuevos jardines del Alcázar de Sevilla, que se acababan de iniciar bajo su dirección por encargo directo del monarca quien tenía plena confianza en el criterio del Marqués por sus conocimientos artísticos y sentido estético hasta el punto de convertirse en el asesor artístico del monarca, quien escuchaba atentamente sus propuestas que luego respaldaba. Este apoyo de la corona va a ser esencial para vencer las reticencias de los poderes públicos y la desconfianza de los particulares, por ello, trasladará puntualmente a Palacio la situación de sus proyectos requiriendo con frecuencia alguna intervención de la Real Casa. Cuando trate con el rey sobre la Casa de Cervantes, no será la primera ni la única vez que proponga al monarca la conveniencia de que la Corona intervenga en estos asuntos, de ahí que obtenga sin ningún reparo el total apoyo a sus gestiones conducentes a la adquisición del inmueble, respaldo que no será sólo institucional sino también económico aportando el rey de su bolsillo el importe de la compra de la casa, convirtiéndose así también en mecenas. De este modo el Marqués, convencido monárquico y sincero admirador del joven rey, en quien también él tiene puestas las esperanzas de renovación y modernización de la nación, se beneficia del respaldo regio venciendo obstáculos que pudieran hacer fracasar el proyecto y simultáneamente, incrementa la popularidad y mejora

<sup>7</sup> El 23 de abril de 1916 día en que se inauguró la Biblioteca de la Casa de Cervantes, declaró el Marqués al diario local *El norte de Castilla* «Durante siete años de mi vida dediqué a Toledo todo cuanto soy, cuanto tengo y cuanto valgo y siempre me aguijoneó el deseo de colaborar también al lado de mis queridos paisanos en favor de nuestra hermosa capital castellana aportando mi labor personal para dar a conocer la historia de Valladolid avivando sus tradiciones, y especialmente dandola a conocer como ciudad de arte».

<sup>8</sup> Carta a Huntington del 16 de agosto de 1917 (HSA).

<sup>9</sup> Publicó en 1932 un opúsculo de ocho páginas titulado *La descendencia del señor don Juan*, dando a conocer un documento localizado en Simancas sobre una supuesta nueva paternidad de Juan de Austria, y que era un breve anticipo del libro sobre el personaje, que nunca concluyó.

<sup>10</sup> En una carta destinada seguramente al Secretario Particular del rey, escrita en letra casi ininteligible el 26 de febrero o de abril de 1912, Vega-Inclán comenta «...leo la noticia en *La Época*...y me parece que debe rectificarse eso de que iban a adquirir los extranjeros la Casa de Cervantes...bombo gordo, falso y contraproducente que puede hacer más daño que provecho». En el Archivo del Palacio Real. En adelante AGP. (AGP 15630/5).



la imagen que proyecta el monarca entre la población<sup>11</sup>.

Se suceden los acontecimientos con tal celeridad que una vez obtenida en julio del año 1912, la conformidad del rey al procedimiento diseñado para salvar la emblemática Casa por Vega-Inclán, su adquisición se realizará en octubre en la notaría del Sr. Huidobro siendo testigos el Capitán General de la Región, el Alcalde de la ciudad y el Rector de la Universidad quienes con su presencia enaltecen el acto al que asiste el Marqués en representación del rey, comprador de la casa número 14 que ocupara Cervantes. Se comprarán también en ese momento las dos casas colindantes número 12 y 16 que eran necesarias para que el futuro desarrollo de la institución se produjese en buenas condiciones, siendo financiadas por Milton Archer Huntington el segundo mecenas que se asocia al proyecto, cuyo tercer mecenas será el Marqués. Obtiene Vega-Inclán el respaldo del hispanista estadounidense sin grandes dificultades. Era un hombre culto, amante de España y de gran fortuna, buena parte de la cual la había invertido en la creación en 1904 en Nueva York de *The Hispanic Society*, institución cultural dedicada a difundir la cultura hispana para ello su fundador estaba formando un completo museo de arte español y una biblioteca de libros raros y documentos antiguos. Era Huntington poeta, escritor y estudioso de nuestros autores medievales y clásicos a los que contribuía a reeditar, además de experto bibliófilo, todo lo cual contribuyó a interesarle por participar en el proceso de recuperación de la casa cervantina, como homenaje hacia un autor cuya obra admiraba<sup>12</sup>. Expondría el proyecto el Marqués a los

Huntington durante la estancia del matrimonio en Biarritz. El 1 de julio de 1912 permaneció durante todo el día con ellos, comiendo y cenando en su residencia junto con Joaquín Sorolla, quien realizaba varios apuntes de la familia. Varios más serían los contactos mantenidos, aportando el hispanista a finales del año siguiente una nueva cantidad para proseguir las obras en la Casa, que estaban siendo sufragadas totalmente por Vega-Inclán situación que se prolonga hasta que se produzca la entrega al Estado<sup>13</sup>. El rey dona la Casa al Estado el 31 de diciembre de 1915 para facilitar su inclusión en los Presupuestos Generales y la concesión de subvenciones a la institución, siéndole aceptada al año siguiente e incorporándose al gasto público en 1917, momento en que el Marqués queda liberado de su sostenimiento. El documento de donación señala que el motivo de la misma es dar vida espiritual a la institución cervantina para que sea objeto de peregrinación de cuantos se acerquen a esta casa a rendir un homenaje a Cervantes, al habla castellana y a España, estableciendo como condición que el Estado asigne la cantidad necesaria para su sostenimiento a partir del año 1917, así como que sea un Patronato el encargado de su organización y gobierno, formado por uno o varios miembros designados por el donante, o sea el rey, quien nombra a Vega-Inclán como su delegado patrono. La existencia de un patronato que gestione la Casa es una fórmula que Vega-Inclán utilizó ya en la Casa-Museo del Greco y que aquí establece nuevamente aunque a diferencia de aquél, no tendría actividad efectiva siendo él directamente quien se ocupase de gestionar la institución dando cuenta de su marcha a Huntington. Decide éste hacer lo mismo que el rey y comunica al Marqués el 16 de junio de 1916 su deseo de ceder las dos casas de su propiedad al Estado en las mismas condiciones que el monarca, cuya entrega será materializada el mes de mayo de 1918 ante el embajador de España en París<sup>14</sup>. Concluye el proceso de adquisición de las casas con la realizada por el pro-

<sup>11</sup> Narra Vega-Inclán la recuperación y apertura de la Casa, presentando al rey como el inspirador e impulsor de todo el proceso en el que él mismo se muestra como el brazo ejecutor de la idea regia. MARQUÉS DE LA VEGA INCLÁN, El. *La Casa de Cervantes*. Valladolid, 1918, 25 págs.

<sup>12</sup> Durante largos años está Huntington formando y nutriendo su museo con compras que realiza sobre todo en París, donde uno de los proveedores será el anticuario Seligmann quien le envía varias fotografías de tres tapices de Don Quijote por si pudieran interesarle. (Carta a Huntington del 31 de octubre de 1910 HSA). También Vega-Inclán le vendió varios cuadros para el recién creado museo de la *Hispanic*. Véase MENÉNDEZ ROBLES, M.L. «Sorolla, Benlliure y el Segundo Marqués de la Vega-Inclán: interacciones amistosas y artísticas» en CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla. Centenario de un Homenaje*. Valencia, 2000, págs. 56-75.

<sup>13</sup> Escribe Vega-Inclán al rey desde París el 7 de noviembre de 1913, informándole del resultado de su entrevista con los Sres. Huntington donde se trataron distintos temas obteniendo entre otras aportaciones «...25.000 pesetas para continuar la Casa de Cervantes en Valladolid» (En el archivo de las Fundaciones Vega-Inclán custodiado en el Museo Romántico de Madrid. Se halla sin catalogar por lo que nos referiremos a él con las siglas sin más numeración. En adelante AVI).

pio Marqués quien ya tenía alquilada la número 10 así como una parcela edificable en la que había colocado la portada del Hospital de la Resurrección, para evitar que se generasen servidumbres impropias de una institución cultural<sup>15</sup>.

Frenar el deterioro del inmueble es la gran preocupación de Vega-Inclán tras consumir la compra de las tres primeras casas, por ello, a finales del año 1912 comenzarán a ser restauradas por los arquitectos de la Comisaría Regia Vicente Traver y Laredo, quien había rehabilitado la Casa y el Museo del Greco. Ambos, siguiendo las indicaciones de Vega-Inclán afrontarán este nuevo reto, bien diferente de anteriores trabajos a las órdenes del Marqués, donde el edificio o el conjunto poseía un valor artístico intrínseco lo que facilitaba la restauración y adaptación, sin embargo las casas del Rastro nuevo son viviendas sencillas de fuerte contenido afectivo e histórico pero carentes de monumentalidad, de ahí que la recuperación de su arquitectura y de los interiores deba realizarse de manera diferente, predominando la austeridad. No serán las obras de arte sino los libros los elementos esenciales, de ahí la decisión de instalar en estas casas la Biblioteca Popular Cervantina, que marca el cariz claramente literario que prevalece sobre el museístico, siguiendo en eso la tradición de los cervantistas que le precedieron. En cuanto a la vivienda propiamente dicha, se pretende recrear el hogar de un hombre culto y sensible pero modesto, por ello, también allí serán las obras literarias las protagonistas, arropadas por escasos elementos ornamentales que contribuyan a evocar hechos o personajes vinculados a su morador tales como la batalla de Lepanto, la figura del rey o los protagonistas de *El Quijote*, con la finalidad de recrear el ambiente y la emoción que la casa debe transmitir<sup>16</sup>. La restauración de las casas y el montaje de la vivienda estaban prácticamente concluidos en el otoño de 1915 cuando las visita el mo-

marca procediendo a su inauguración oficial ataviado con el uniforme de General de Caballería en honor al Marqués oficial de dicha arma. En enero del año siguiente la imprenta se halla en funcionamiento reeditando las obras de Cervantes y las de otros autores. A continuación, se abrirá al público la biblioteca el 23 de abril, coincidiendo con el tercer centenario de la muerte de Cervantes<sup>17</sup>. Para dotarla de fondos una R.O. dispone el traslado de la Biblioteca Popular de la ciudad y del Museo del Turismo, hasta la nueva sede, pasando a denominarse en lo sucesivo Biblioteca Popular Cervantina que estará integrada por dos secciones, una especializada formada con los ejemplares repetidos de la Biblioteca Nacional y otra popular con otros volúmenes de diversa naturaleza. La nueva biblioteca tendrá carácter autónomo dependiendo únicamente de la Junta de Archivos, Bibliotecas y Museos. No es de extrañar, que resulte muy frecuentada desde el mismo día de su apertura, tanto, que será la más visitada de toda España tras la Biblioteca Nacional, entre otras razones porque absorbe a los usuarios de la biblioteca popular en una ciudad como la capital castellana de fuerte tradición universitaria<sup>18</sup>. Pero al Marqués, que impregna todas sus obras de un fuerte carácter didáctico y divulgativo le interesa también en esta ocasión llegar a toda clase de público, de ahí que la biblioteca permanezca abierta hasta las nueve de la noche a fin de hacerla accesible a los trabajadores. De-seaba convertir la Casa de Cervantes en un centro de enseñanza y difusión del español como mejor manera de homenajear a su morador, por ello pensó en abrir una escuela donde se enseñase el habla castellana y dedicar una sala a la *Hispanic Society* y a su fundador, contribuyendo así a estrechar lazos

<sup>14</sup> Huntington ante el temor de sufrir un percance durante sus frecuentes viajes, y con el fin de que nada entorpeciera la entrega de sus casas al Estado, había establecido que fuese la Sociedad Hispánica y no él quien la realizase, situación que debe ser cancelada para que sea él quien finalmente haga la entrega, lo que sin duda retrasó el proceso (AGP 12367/40).

<sup>15</sup> Esperaba que la compra la efectuase el Estado pero al aparecer un comprador, decidió cerrar personalmente la operación el día 28 de junio de 1919, abonando por todo 30.000 pts y reservándose la posibilidad de donarla al Estado más adelante. Carta a Huntington el 12 de diciembre de dicho año (HSA).

<sup>16</sup> Recorrió el Marqués la Meseta localizando elementos decorativos para la Casa de Cervantes. Sabemos de sus viajes a Tordesillas, Medina de Rioseco y Villagarcía de Campos con tal fin. A esta última localidad llegó buscando los girones de la bandera de Lepanto que suponía se hallaba en algún pueblo de la Tierra de Campos. Carta al Secretario Particular del rey del 26 de diciembre de 1915 (AGP12367/40).

<sup>17</sup> Con tal motivo escribirá el Marqués a Sorolla para solicitarle la cesión de un retrato del rey o algún boceto grande o pequeño salido de sus pinceles que presida la biblioteca. Carta del 17 de abril de 1916 en el Museo Sorolla (CS/7220).

<sup>18</sup> El Marqués mantendrá a Huntington al corriente de los avatares de la institución cervantina. Le solicita nuevos volúmenes publicados por la *Hispanic* para la Sala dedicada a ella y en su carta del 10 de marzo de 1926 escribirá «La juventud vallisoletana ya se sabe de memoria toda la librería» (HSA).

con los Estados Unidos, que es uno de los fines que persigue la Comisaría Regia del Turismo, al dar a conocer en España a la institución neoyorquina, tan prestigiosa en América en aquellos años.

El entorno de un inmueble es consustancial al mismo contribuyendo a realzarlo, de ahí la importancia que concede el Marqués a su recuperación, dedicando grandes esfuerzos a preparar los espacios adyacentes a la casas vallisoletanas dotándolas del marco idóneo. Contó con la colaboración del Ayuntamiento de la ciudad que no permitió urbanizar las parcelas situadas delante, pudiendo instalar un área ajardinada con una fuente central renacentista y un atrio, así como un espacioso jardín español con boj y mirto cerrado por una verja, al que incorporó cuatro capiteles simbolizando la arquitectura antigua peninsular de época romana, califal, románica y renacentista. Sin embargo, lo más relevante de este espacio que ahora crea, va a ser la antigua portada del Hospital de la Resurrección que viera en pie el Marqués en su juventud y que tras arduas búsquedas consiguió localizar. Logró que se urbanizase la calle de Miguel Iscar donde fueron plantados olmos y construida una escalinata que salva el desnivel entre dicha vía y las casas. Los patios del conjunto serán cuidadosamente preparados. Instalará la estatua romana de Isis que le cede en depósito el Museo Provincial y que hoy ya ha sido retirada, así como la portada del convento de Cogeces del Monte que reconstruye y rescata de la ruina en que se hallaba tras la desamortización.

La Casa número catorce en la que vivió el ilustre escritor, será el núcleo central de todo el conjunto. Había modificado el Marqués la planta baja para habilitar una sala de lectura pero el piso principal no fue alterado y aunque en él se recrea hoy día una vivienda castellana del siglo XVII esta ambientación no fue obra de Vega-Inclán sino posterior a él aunque siguiendo sus gustos historicistas. En el plano de la vivienda del escritor publicado por Vega-Inclán en 1918, figura la casa con dos aposentos, una alcoba y una sala, estancias designadas así genéricamente y donde instaló, siguiendo el criterio de austeridad que preconizaba, algún mobiliario de carácter funcional, el cuadro de la batalla de Lepanto, el autógrafo del escritor y diversos libros, objetos que sin duda guardaría en un «vetusto caserón» en la ciudad fruto de sus rebuscas por la provincia, de donde también provenían los bargueños, mesas y arcones que dispuso en la

sala dedicada a la *Hispanic*<sup>19</sup>. La casa del escritor y su conversión en Museo queda solo esbozada por el Marqués, quien no llegó a extraer de la casa todas las posibilidades museísticas que ofrecía dentro de las coordenadas de sencillez que se había fijado para recrear el modo de vida de la familia Cervantes, por ello serán las Fundaciones Vega-Inclán quienes tras la desaparición del fundador, darán forma a esta Casa-Museo abriéndola al público el 23 de abril de 1948, con su actual fisonomía. Las salas que ahora incorporan la cocina y el estrado poseen evidentes coincidencias, con las de la Casa del Greco obra personal del Marqués<sup>20</sup>.

#### IV. EPÍLOGO

Al Marqués le corresponde el honor de haber salvado la Casa de Cervantes de la ruina o del fantasma de la especulación, pero no se puede comprender su manera de afrontar la creación de la institución cervantina sin tener en cuenta a quienes le precedieron especialmente Pérez Mínguez quedando impresa en la retina del joven Benigno la forma de tratar el reducido espacio de la vivienda, que aunque no le resultaba del todo ajena por cuanto era la propia de un anticuario, tal combinación de objetos adquirían una nueva dimensión al incluirlos en un espacio físico de marcada carga simbólica como el de esa casa. No cabe duda de que Benigno conoció dicho montaje, ni de que le impactó, por ello reaparecerá de su mano un ambientalismo debidamente depurado, sobrio y coherente, en la Casa del Greco, luego en la Casa de Cervantes y finalmente en el Museo Romántico.

<sup>19</sup> En el futuro, incorporaría el Marqués algún nuevo objeto a la vivienda como el baúl forrado de terciopelo rojo, hoy muy deteriorado, que podría tratarse del que poseía el ingeniero Pablo María Billard quien lo ofrece en venta al Duque de Alba como perteneciente a Cervantes, en enero de 1930, siendo enviada una Comisión por el Marqués para verlo. (AVI) citado en la remodelación del año 1948 y que figura en el primer inventario del Museo que hemos localizado fechado el 30 de noviembre de 1953, del que hay una copia en el Archivo General de la Administración (AGA Cultura 459).

<sup>20</sup> Queda recogido el procedimiento para fijar el programa y los contenidos museísticos, por uno de sus protagonistas en SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. «Valladolid. La Casa de Cervantes», *Itinerarios de Arte*. Madrid, 1974, págs. 217-224.



1.—El Rastro nuevo con la casa de Cervantes y el Hospital de la Resurrección (Según N.Sanz).



2.—El I<sup>er</sup>. Marqués de la Vega-Inclán.





3.—El II Marqués y Sorolla en la casa del artista.



4.—Casa de Cervantes. Fachada de la Biblioteca.



5.—Patio. Estatua de Isis.



## La II República española y la Sociedad de Artistas Ibéricos

JAVIER PÉREZ SEGURA

No es exagerado afirmar que la Sociedad de Artistas Ibéricos (a la que denominaremos SAI de ahora en adelante) y la República nacieron y murieron casi al mismo tiempo. En primer lugar, porque la SAI que resurge en 1931<sup>1</sup> es un producto típica, esencialmente republicano. Como muchas de las iniciativas que tuvieron lugar entre 1931 y 1936, está definida por la ilusión, el enunciado de propuestas interesantes y, desgraciadamente, por esa típica mezcla de acierto y frustración que se vivió de forma continuada durante los años de la II República.

En este sentido, lo republicano sería un estado de ánimo colectivo que afectó a todos los sectores de la población y que, en lo referente a la cultura y el arte, implicó profundas transformaciones respecto al periodo anterior<sup>2</sup>, el que había encarnado la Dictadura y el Directorio Civil.

Desde el principio se tuvo profunda conciencia de la importancia de ese nuevo tiempo que se estaba viviendo, lo que no es sino una constatación de que se estaba protagonizando una nueva fase de la historia de España. En consecuencia, es sencillo comprobar las actividades artísticas —por supuesto también las literarias y, en un sentido amplio, las culturales— que se produjeron entre 1931 y 1936 para afirmar que durante la República los procesos y los acontecimientos conocieron una destacada aceleración<sup>3</sup>.

Buena prueba de ello es que, sólo dos semanas después de que fuera proclamada la II República surgió el primer hecho artístico relevante: la fundación de la AGAP (Agrupación Gremial de Artistas Plásticos) y la publicación de su manifiesto en la prensa<sup>4</sup>. Hasta ahora habíamos creído que la

<sup>1</sup> Una bibliografía de la Exposición de la SAI en 1925 debe comenzar cronológicamente con el texto de BRIHUEGA, Jaime, «La Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos», en *Exposición Conmemorativa del Cincuentenario*, Madrid, Club Urbis, 1975. Posteriormente, ya en los años 90, el catálogo *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS, y Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1996, así como mi tesis doctoral inédita, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, Madrid, UCM, VII-1997.

<sup>2</sup> Un periodo tan fecundo en todos los órdenes como la II República ha captado la atención de muchos historiadores de renombre. Basta mencionar los trabajos de BÉCARUD, Jean, *Los intelectuales españoles durante la Segunda República*, Madrid, Siglo XXI, 1978; CAUDET, Francisco, *Las cenizas del fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993; o el t. XXXIX de la *Historia de España*, MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (dir.), *La Edad de plata de la cultura española (1898-1936). Letras, Ciencia, Arte, Sociedad y Cultura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

<sup>3</sup> Para una visión panorámica de los acontecimientos y procesos artísticos que se desarrollaron en la República hay que mencionar los libros de BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981; *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982. Para los dos núcleos más importantes del arte peninsular, además del madrileño, como son el vasco y el catalán, hay que mencionar los catálogos de las exposiciones *Arte y artistas vascos de los años 30*, San Sebastián, 1986, y *A.C. Avantguardes a Catalunya, 1906-1936*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1992. Por último, una valiosa recopilación de ensayos de autores varios sobre el periodo es HARRIS, Derek (ed.), *The Spanish avant-garde*, Manchester University Press, 1995.

<sup>4</sup> Los firmantes de ese Manifiesto, que apareció en periódicos como *La Tierra* o *El Sol*, son los siguientes: Santiago Almela, Francesc Badía, Emiliano Barral, Rafael Botí, Julián Castedo, Enrique Climent, Rafael Dieste, Isaías Díaz, Eduardo Díaz Yepes,



AGAP era una admirable muestra de la escasa consistencia de algunos fenómenos artísticos republicanos porque se la daba por fallecida a las semanas de su nacimiento. Pero las últimas investigaciones al respecto, en las que he tenido la fortuna de participar, nos hablan de lo contrario, de que el tiempo de la AGAP fue mucho más amplio, lo que le permitió alcanzar sus objetivos principales. Bajo diversas denominaciones (Federación de las Artes, Nueva Federación de las Artes) celebró exposiciones en Madrid durante un año y medio... que se pamos por ahora.

Algo parecido a la AGAP sucede con la SAI, como veremos a continuación, si bien por su naturaleza, iniciativas y estrecha vinculación al poder político la SAI ocupa un lugar único dentro de todas las agrupaciones dedicadas al arte español moderno y de vanguardia.

#### LOS IBÉRICOS EN LA REPÚBLICA

En la existencia republicana de la SAI existe una nítida frontera determinada por su vinculación oficial con el Estado, que se produce documentalmente en primavera de 1932.

Antes de esa fecha, la SAI repite su comportamiento de 1925, cuando fue fundada. Se trataba de un grupo de escritores, críticos de arte, artistas, músicos y arquitectos que intentaban organizar actividades a favor del arte español más moderno.

El 30 de abril de 1931 se publica en la prensa la refundición de la SAI y ya se pone de manifiesto su voluntad de vincularse al nuevo régimen:

«esperando que las actuales condiciones de la vida política en España serán más favorables para el desarrollo de las ideas nuevas en arte que el pasado régimen, tan hostil a esas manifestaciones»<sup>5</sup>.

Y sin embargo en esos primeros meses de la República, la SAI vivió pese a todo de su prestigio como único rayo de modernidad en medio de la edad oscura de la Dictadura, aunque como bien

sabemos la realidad no era tan dramática, ni mucho menos. Las dos primeras actuaciones de la SAI en la República obedecen al recuerdo de aquella exposición de 1925 en el Retiro madrileño: las exposiciones de San Sebastián y Valencia.

En la de San Sebastián —octubre 1931— el Ateneo donostiarra llamó a la SAI porque ésta tenía acceso a los artistas más modernos de la península y sería una perfecta continuación de la importante Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas celebrada un año antes, que había contado con proyectos y planos de miembros del GATEPAC junto a obras pictóricas de Picasso, Miró, Gris y los miembros de la llamada Escuela de París. Ahora, la SAI mostraría lo más avanzado que se hacía dentro de España y, de paso, vincularía a todo ese movimiento a algunos jóvenes artistas vascos como Juan Cabanas o Jesús Olasagasti, que por entonces iniciaban sus carreras respectivas<sup>6</sup>.

Bastante diferente es el caso de la muestra de Valencia (febrero-marzo 1932) porque en la capital levantina el ambiente cultural, artístico, era más dinámico. Juan Chabás, Max Aub o Gil Albert eran los más modernos entre los escritores, mientras que en las artes plásticas el binomio Genaro Lahuerta-Pedro Sánchez empezaba a tener bastante repercusión en toda la península. Pero sobre todo la diferencia estriba en el creciente —y temprano respecto a otras provincias españolas— compromiso político y social, que tiene como perfectos exponentes a la fundación de entidades como la Agrupación Valencianista Republicana (1931) o la Unión de Artistas y Escritores Proletarios (1932) y a la actividad de figuras como Josep Renau.

Pero aún hacía falta una exposición del arte más avanzado que se hacía en toda la península —de lo que se encargó la SAI<sup>7</sup>— y que además permitió una lectura política de ese panorama. En efecto, algunos escritores del momento contrapusieron los binomios modernidad artística/progresismo político y tradición pictórica/conservadurismo. Se trataba de afirmar que frente a la *Valencia de*

Cristino Gómez (más tarde se llamaría Cristino Mallo), Francisco Mateos, Francisco Maura, José Moreno Villa, Santiago Pelegrín, Francisco Pérez Mateo, Servando del Pilar, José Planes, Ramón Puyol, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna, Francisco Santa Cruz, Arturo Souto y Javier Winthuysen.

<sup>5</sup> Anónimo, «Sociedad de Artistas Ibéricos», en *El Sol*, Madrid, 2-V-1931.

<sup>6</sup> Para conocer la relación de participantes y las circunstancias que la rodearon, *vid.*, LOMBA, Concha, «El nuevo rostro de una vieja bandera: La Sociedad de Artistas Ibéricos en la República (1931-1936)», en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925...*, *op. cit.*, págs. 87-101.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

*Sorolla*, cuyos clientes pertenecían a las clases dominantes, surgía otra *Valencia*, la más moderna en su arte y en su modo de interpretar el mundo.

Pero aunque esta interpretación fue uno de los aspectos más novedosos de dicha muestra, la verdad es que la SAI no era sino otro grupo que intentaba exponer cuando podía o le dejaban. Únicamente cuando decidió asociarse de forma explícita al Estado dio ese salto de calidad que la diferenció del resto de asociaciones dedicadas al arte moderno.

#### CLAVES DE ESA UNIÓN ENTRE ARTE Y POLÍTICA

Seguramente para no cometer errores del pasado, que habían llevado a su desaparición en 1925 entre otras causas por falta de apoyos exteriores, la SAI buscó desde el principio el respaldo de la República.

Los primeros contactos tuvieron lugar ya a fines de 1931, y en la correspondencia que se ha conservado se aprecia con claridad la estrategia de la SAI. Abanderaba un discurso simplificador y deformador de la realidad según el cual en España sólo existían dos agrupaciones dedicadas al arte: la Sociedad de Amigos del Arte y la Asociación de Pintores y Escultores. Para los dirigentes de la SAI (Manuel Abril y Guillermo de Torre, principalmente) la primera se dedicaba al arte del pasado y la segunda al arte presente más conservador. Hacía falta, afirmaba la SAI, una agrupación como la suya, que ostentara la representación de los artistas más modernos<sup>8</sup>.

De inmediato, la República aceptó la oferta de colaboración y desde ese momento vinculó estrechamente arte y política, pues convirtió a la SAI en el vehículo perfecto para transmitir una determinada imagen de España en el exterior. Así pues, por medio de la Junta de Relaciones Culturales, se facilitó a la SAI la realización de algunos de sus proyectos. A cambio, el Estado había optado por la solución menos complicada —quizás también la más eficaz— ya que después de realizar determinados contactos diplomáticos, la SAI se encargaba de lo demás: seleccionar artistas y obras, redactar textos del catálogo, etc.

Las consecuencias generales de esa vinculación entre arte y política son de una relevancia excepcional. Por primera vez y única entre 1900 y 1951 (fecha de la I Bienal Hispanoamericana de Arte) el Estado apoyó de modo explícito una operación que modernizara el arte español. Además, el arte moderno sirvió para transformar la imagen de España en el extranjero. Un régimen tan nuevo como la República, mediante el apoyo a la SAI, quiso dejar sentado que era muy diferente al pasado inmediato; que en su orientación política era tan moderno como el arte que promocionaría en Europa, de modo que también para la República la SAI permitía soñar con un espejismo de modernidad.

No menos importante es que frente al tipismo y al aislamiento del pasado, la República contó con los Ibéricos para identificarse con el resto de Europa, ya que, de una parte, algunos españoles habían contribuido a crear la vanguardia (Picasso el primero, por supuesto) y, de otra, el arte español era tan moderno como el europeo, de manera que parecía que por fin se había superado el tradicional retraso en ese aspecto.

Pero es que además, en esa unión entre arte y política se aspiraba a ofrecer una imagen de totalidad y de coherencia. El gran número de artistas que expondrían con los Ibéricos (más de 150 en las diversas exposiciones) hacía pensar en que allí estaban reunidas todas las tendencias del momento, que no excluía a nadie y que, en consecuencia, la República había conseguido hacer del arte una res publica, un asunto común.

El primer episodio de esa colaboración se produjo de inmediato, con ocasión de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932. Para transformar con rigor el panorama del arte español contemporáneo, la SAI sabía que en el interior del país debían producirse cambios en la política artística, por lo cual solicitó al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes —Fernando de los Ríos— tener representación en el Jurado de Admisión y Colocación de Obras de la edición de 1932 de las nacionales, como se las llamaba entonces<sup>9</sup>.

En el pasado, los miembros de la SAI siempre habían cargado contra el sistema de las nacionales

<sup>8</sup> Ministerio AA.EE., Serie EpE, Legajo R-746, Expediente 49.

<sup>9</sup> Archivo General de la Administración, Serie Educación, Caja 1031.

por su organización interna, que llevaba a la promoción exclusiva del arte academicista y menos renovador. Pero también sabían dichos miembros que esos certámenes tenían enorme capacidad de conformar el gusto artístico en el público, de ahí su importancia estratégica. No había en España ningún foro mejor para cambiar el orden establecido y promocionar, desde una plataforma oficial única, el arte más avanzado.

La SAI pidió y consiguió del Ministerio antes mencionado la concesión de un puesto dentro del Jurado de Admisión y Colocación de Obras, y aunque en principio debía ser ocupado por un artista finalmente, como querían los Ibéricos, fue asumido por Manuel Abril. De esta manera, la SAI tuvo mucho que decir en la imagen final del arte que se pudo ver en esa edición. Pero es que, además, el Ministerio cambió radicalmente los Reglamentos, dando mayor protagonismo a los críticos de arte que a los artistas más conservadores. De los nueve miembros del Jurado de Calificación, sólo un tercio eran pintores y escultores habituales de esos certámenes, miembros que el resto se repartía entre los llamados *miembros natos* (procedentes de instituciones como el Museo del Prado o el Museo de Arte Moderno) y otros nombrados directamente por el Ministerio.

De ese modo, la República y la SAI consiguieron los objetivos esperados y fueron premiados artistas renovadores (Aurelio Arteta) y jóvenes promesas (como Jenaro Lahuerta o Rosario de Velasco). No en vano, gran parte de ellos habían sido o serían participantes en las numerosas actuaciones de la SAI durante la República.

Como estamos afirmando el Estado, mediante su apoyo a la SAI, quería difundir el arte español contemporáneo dentro y fuera de la península, y a este fin obedece otra de las iniciativas más interesantes del periodo. Nos referimos a la publicación de una revista confeccionada exclusivamente por la SAI: se llamó ARTE y aunque sólo pudo editar dos números (septiembre de 1932 y junio de 1933) su intención era la de alcanzar una periodicidad casi mensual <sup>10</sup>.

Para la SAI tener su propia revista suponía la

posibilidad de extenderse, tanto cuanto quisieran, en aquellas cuestiones de arte que hasta entonces sólo habían podido tratar en artículos en prensa. Además, la revista se podía erigir en el medio más eficaz de comunicación con el público y vendría a subsanar el carácter esporádico de las exposiciones de arte que lograsen celebrar dentro o fuera del país.

La Junta de Relaciones Culturales creyó firmemente en ese nuevo proyecto ya que financió los costes de la revista y, lo más novedoso, la difundió por vía diplomática entre sus embajadores de medio mundo, sobre todo de Europa y de Hispanoamérica. Para darse cuenta de la importancia que desde el Ministerio se concedía a esta revista basta extraer el siguiente párrafo de una carta enviada en octubre de 1932 a Bernardo Rolland, Ministro Consejero de la Embajada Española en Londres:

«Querido Bernardo: Adjunto te mando dos ejemplares de la Revista «Arte», dirigida por D. Manuel Abril y los Artistas Ibéricos. Como verás está en sus empiezos (sic) pues es el primer número que ha salido pero empieza bien. Los señores Artistas Ibéricos tienen con esta Casa íntima relación oficial. Por tanto todos estamos interesados en que la revista salga adelante. Te mando dos ejemplares, uno para el Sr. Embajador Pérez de Ayala y el otro con destino a la Anglo Spanish Society...» <sup>11</sup>.

En el número 1 de ARTE la SAI publicaría un extenso Manifiesto en el que están presentes algunos de los temas relacionados con la política. En sus párrafos iniciales se dirige al Estado, al que acusa de no haber promocionado en el pasado el arte moderno pero que en el presente tiene la oportunidad de cambiar dicha situación. Al final del texto, se declara explícitamente que todo aquello que la SAI no pueda conseguir por sus medios, lo pedirá cuantas veces haga falta a la República, porque considera que la obligación de ésta es instruir al pueblo español también en el arte más moderno <sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Vid. nota 8.

<sup>12</sup> El título completo de dicho texto es «Nuestro Saludo y Nuestros Propósitos» e incluye un epígrafe más significativo, Al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y al Director General de Bellas Artes.

<sup>10</sup> Para un análisis de la revista ARTE, *vid.*, mi tesis inédita, *op. cit.*



Pero aunque la edición de la Nacional de 1932 y la publicación de la revista ARTE son dos hitos destacados en esa simbiosis Ibéricos-República, sin duda los frutos más espectaculares fueron las exposiciones celebradas en el extranjero, la de Copenhague (Palacio de Charlottenborg, septiembre 1932) y la de Berlín (Galería Alfred Flechtheim, diciembre 1932-enero 1933). En ambas ocasiones, la Junta de Relaciones Culturales realiza mediante su contacto con los diversos embajadores en ambos países todas las gestiones para que sean consideradas actos oficiales y no iniciativas privadas o particulares.

En el interior del país, la realidad era mucho más ardua para la SAI y aunque la República también les apoyó, los obstáculos políticos eran mayores y acabaron por abortar algunas iniciativas interesantes, como una exposición-homenaje a María Blanchard, otra de Arte Alemán Contemporáneo o la que podría haber sido la segunda muestra de la SAI en Madrid, ya que la necesidad de contar con un local muy amplio —en Madrid sólo había dos, los Palacios del Retiro y el Museo de Arte Moderno— despertó la oposición cerrada de los sectores más conservadores. Aun así, la República les cedió un pequeño local en el Patronato Nacional de Turismo, donde inauguraron las muestras individuales de Ismael González de la Serna y Joaquín Torres-García, ambas en primavera de 1933.

#### EL SEGUNDO BIENIO REPUBLICANO Y LOS IBÉRICOS

El momento de esplendor de la SAI, que culmina en verano de 1933, da paso de forma brusca a su declive, muy vinculado al cambio de la situación política que se vive en paralelo. Para entonces, y a modo de rápido balance, la SAI había organizado muestras en España (dos colectivas, en San Sebastián y Valencia, y dos individuales, en Madrid) y el extranjero (Copenhague y Berlín), publicado los dos únicos números de su revista y desarrollado un papel protagonista en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932.

Precisamente debido a esta última intervención la SAI se había granjeado la enemistad de muchos artistas tradicionales y de la Asociación de Pintores y Escultores, que empiezan a hacerse oír en diversos medios de prensa. En esos artículos denunciaban la supuesta maniobra de la SAI para acaparar

las ayudas estatales y pretender erigirse en el único representante de todos los sectores del arte español moderno.

El 1 de abril de 1933 el profesor de dibujo, y asiduo a las Exposiciones Nacionales, José Manaut Viglietti, pronuncia una conferencia en el Ateneo madrileño en la que hace un repaso a la labor artística del primer bienio republicano. Pues bien, lo que para Manaut Viglietti destaca sobre todo es la aparición de la SAI, a la que acusa de monopolizar el dinero de todos los españoles e, incluso, de practicar el caciquismo, un término asociado a prácticas políticas corruptas. Al final de esa conferencia se desvela una de las causas de tal inquina contra la SAI: promocionaba el arte de vanguardia, que el autor califica como «un estigma de debilidad, snobismo y miseria física, que se disfraza como propósitos de revolución estética»<sup>13</sup>.

De forma lógica, la SAI fue asociada a los Gobiernos del bienio rojo, de modo que cuando tras las elecciones de diciembre de 1933 accedió al poder la coalición de partidos de centro-derecha como Acción Popular, el Partido Radical y la CEDA, la SAI, como tantos proyectos, fue marginada sin disimulo alguno. La revista ARTE no volvió a publicarse; el local que se les había cedido no se les prorrogó; la SAI fue excluida de los Jurados en la edición de 1934 de las Exposiciones Nacionales; finalmente, los proyectos de certámenes en el extranjero fueron rechazados o aplazados una y otra vez.

Por todo ello, durante el bienio 1934-1935 la única actuación de la SAI fue la celebración de la I Feria del Dibujo, en el seno de la Feria del Libro de Madrid, y aquélla se debió a un acuerdo entre ambas entidades particulares<sup>14</sup>.

#### EPÍLOGO

Hasta el comienzo de la guerra civil, la SAI sólo pudo ver cumplido el que había sido uno de sus proyectos más antiguos: exponer en París, uno de los centros originarios del arte de vanguardia. La muestra se tituló finalmente Arte Español Contem-

<sup>13</sup> MANAUT VIGLIETTI, José, *Las Bellas Artes en la Segunda República*, Madrid, Ateneo, 1-IV-1933.

<sup>14</sup> En concreto, la Agrupación de Editores Españoles y la propia SAI.



poráneo y se inauguró en el Museo de Escuelas Extranjeras, en el Jeu de Paume, el 12 de febrero de 1936. Éste sí que fue el único proyecto de la SAI asumido por los Gobiernos del llamado *bienio negro* y en parte se debe a la enorme inercia de unas negociaciones que llevaban años celebrándose entre autoridades españolas y francesas.

Seguramente, la de París sea la menos *ibérica* de todas sus exposiciones pero, al mismo tiempo, la más republicana, ya que en la selección final de artistas los envíos no estuvieron controlados del todo por la SAI, sino que se reunieron desde diversas procedencias. Fue sin duda la más republicana de las exposiciones de la SAI porque por primera vez se pudo ofrecer, de forma amplia, todo el desarrollo del arte moderno español desde principios de siglo, en concreto desde la figura de Ignacio Zuloaga, erigido por André Dezarrois, Director del Museo de Escuelas Extranjeras, en punto de partida de esa muestra<sup>15</sup>.

Resulta tentadora la hipótesis de que en esa ocasión se habría reunido, si bien de modo efímero, el verdadero Museo de Arte Moderno que necesitaba el pueblo español para ofrecer la imagen precisa del arte que se había producido en el primer tercio del siglo.

En los momentos finales de la República, cuando unas nuevas elecciones generales habían dado el triunfo al Frente Popular y el clima social se radicalizaba hasta lo impensable, la imagen de la SAI en España resulta muy compleja. Como si de un inmenso caleidoscopio se tratara, la SAI parecía una cosa u otra según quien y desde donde se mirase.

Así, los sectores artísticos más tradicionales los siguieron mirando con recelo, vinculados a la otra República; los artistas más avanzados se dieron cuenta de que asociarse, como había hecho la SAI, al poder político era contraproducente y se prefirieron opciones apolíticas, tan evidentes por ejem-

plo en los manifiestos de ADLAN (Amigos De Las Artes Nuevas) en Barcelona y Madrid. Pero incluso algunos de los antiguos ibéricos habían quedado decepcionados ante la nula capacidad de maniobra de la SAI en el interior de la península.

Por su parte, los intelectuales más comprometidos con la política (cuyo número creció en progresión aritmética por cuestiones obvias) también despreciaron a la SAI por preocuparse sólo de asuntos artísticos y no aportar nada a la realidad que se estaba viviendo en el país. Tanto por la derecha como por la izquierda se sucedieron los ataques a la SAI. Así, en *El Arte y el Estado*, libro que apareció inicialmente en la revista Acción Española en sucesivas entregas entre los meses de febrero y julio de 1935<sup>16</sup>, Ernesto Giménez Caballero critica a la SAI con estas duras palabras, impensables en 1931 cuando el propio escritor había pronunciado una conferencia de apoyo a la SAI en San Sebastián:

«¡Acudamos a implorar al Estado! ¡Que nos compre el Estado! ¡Que nos emplee el Estado! Y así pasó, por ejemplo, en España. Gran parte de los fauves españoles, de los independientes, de los ibéricos... van terminando como profesores de dibujo en Institutos estatales de Segunda enseñanza»<sup>17</sup>.

Aunque Giménez Caballero estaba posicionado en la derecha más radical, también desde el otro extremo la SAI recibió menosprecios. Para la revista valenciana Nueva Cultura la llegada de la República había supuesto la continuación de los privilegios para ciertas camarillas, como la SAI:

«Manuel Abril y otros intentan reorganizar a los Ibéricos. Ahora ya no se trata de enfrentarse con los organismos oficiales, sino de la posibilidad de conseguir 'algo palpable' y, en nombre de la 'revolución' se pide a grandes voces apoyo al 'arte revolucionario' español... Se pide parte del botín oficial y se acepta la convivencia con las fuerzas enemigas»<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Dos importantes artículos de los obstáculos que conoció la realización de la muestra de París son anónimos, «En el Ministerio de Estado», *La Vanguardia*, Barcelona, 26-I-1933, y «La unión hace la fuerza. La asamblea de artistas», *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, VI-1933. Además, se puede acudir a la abundante documentación que existe en el Archivo General de la Administración (Serie Asuntos Exteriores, Caja 11031) y Ministerio de Asuntos Exteriores (Serie EpE, Legajo R-746, Expediente 49).

<sup>16</sup> BRIHUEGA, Jaime, *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 35.

<sup>17</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *El Arte y el Estado*, Madrid, Gráficas Universal, 1935, pág. 33.

<sup>18</sup> Anónimo, «Situación y horizonte de la plástica nueva. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto», *Nueva Cultura*, Valencia, núm. 2, II (1935), pág. 4.

Por último, los propios dirigentes de la SAI reconocieron su incapacidad para sobrevivir por sus medios y tener que apoyarse —«fatalmente», afirmará Guillermo de Torre<sup>19</sup>— en el Estado, un Es-

tado al que se le acabó el tiempo muy pronto, antes de que pudiesen comenzar a verse los frutos de su política cultural y artística, apasionante en tantos aspectos como sabemos.

<sup>19</sup> TORRE, Guillermo de, «Anales de los Artistas Ibéricos», *El Sol*, Madrid, 27-V-1936.



## Lenguajes escenográficos en la España de preguerra (1920-1936)

JOSÉ LUIS PLAZA CHILLÓN

La historia del teatro moderno va indisolublemente unida a los que podríamos llamar una investigación escenográfica atenta a la expresión de las imágenes y de los espacios. Baste recordar cualquier nombre de los grandes renovadores de la escena europea (Craig, Copeau, Appia, Meyerhold, Reinhardt o Piscator) para comprender hasta que punto cada poética teatral entraría en una determinada concepción del espacio. Este cambió en la escenografía y decoración teatral en las primeras décadas del siglo XX iría indiscutiblemente unido al cambio de la arquitectura teatral (Gropius) que ha sido siempre muy bien complementada con la estratificación social, formando un todo armónico, que se remonta del siglo XVI a la Revolución Francesa.

La escenografía teatral de la primera mitad del siglo XX, fue un cruce de caminos entre tradición y modernidad; por un lado se mantendría el clasicismo tradicional a la «italiana», y por otro, se investigarían en la creación de nuevos espacios escénicos a través de las propuestas más radicales de la vanguardia europea. La aportación del pintor va a ser fundamental trascendiendo los límites del decorado, ya que por primera vez bajará del mundo mercantil de las galerías de arte y los marchantes, acudiendo a un arte más compartido. Los pintores iban a aportar al teatro una dedicación más allá de lo nuevamente oportunista o simplemente coyuntural, hablando en ese ámbito ideal donde subvertir las leyes y alcanzar auténtica plenitud de las formas artísticas. Se convertirá el teatro, por tanto, en auténtico «arte visual», aniquilando la esce-

na tradicional y realizando el nuevo espacio escénico, como espacio pictórico<sup>1</sup>. Confluyeron, en este sentido, los más grandes pintores de la primera mitad de siglo; así brillaron con luz propia las arriesgadas aportaciones de Schlemmer y su *Ballet triádico* en La Bauhaus, la «síntesis escénica abstracta» de Kandinsky, el «objeto espectáculo» de Léger, la «geometría dinámica» de Mondrian, el «teatro de color» de Sonia Delaunay, el «teatro-circo-varieté futurista» de Moholy-Nagy o las colaboraciones de Picasso para los «ballets rusos» de Diaghilev, entre otros.

La evolución de la escenografía teatral en España durante estos años estuvo dominada, en general, por la mediocridad, al igual que la escena dramática. Sólo al final de la década de los veinte con la incorporación de la generación del 27, el panorama escénico español cambiaría bastante. Es cierto, que tenemos algunos ejemplos aislados donde la innovación escenográfica se hizo patente, como fue la irrupción de los «ballets rusos» en los escenarios españoles, o la introducción en algunas publicaciones periódicas de las ideas teatrales más avanzadas provenientes de nombres como Bragaglia, Reinhardt o Prampolini, aunque lo dominante fue la resistencia principal del público a aceptar todo lo supusiera modernidad; y esto podría am-

<sup>1</sup> FRANCASTEL, Pierre. «Le théâtre est-il un art visuel?» En: *Le lieu théâtral dans la société moderne*. París: Editions du C.N.R.S., 1988, págs. 77-83.



pliarse a los demás ámbitos escénicos, como el figurinismo, la coreografía o interpretación.

Anticipándonos, en parte, a unas conclusiones finales podemos decir que durante la década de los años veinte y treinta en España, predominaron tres tendencias principalmente: la primera era «tradicional», derivada de la escenografía decimonónica de carácter realista o verista; representada por los escenógrafos puros (aquellos que sólo se dedicaban al teatro profesionalmente) de la talla de Salvador Alarma, Eugenio Garí, Amalio Fernández o Luis París; fue la envolvió gran parte de los escenarios comerciales españoles en estos años. La segunda y la tercera se volcaron hacia la renovación y la vanguardia: por un lado, la labor de Gregorio Martínez Sierra y su «Teatro de Arte» trajeron las ideas renovadoras heredadas de las grandes compañías teatrales europeas al estilo de «Deutscher Theater» de Reinhardt o el «Teatro de Arte de Moscú» de Meyerhold y Stanislavski, sin olvidar la marcada influencia del concepto esplendoroso y cromático que supusieron los «ballets rusos» de Diaghilev; y para ello contó con escenógrafos y pintores muy sobresalientes, entre otros, Barradas, Burmann, Mignoni o Fontanals. Y por otro, una tendencia que conecta directamente con el denominado *arte nuevo*, o sea, la vanguardista propiamente dicha, y cuyos resultados más satisfactorios tuvieron lugar principalmente en los años de la II República, destacaron nombres como, Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Ángel Ferrant, Ponce de León o Manuel Ángeles Ortiz.

A pesar de las voces que se alzaron a finales de los años diez y principios de los veinte, para conseguir un teatro más «revolucionario», y ello conllevaba representar bien y con una escenografía adecuada y consciente, que fuera verdaderamente artística y que ayudara a resaltar intensamente todo lo que tenía de plástico, de cuadro, de sensual, y conseguir una verdadera obra maestra<sup>2</sup>. Había otras que opinaban todo lo contrario, y que pensaban que los detalles de la vestimenta, arquitectura, accesorios, en definitiva, escenografía, pasaban y cambiaban con el tiempo; estos eran los que menos debían preocupar a un «auténtico director de esce-

na», y aunque se quisiera acabar con el arqueologismo reinante, lo único que debía preocupar era buscar el ambiente propicio para que la «fuerza interna y poética de la obra luzca su máxima significación». Esta segunda afirmación, que abogaba por el mantenimiento de la tradición escenográfica de raigambre decimonónica y romántica, muy unida al dominio clásico de la escena, impregnó casi todos los ámbitos del teatro español anterior a la Guerra Civil<sup>3</sup>.

Durante la segunda mitad del XIX el melodrama romántico y popular fue la edad de oro de la escenografía pintada de las decoraciones. Estos antiguos decorados de tela de los melodramas y las óperas tenían la misma función gratuita y alienante. En cierto modo, fue la corriente a seguir por los escenógrafos que hemos denominado como «puros». Así por ejemplo, cuando se oponía en escena una comedia de Linares Rivas o de Jacinto Benavente, siempre era colocado en una gran tapiz pintado, al que se añadían grandes y hermosos divanes bien tapizados, que provenían de anticuarios o de casas aristocráticas o de otros tantos lugares. Y estos «trastos» en escena empezaban a tener demasiada significación, es decir, que significaban demasiado. Eran testimonios elocuentes que apresaban la imaginación, más que la disparaban. Hubo un predominio de la pintura de escena realista que prolongaba los conceptos de representación del siglo XIX y que pondría al fondo plástico unos textos dramáticos que tampoco ofrecían ninguna novedad, como el de los Benavente, Arniches, Linares Rivas, los Álvarez Quintero, Marquina, Villasespa, los dramas históricos, etc. Todo ello llevado a cabo por escenógrafos como Amalio Fernández, Luis París o Luis Muriel, acercándose esporádicamente a unos signos de primigenia modernidad muy cercana al simbolismo, pero siempre muy tímidamente y sin apenas consecuencias<sup>4</sup>.

Tal vez, el escenógrafo que representó el paradigma de la tendencia tradicional y pura, fue el catalán Salvador Alarma; que a pesar de seguir la tradición de la buena escenografía catalana más pu-

<sup>3</sup> ALSINA, José. «La tradición escenográfica». *Blanco y negro*, 28-X-1934.

<sup>4</sup> NIEVA, Francisco. «La no historia de la escenografía teatral en España». *Cuadernos El Público*, mayo (1986).

<sup>2</sup> GRAU, Jacinto. «Teatro y escenografía». *España*, 28-VIII-1919.

ramente realista, fue el más avanzado y el único que recibía saludables influencias del extranjero, siempre imbuido de la pintura teatral del pasado cercano. Se le puede considerar por tanto, como un artista fuera de toda escuela o tendencia comprometida y de toda clase de variaciones cronológicas. Era un pintor bien dotado, excelente compositor de planos arquitectónicos y sobre todo gran admirador de escenarios veristas. Dentro de esa línea se desarrollarían sus decorados, sin prescindir de un discreto realce romántico y manteniendo la máxima de su maestro, Soler y Rovirosa: «la base del pintor escenógrafo ha de ser la arquitectura»<sup>5</sup>. Alarma fue uno de los escenógrafos más prolíficos del teatro español de los años veinte, el más contratado y, probablemente, el más admirado; ya que reflejaba el gusto de gran parte de la sociedad burguesa de su tiempo. En este sentido, resultan significativas las elogiosas palabras que le dedicó el pintor romántico Santiago Rusiñol, con motivo de una exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1928: «Alarma es conocido de todos los que van al teatro en España, y los que no van conocen su labor. Pocos son los autores españoles que en el fondo de sus figuras no hayan visto un decorado del gran escenógrafo. Él es un perfecto paisajista, que sabe interpretar la Naturaleza, y hombre fantasioso que sabe estilizarla, pudiendo decirse que dignificándola. El saber encontrar el justo ambiente al igual de una casa pobre que de un gran salón señorial, de una ambiente de sencillez que de un amplio y majestuoso palacio, de humilde rincón de pueblo como el de gran ambiente de populosa ciudad»<sup>6</sup>.

La mayoría de los maestros escenógrafos con una técnica más cercana al verismo, tuvieron por base la enseñanza del dibujo con toda la solidez y el conocimiento de arquitectura tan necesarios aunque sólo fuera dentro de la mayor sencillez. Esto hacía regresar, de alguna manera, a los ancestros del Renacimiento donde tanto los pintores como los arquitectos veían muy claro las posibilidades dramáticas de la plástica, aunque siempre proyectando

hacia el descubrimiento de la perspectiva, marcando todo el teatro de los siglos posteriores. Los antecesores a Alarma, como sus maestros Soler y Rovirosa, Bussato o Bonardi y Ferri, inculcaron a sus discípulos la única teoría para llegar a la máxima perfección en la escenografía propiamente dicha, en el arte de pintar decorados, dibujándolos previamente con toda la justeza de línea y carácter; pero debemos aclarar que tanto Alarma como sus seguidores, no desdijeron nunca los nuevos avances escenotécnicos (electricidad, luminotecnica, maquinarias, escenarios...) que se estaban produciendo en aquellos años de crisis y renovación de la escena teatral.

Pero, igual que en esta tendencia existe un marcado carácter de dirección escenográfica realizada por el «maestro pintor» y que podríamos considerar con un calificativo decimonónico; en otras más innovadoras, iría quedando poco a poco desplazado por un nuevo modo de especialización, cambiando el denostado carácter hermético que el oficio artístico tenía. Se producirá un progresivo trato entre artistas plásticos de vanguardia, con autores teatrales y directores escénicos; esta era la corriente dominante en la Europa de la modernidad y cuyo reflejo en España fue mínimo, si exceptuamos a algunos de los grandes nombres del teatro español de estos años, principalmente Martínez Sierra, Adriá Gual, Rivas Cherif y los dramaturgos Valle-Inclán y García Lorca. Esto enriquecería decisivamente los nuevos planteamientos estéticos a la hora de llevar a cabo un montaje escénico.

Valle-Inclán sería uno de los primeros dramaturgos españoles que tuvieron un contacto más directo con los pintores de su época, además de ser uno de los autores más novedosos de la primera mitad de siglo. Fue un insigne conocedor de la artes, de la pintura y arquitectura, estando muy relacionado con los cargos oficiales del arte, llegando a ser incluso director de la Academia de Bellas Artes en Roma y haciendo incursiones serias en la crítica artística. Esto fue decisivo en su propia concepción dramática y escénica. Victoria Durán recordaba la preocupación de la plasticidad escénica por Valle-Inclán en sus clases de la Escuela Superior de Bellas Artes, describiendo la concepción de la presentación plástica de alguna de sus obras dramáticas: «Con su fantasía se adelantaba a todos los atrevimientos que años más tarde Alemania y Rusia llevaron a escena. Me describió perfectamente

<sup>5</sup> ESPINA, Antonio. «Exposiciones de Salvador Alarma». *La Gaceta Literaria*, 29 (1928).

<sup>6</sup> DHOY, José. «Vestuario y decoración». *Blanco y negro*, 12-II-1928.

los escenarios sintéticos y la escenografía estilizada hasta lo inverosímil...». Incluso en los montajes de *El mirlo blanco*, grupo de teatro experimental de finales de los años veinte, cuidaba mucho sus puestas en escena y escogiendo muy bien a sus colaboradores, como el gran artista gráfico y escenógrafo Salvador Bartolozzi, uno de los más destacados e innovadores de su tiempo<sup>7</sup>.

Esta temprana colaboración con los pintores escenógrafos no fue nada «amateur», tenían que ser capaces de realizar en grande las obras que el teatro juzgaba como necesarias, muy alejadas en este sentido de las normas estéticas que no rebasaban el nivel marcado por las revistas ilustradas de la época. En muchos casos, gracias a la ingente labor de la prensa diaria y a al trabajo que representaba la intervención de documentados directores de escena en el cine; ya que gran parte de las películas representaban decorados de interiores, introduciéndose muy despacio hacia una cuidada plasticidad. También tuvieron que ver la admiración de espectáculos extranjeros de carácter vario, que permitían apreciar maravillosos efectos escénicos<sup>8</sup>.

En España hasta la década de los veinte se había desdeñado la intervención y colaboración de artistas aptos y bien orientados, hasta que aparecieron en escena nombres del teatro tan influyentes como Margarita Xirgu, Martínez Sierra o Rivas Cherif, que decidieron poner mucho a favor en el cuidado de la escena, montando obras con excesiva fastuosidad y sirviéndose de pintores y dibujantes como Moreno Carbonero, Penagos, Burmann, Fontanals o Mignoni, en un principio. En esto, la nueva concepción de la dirección escénica va a tener mucho que ver, ya que comenzaban a hacerse eco de las grandes innovaciones en el teatro europeo, así las teorías de Gordon Craig, Reinhardt, Meyerhold o la propuestas de Diaghilev fueron introducidas en sectores minoritarios, pero de gran trascendencia para la escena española de preguerra.

El más destacable fue, sin duda alguna, Gregorio Martínez Sierra y su *Teatro de Arte*, que estuvo

marcadamente influido por los «ballets rusos» de Diaghilev. Este empresario eslavo, culto, refinado y esnob se lanzó a la avidez artística poco antes de la guerra europea. Sus famosos ballets estuvieron decorados convencionalmente, pero fueron pintados por artistas impregnados de modernidad. Destacaron los nuevos colores y las nuevas formas en una auténtica explosión de decorativismo lujoso, causando una gran sensación allá por donde se representaban. Con él trabajaron los mayores artistas de la vanguardia europea, desde Gontcharova a Léger, y los mejores músicos de Strawinsky a Falla, o grandes dramaturgos como Cocteau. Además de algunos de los grandes pintores españoles como Salvador Dalí, Joan Miró, José María Sert, Juan Gris o Picasso. Este esplendoroso concepto estético fue recogido y asimilado por Martínez Sierra, que pudo experimentarlo en plena libertad en el madrileño Teatro Eslava. Allí se realizaron, durante las décadas de los diez y veinte, las representaciones teatrales más innovadoras del panorama español, sobre todo plasticamente. Y para ello contó con colaboraciones excepcionales, destacando principalmente tres: el pintor uruguayo Rafael Pérez Barradas, uno de los puntales del *arte nuevo*, el escenógrafo catalán Manuel Fontanals, y sobre todo, Sigfrido Burmann, reclutado en Granada pero que provenía de Alemania donde había sido discípulo directo de renovadores de la escena como Max Reinhardt o Erwin Piscator, introduciendo en los decorados del Eslava, cuando estos eran de cartón y papel pintados, elementos reales y objetos de valor. Su estética, aunque enraizada en el verismo, supo evolucionar de acuerdo con las orientaciones teatrales más modernas<sup>9</sup>. Tanto Barradas, Fontanals como Burmann trabajaron para los dramaturgos más destacados del teatro español de los años veinte y treinta; Alberti, Casona, Valle-Inclán, pero fundamentalmente García Lorca con el que consiguieron sus mayores logros artísticos. Probablemente las dos puestas en escena más representativas de los años veinte estuvieron protagonizadas por Lorca y dos de sus obras menos significativas, pero que desde el punto de vista de la escenografía supusieron una ruptura radical con el mediocre panora-

<sup>7</sup> En: RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo». *Revista de estudios hispánicos*, 16 (1989).

<sup>8</sup> COSSÍO, Fernando G. «Nuestros pintores y el cine». *La Gaceta Literaria*, 43. 1-X-1928.

<sup>9</sup> MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (ed.). *Un teatro de arte en España. 1917-1925*. Madrid: La Esfinge, 1925.



ma reinante, estas fueron: *El maleficio de la mariposa* llevada a cabo por Martínez Sierra y su equipo en 1920 y *Mariana Pineda* donde Salvador Dalí conseguiría, tal vez, los decorados más vanguardistas y modernos de los realizados hasta ese año en los escenarios comerciales españoles<sup>10</sup>.

Hubo una serie de pintores, que aun siendo españoles, realizaron la mayor parte de su trabajo en el mundo del teatro, fuera de nuestras fronteras, principalmente en Francia; me refiero a Miró, Picasso, Gris o más tarde el propio Dalí que realizaron las más sobresalientes colaboraciones junto a Diaghilev y los «ballets rusos», la compañía Nacional de los ballets de Montecarlo o los ballets suecos, por citar los más conocidos. Esto supondría un revulsivo para muchos pintores españoles que formaron la *Escuela de París*, así nombres como Peinado, González de la Serna, Manuel Ángeles Ortiz, Ucelay, Viñes, Bores o Benjamín Palencia, viajaban a la capital francesa para exponer sus obras y conectar con Picasso y el mundo de la vanguardia «auténtica». Estos supieron empaparse de las nuevas poéticas, para más adelante llevarlas a la práctica en algunas de los trabajos más significativos que se produjeron en el arte escénico en los florecientes años de la II República.

Los incentivos de algunos de los cambios que se produjeron en otras propuestas escénicas modernas eran, precisamente, las corrientes que irradiaban de París, incidiendo en la realización plástica de muchos espectáculos que ya se habían empezado a dar desde el fin de siglo con el impresionismo y simbolismo, y que en pleno siglo XX, el fauvismo, futurismo, cubismo, expresionismo, constructivismo o surrealismo, cada uno en su propio lenguaje y todos esencialmente antinaturalistas. En España tuvieron una forma peculiar de manifestarse algunas de estas corrientes, no sólo procedentes de la importación donde a veces se mezclaban estéticas diferentes bajo una misma propuesta, sino de las formulables a partir de configuraciones de origen autónomo. Sin embargo, ninguno de estos vestigios a los que pueden adscribirse nuestra vanguardia supone esas unidades de lenguaje y de poética a través de los que se articulan las vanguardias eu-

ropeas. Los *ismos* de la nueva pintura en la escena van a tener carácter de brotes, nunca se van a manifestar en virtud de una articulación o una evolución, sino que aparecerán por importación, como ocurría con algunos de los montajes ideados, pensando siempre en la teoría y en la praxis de un Reinhardt, Piscator o Bragaglia. Otras veces gracias a las figuras de los pintores escenógrafos que llegaban a España después de haber trabajado intensamente en París, como el caso de Santiago Ontañón o que se adscribieron a algún movimiento vanguardista y los llevaron a sus diseños escenográficos, como lo hicieron Alberto Sánchez, Benjamín Palencia o José Caballero, influenciados entonces por el surrealismo. Además, todas estas similitudes con la pintura de escena europea van a tener un carácter mimético igual que en la pintura de época.

Fue durante la II República cuando por primera vez se atenderá el teatro desde el poder, sin ver en él más que una manifestación cultural y una creación estética, que como tal, se intentará hacer llegar a todos. De ahí, la importancia al apoyo de las iniciativas como el *Teatro de Misiones Pedagógicas*, a pesar de su ingenuo utopismo; y sobre todo el apoyo al teatro universitario de *La Barraca*, dirigido por García Lorca y Eduardo Ugarte. Con ambas iniciativas se difundirá el conocimiento de nuestro teatro clásico (Cervantes, Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón o Lope de Rueda), pero esa difusión se hizo con la única intención de divertir y enseñar, de hacer gozar con el espectáculo. Lejos, quedarían aquellos poderes que utilizaron el teatro como escuela de costumbres con toda la carga de trasnochadas moralejas que el siglo XIX había mantenido rotundamente. Y desde el punto de vista escenográfico, tal vez fue la experiencia más satisfactoria en el panorama español de vanguardia. Confluyeron aquí el teatro y las artes plásticas alcanzando el máximo auge y la experiencia más feliz, ya que en sus cinco años de actividad, además de difundir la cultura literaria y teatral al pueblo español, propuso un nuevo sistema de trabajo artístico para que pintores tan destacados como, Benjamín Palencia, José Caballero, Norah Borges, Ponce de León, Alberto Sánchez, Ramón Gaya, Santiago Ontañón, Manuel Ángeles Ortiz o Salvador Bartolozzi, difundieron por España las concreciones de unos lenguajes artísticos hasta ahora desconocidos por el pueblo. Así, lo que en las distintas galerías de arte hubieran sido

<sup>10</sup> PLAZA CHILLÓN, José Luis. *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada: Fundación Caja de Granada, 1998.



las habituales manifestaciones plásticas, pasaban a ser aquí una experiencia completa y nueva, y un verdadero acto de comunicación artística en un acercamiento espontáneo y popular. Acababa por coincidir con esa interpretación purificadora de los nuevos lenguajes del arte que tantas veces se había pedido, y otras tantas se había negado desde la naturaleza misma de los circuitos de consumo<sup>11</sup>. No fueron estas las únicas colaboraciones de estos pintores, algunos de ellos llegaron a profesionalizarse en el mundo de la escenografía para el teatro y el cine, como Ontañón. Otros alternarían esta actividad en distintos períodos de su vida, como el caso del escultor Alberto que siendo este quehacer su mayor preocupación, nunca dejaría de lado el mundo del teatro, sobre todo a partir de 1939 y con motivo de su exilio en la U.R.S.S.; otros se acercaron esporádicamente como José Caballero, que colaboraría con Lorca en diversas ocasiones, y los que ya habían tenido experiencias anteriores como Manuel Ángeles Ortiz y sus acertadas colaboraciones con Manuel de Falla (*El retablo de Maese Pedro*).

Probablemente las aportaciones más originales e innovadoras a la escenografía española de preguerra, vinieron de las propuestas independientes. Un ejemplo clave fue la composición imaginada por la pintora gallega Maruja Mallo, en un montaje que debía tener lugar en la Residencia de Estudiantes de Madrid, ideado por Rodolfo Halffter y titulado *Clavileño* (inspirado en un episodio del *Quijote*), para que tuvo que diseñar los figurines y decorados. El texto cervantino inspiró a Maruja Mallo una serie de figuras realizadas con materias naturales como la madera, esparto, vellores de lana, paja, serrín o corcho. El caballo, los músicos y los personajes en general, se hicieron estilizados. Las formas y los volúmenes fueron sometidos a los materiales, que resultaron ser los verdaderos protagonistas. Cada una de estas formas recordaban las aportaciones estéticas de la *Escuela de Vallecas*, fundada a finales de los años veinte por Palencia y Alberto Sánchez, a los que se unirían otros como Caneja o Alberti, además de la propia Mallo; y que propiciaron un arte que trataba de la

sobriedad y la sencillez que transmitían las tierras de Castilla<sup>12</sup>. Maruja Mallo escribió algunos textos que denotan esas ansias de renovación en el atrasado panorama de la escenografía, con afirmaciones como: «El teatro debe crear un espectáculo. Me interesa la escenografía como creación y ciencia arquitectural... No habrá cosas fingidas como en los viejos escenarios-decorados ilusionistas de bambalinas de papel o telas pintadas que son como cuadros sin relieve, sino un escenario que tenga conciencia armónica del espacio, con una consonancia en cada parte y el todo, donde los personajes se mueven en todas direcciones, subir, descender, entrar, salir... Los elementos que componen el escenario serán giratorios, móviles unos, fijos otros, formando una arquitectura compuesta de superficies y cuerpos dinámicos y estáticos. El principio fundamental del teatro es adiestrar el cuerpo a la imaginación convirtiéndolo en un instrumento de creación escénica. Empleo de cuerpo humano como esqueleto mecánico para mis arquitecturas escultóricas que se moverán relacionándose con una unidad armónica, escenográfica. La entrada de un personaje en escena para mí, es la presencia de un cuerpo en el color y materia que le corresponde y estará en relación con la organización total del escenario. Cada personaje llevará su máscara propia según su representación, y serán fijas o móviles...»<sup>13</sup>. Debajo de estas palabras subyace todo un discurso de ideas radicales y vanguardistas que tienen que ver con el *arte nuevo*, recordemos la filiación de Mallo con los catalanes del ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas) que desarrollaron una importante difusión de las manifestaciones de vanguardia ayudando a crear un nuevo cauce de sensibilidad para la recepción de corrientes como el surrealismo y volcándose sobre todo con la «marginalidad» cultural. Por eso, sus palabras evocan las teorías y prácticas escénicas que llevaron a cabo miembros de la Bauhaus como Moholy Nagy u Oscar Schlemmer, u otros artistas que se introdu-

<sup>11</sup> PLAZA CHILLÓN, José Luis. *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca. 1931-1937 (De pintura y teatro)*. Granada: Comares, 2000.

<sup>12</sup> CARMONA, Eugenio. «Materias creando un paisaje. Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el reconocimiento estético de la naturaleza agraria. 1930-1933». En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *El surrealismo en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994, págs. 91-116.

<sup>13</sup> MALLO, Maruja. «Escenografía». *Gaceta de arte*, 34 (1935).

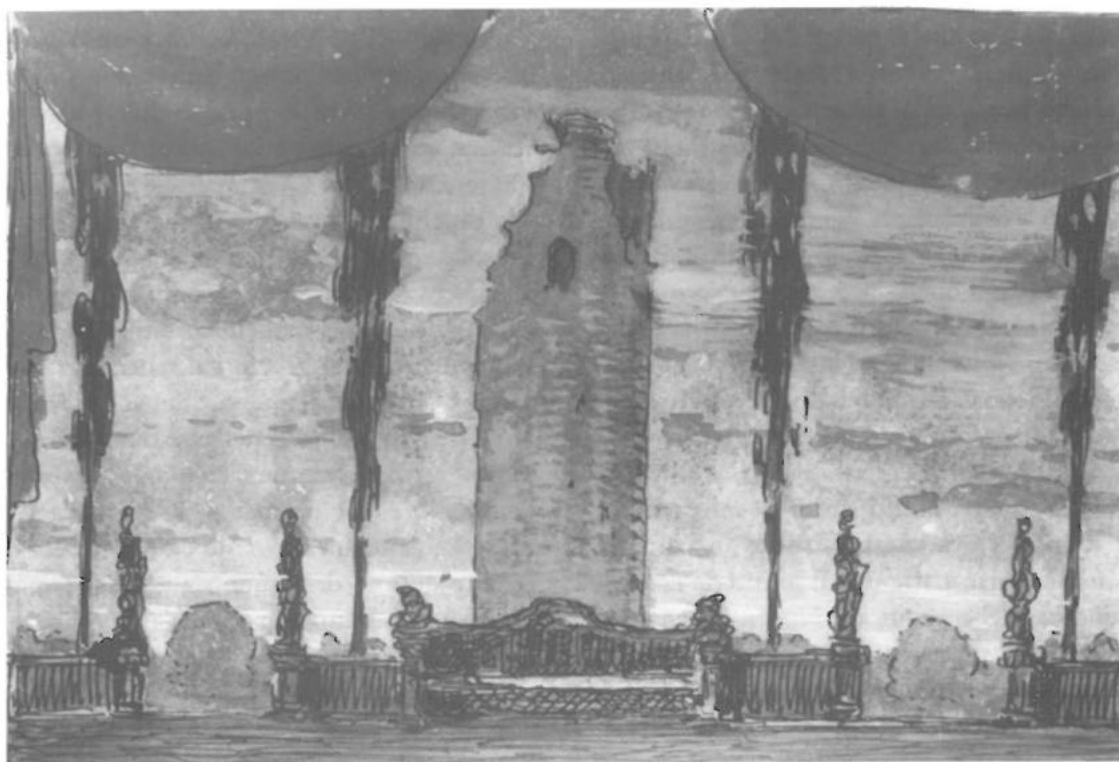
jeron en el teatro como Fernand Léger y sus composiciones cubistas, o el «teatro de color» de clara asociación *orfista* que la pintora Sonia Delaunay llevó a cabo en diversas ocasiones, en ese afán por las construcciones mecánicas (esqueletos mecánicos), máscaras, concepción arquitectural, dinámica del escenario, etc. Fuera de todo ilusionismo decorativista y simbólico.

En general, las alternativas de vanguardia tuvieron poco éxito en los años de la república; comenzada ya la Guerra Civil el bando republicano reuniría nuevamente a pintores y escenógrafos para la realización de algunos montajes, el denominado teatro de «urgencia», así Eduardo Vicente, Miguel Prieto, Ramón Gaya, Arturo Souto o Santiago Ontañón formarían parte de un grupo de escenógrafos que bajo el nombre de *Nueva España*, intentaron animar el difícil panorama teatral en los años de la contienda.

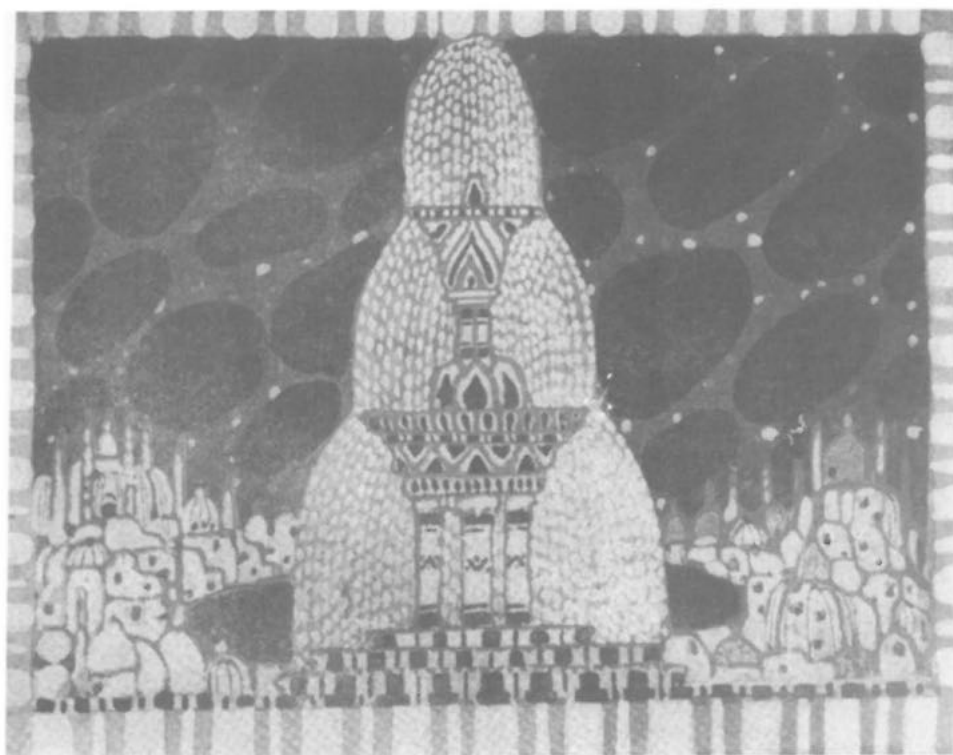
Para concluir, y parafraseando a Francisco Nieva podemos decir que: «... somos formalistas y miméticos, Valle-Inclán pudo habernos colocado a la vanguardia del teatro y lo rechazamos. Exilia-

mos a Buñuel y Picasso, hicimos casi vejación oficial de Juan Gris, y nos hemos reído de todo lo que ha querido, y aún podido hacer algo diferente, que no pareciese a los que se hacía ya en el extranjero, todo ello a partir del siglo XVIII». Por eso, los escenógrafos como Burmann, Fontanals, Bartolozzi, Barradas, Ontañón o Mignoni, fueron los únicos que nos dieron la impresión de una cierta apertura hacia las tendencias estilísticas más acordes con su tiempo. Es difícil sentenciar su trabajo si era o no absolutamente innovador, pero el talante de algunas de aquellas escenografías, no faltaba libertad de interpretación, osadía y experimentación por el uso notable de la diversidad, aunque evidentemente un decorado de Alarma era muy diferente de uno de Fontanals y mucho más si era de Alberto o Benjamín Palencia<sup>14</sup>.

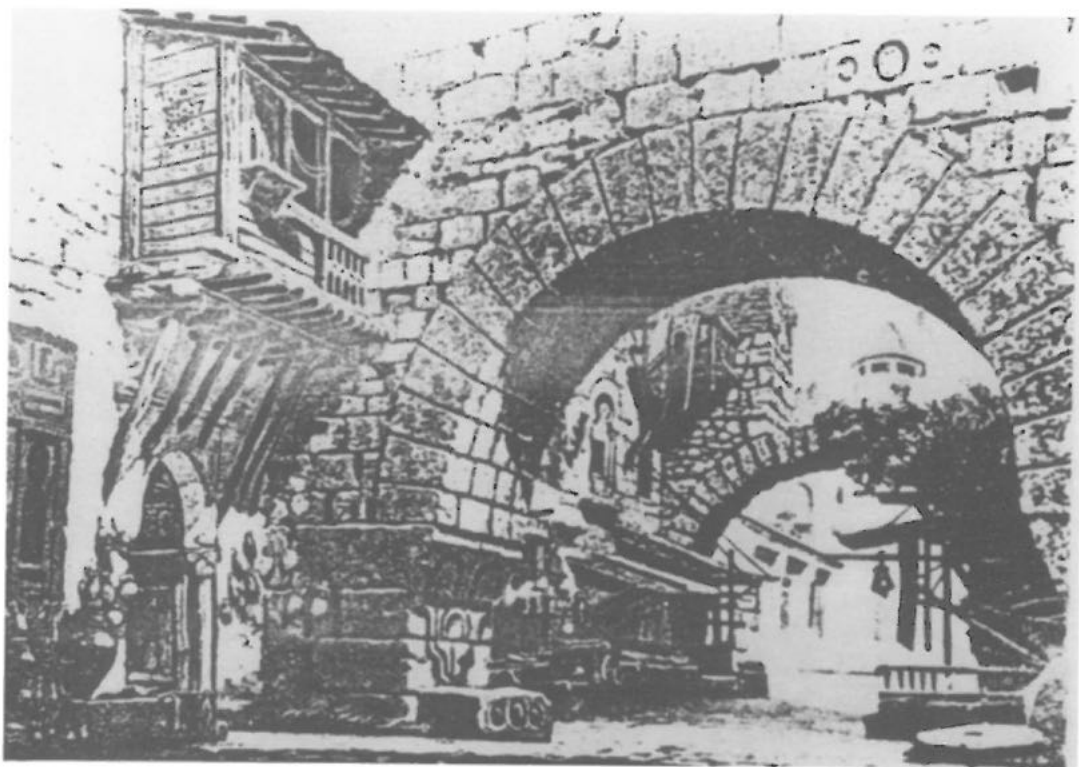
<sup>14</sup> NIEVA, Francisco. «Un nuevo sentido de la puesta en escena». *Primer Acto*, 88 (1967).



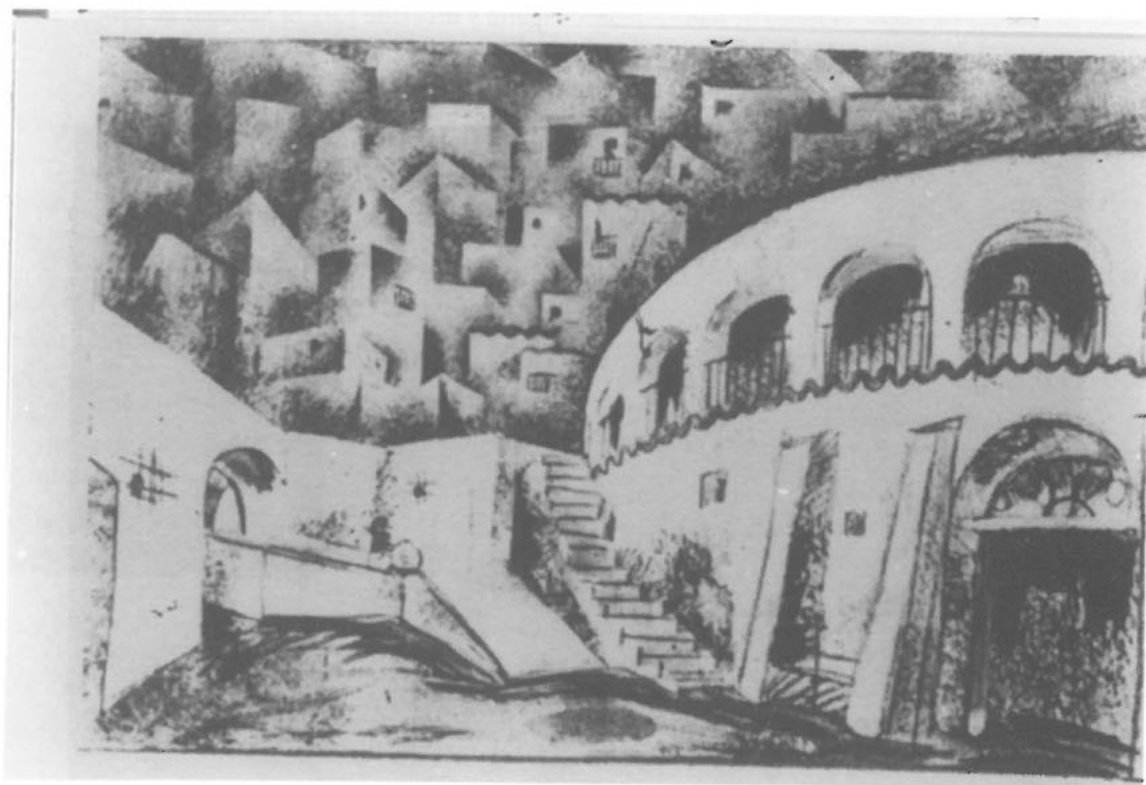
1.—ADRIÁ GUAL. *Tristán e Isolda*. R. Wagner. Beceto de decorado para el «Teatre Intim» (1920).



2.—MANUEL FONTANALS. *El pavo real*. Eduardo Marquina. «Teatro de Arte» de Gregorio Martínez Sierra (1922).



3.—SALVADOR ALARMA. Boceto de decorado (1925). Expuesto en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en la muestra antológica que se realizó sobre Alarma en 1928.

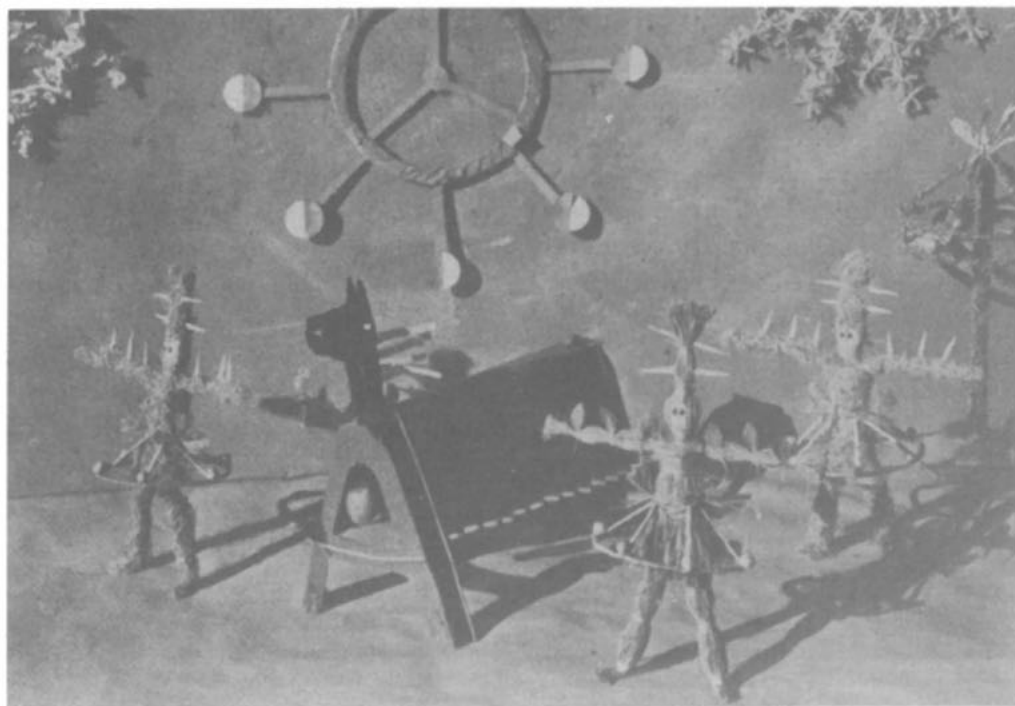


4.—SIGFRIDO BURMANN. *Carmen*. G. Bizet. Boceto de decorado (1928).





5.—ALFONSO PONCE DE LEON. «Estatua de don Gonzalo». Figurín y decorado para *El burlador de Sevilla*. Tirso de Molina. Teatro universitario *La Barraca* (1932).



6.—MARUJA MALLO. Composición escenográfica para *Clavileño*, basada en el *Quijote* de Cervantes. Residencia de Estudiantes de Madrid (1936). Destruída.

---

## Propuestas sociales para la arquitectura de fin de siglo

CARMEN RÁBANOS FACI

El *usuario de la arquitectura* de fin de milenio comienza a plantearse el porqué de tantas soluciones formalistas, ganadoras de concursos, o planteadas directamente desde las instituciones, a menudo como fórmula mediática para causar el asombro de la población o del turismo, a base de artefactos que para nada responden a la esencia de la arquitectura. Como también la infomación se halla mediatizada no existen órganos de opinión imparciales que critiquen serenamente lo que se nos oferta como una panacea de perfección, cuando esos artefactos están sirviendo a unos intereses bien maniqueos que irradian solapadamente desde los círculos de poder.

Los propios *arquitectos*, que, salvo honrosas excepciones son poco estudiosos de la historia de la arquitectura y desde luego muy poco críticos con sus colegas, debido a su marcado corporativismo, además de, por supuesto, nada autocríticos, se están lenta y progresivamente erigiendo en opinantes profesionales sobre los resultados de su propia profesión, con los riesgos éticos de incompatibilidad que ésto conlleva, de modo que todo acaba pareciendo correcto, gracias a una política tácita de pactos entre los más introducidos en los circuitos de opinión.

Un ejemplo bien claro lo constituiría el Museo Guggenheim de Bilbao, uno de estos *artefactos mediáticos* instalado en un espacio urbano que hubiera podido constituir un excelente muestrario de arqueología industrial con numerosos ejemplos de la antigua industria siderometalúrgica bilbaína; espacio éste que ahora se quiere revitalizar artificialmente y «a posteriori» mediante la llegada masiva

de turistas de «alto standing» de todo el planeta; pues bien, en el último «Congreso DOCOMOMO Ibérico», celebrado en Sevilla del 11 al 13 de noviembre de 1999, se contó con una ponencia de Eduardo Leira en su apoyo («Industria y territorio en una metrópolis en estuario: Bilbao») y solamente una intervención en contra en el sentido antes apuntado y que muchos corroboramos y ahora yo aquí.

Así hasta los *concursos de arquitectura*, con jurados compuestos también por arquitectos, ofrecen resultados poco adecuados y, a veces, incluso políticamente incorrectos: en Zaragoza un «Trofeo Ricardo Magdalena» lo ganó un arquitecto, eso sí por una hermosa e interesante obra, pero tras haber derribado dos aulas de anatomía patológica de la antigua facultad de Medicina y Ciencias, precisamente del arquitecto a quien se homenajea en ese trofeo, el propio Ricardo Magdalena, lo que no deja de resultar harto incongruente.

El paro afecta también a este gremio y muchos de sus titulados ahora empiezan a optar por la historia y la crítica de la arquitectura, es una opción de vida lícita, pero siempre van a contar con ese grado de parcialidad.

Lo que se observa, en general, en los premios, es la opción de los jurados por soluciones cuidadas en cuanto al diseño y la apariencia formal pero en las que se tienen muy poco en cuenta al usuario, y, además se hallan lejos de ofrecer programas con propuestas sociales de futuro, como los que se gestaron en el periodo vanguardista por excelencia, el periodo entreguerras.

## ARQUITECTURA

La arquitectura que se realiza a partir de la guerra civil, es difícilmente clasificable a nivel estilístico, porque las tendencias se hallan muy mezcladas, pero cualquier intento por estructurar un panorama tan complejo debe de ser bien recibido.

ARQUITECTURA CIVIL PÚBLICA  
CONSTRUCCIONES SANITARIAS

La Seguridad Social realiza bloques hospitalarios en todo el país: ahora interesarían otras arquitecturas acordes con una nueva demanda social, hay ya logros que conviene apoyar, algunos aspectos deberían mejorarse y queda aún mucho por hacer; lo primero que hay que crear es *conciencia social*, luego poner en marcha proyectos aunque sea con pocos medios, luego establecido el hecho vendrá el derecho y las *medidas políticas*:

En el terreno de la vivienda, de la pobreza rural se ha llegado a la miseria urbana y esos nuevos miserables, los *grupos marginados* también exigirían un arropo arquitectónico, una vivienda digna que los integrara socialmente en vez de marginarlos más: los «guetos» ya no sirven. A aquellos emigrados procedentes del medio rural durante el desarrollismo y a los siempre segregados colectivos gitanos (en España siempre ha habido racismo) se han ido sumando las recién llegadas minorías étnicas: la solución sería el mestizaje, sin que esos colectivos perdieran sus esencias, sus raíces. El problema para poder erigir edificios de viviendas económicas es que en estos momentos sólo se encuentran solares asequibles en barrios periféricos y sólo alguno sigue siendo socialmente recomendable, por ejemplo en Zaragoza Las Fuentes.

El problema de la vivienda ha ido abordado sistemáticamente desde el periodo entreguerras, por teóricos como Oud en Holanda y Gropius en Alemania; se ha avanzado notablemente, pero quedarían por resolver cuestiones relativas a la distribución del espacio doméstico y al microespacio individual, el de las mujeres (la «habitación propia» de Virginia Woolf) y el de los jóvenes, pues éstos se independizan muy tarde y precisan de un espacio propio: en algunos casos los privilegiados disponen ya de su propia buhardilla, como las *bonnes* parisinias de los años 60.

Los jóvenes suponen un colectivo levemente marginal, como víctimas que son del paro estructural, el subempleo o los empleos temporales; proporcionarles viviendas dignas a bajo costo (lo propugnado por Teófilo Martín) ya sean municipales de alquiler o soluciones como las de Sevilla, para colectivos marginales (viviendas en el Polígono Aeropuerto, del arqu. José Ramón Sierra), sería también crear nuevos guetos, quizás una política municipal de rehabilitaciones en los cascos antiguos podría ser una solución reintegrando a la antigua población, para que se mantenga la pirámide de edades.

En este planeta globalizado se acusa una mayor atomización social, porcentualmente aumenta el número de *singles*, para los que resulta de gran arropo social contar con comunidades con servicios, apartamentos con servicios comunitarios y *aparthoteles*. La integración laboral de la mujer también exigiría la existencia de servicios comunitarios, (comedores, guarderías infantiles, etc.) ya planteados en los *fansterios* de Fourier del siglo pasado. La baja tasa de natalidad en España es en parte consecuencia de esa escasez de oferta a la mujer trabajadora, ya cansada de ser *superwoman*. En Zaragoza contamos con ejemplos de *aparthoteles*: «Residencial Sanclemente», en Calle Sanclemente núm. 20, obra de julio Descartin y de apartamentos con servicios comunitarios: «Los Girasoles», en Avenida César Augusto núm. 27, según remodelación de Carlos Miret. Sociológicamente vanguardistas son las comunidades «del Ruisenior» (en calle del Ruisenior núm. 7, en el Barrio de la Jota, derivada de las comunas hippys, planificada por Saturnino Cisneros —en una vivienda tradicional preexistente—, y, la «de la Paz», en Calle Fray Elías del Limonar núm. 26, del ya citado Teófilo Martín. Sagasta 5, tiene más aspecto de residencia de ancianos.

Muchas de las obras asistenciales se han ido construyendo a finales del milenio desde la iniciativa pública: del Gobierno de Aragón y de los Ayuntamientos, realizadas a veces con convenios con particulares, o simplemente por iniciativa particular: casas de juventud, centros municipales de servicios rurales, centros urbanos de rehabilitación de toxicómanos, juntas vecinales, juntas de distrito.

Centros cívicos municipales o centros ciudadanos de participación. Utilizados como lugar de reunión y que cuentan con salón de actos, teatro, salas de exposiciones etc.

Residencias de ancianos: una población cada vez más longeva va a precisar de un mayor número de *residencias para la tercera edad*, quizás como solución para personas sin familia, porque es un hecho que la familia ampliada proporciona más felicidad a los ancianos, integrados en una pirámide de edad, que la convivencia cotidiana en esa «antesala de una muerte digna», la residencia, con otras personas de edad avanzada y muchas veces en mal estado de salud, ya que ésta se convierte en el único tema de conversación. En Aragón la DGA, estima que ya hay suficientes, por lo que terminará de construir las que tiene en obra y establecerá convenios con particulares a base de subvencionar las plazas y aportar los residentes.

La *problemática social* si carece de atención institucional o ésta es deficitaria recae con todo su peso sobre las familias o sobre las madres de familia que tienen que acarrear con una serie de obligaciones sobreañadidas a las tareas domésticas, las cuales por la división tradicional del trabajo y los roles tradicionales, siguen pesando sobre el género femenino; las mujeres en estas ocasiones tienen que optar por reducciones horarias en su empleos o incluso por no acceder al mundo laboral, pues sus jornadas serían interminables. Una *minusvalía* en un miembro de la familia acarrea además una serie de psicopatías familiares, de las que, a menudo hay que salir con apoyo psicoanalítico. Lentamente se van creando *centros* que atienden esta problemática, pero se observa en general una *excesiva parcialización*, de modo que si el afectado no posee un perfil definido de minusvalía difícilmente puede encajar en un centro concreto.

Instituciones como la DGA y el INSERSO cuentan con los llamados *centros ocupacionales*, que en periodos de larga, media o baja duración, se encargan, mediante terapia ocupacional de la atención de alienados o disminuidos psíquicos con programas que van, desde la simple atención ocupacional, a la rehabilitación, resocialización y reinserción laboral y educacional, (tras la estabilización emocional, la posible continuación laboral o de estudios). De la DGA dependen los centros zaragozanos, proyectados por el arquitecto Luis Peiróte, el «Centro de día Romareda», de Calle Asín y Palacios núm. 4 y el «Rey Ardid» en el Barrio de Juslibol, al que se añadieron talleres ocupacionales.

La tuberculosis, enfermedad de la posguerra,

prácticamente erradicada contó con edificaciones específicas que con el tiempo han ido cayendo en desuso y han podido rehabilitarse para otras funciones, algunas de éstas ahora se utilizan como centros ocupacionales: en Teruel en estos momentos existe un centro, dependiente en este caso del INSERSO, de los llamados «de larga duración», para deficientes mentales, que reutiliza espacios rehabilitados en un edificio preexistente antes destinado a enfermedades del tórax, «El Pinar». Por último, el centro especial de empleo «Arcadia», fundación Agustín Serrate Lorente, se halla en Paseo Lucas Mallada núm. 22, Huesca, reutilizando los espacios del primitivo pabellón de infecciosos del Hospital Provincial. Dependiente de la Diputación Provincial de Huesca, se crea en 1994. Mediante actuales acuerdos entre el Ayuntamiento, la Diputación y la DGA, se intenta que se convierta en un servicio público para la ciudad, pues de hecho cuenta con un interesante programa de tutela y reinserción socio-laboral.

Otros centros asistenciales estarían promovidos por los «Institutos de la mujer» de cada comunidad autónoma. En Aragón el Gobierno cuenta con uno, del que dependen las «casas de acogida». En esta comunidad el centro pionero, fue sin embargo de iniciativa municipal, fueron los llamados «Talleres de promoción de la mujer» de la Delegación de Bienestar Social del Ayuntamiento de Zaragoza, y, a partir de 1987 su órgano difusor fue la revista *Daza*, en la que colaboré. El edificio de interés también pionero fue, también en Zaragoza, «La casa de la mujer», sita en la calle don Juan de Aragón, ahora ya transferida al Gobierno de Aragón, a la que se añadieron los primeros centros de acogida para mujeres maltratadas, en un momento en el que por fin los malos tratos a mujeres, la violencia doméstica o los malos tratos psíquicos empiezan por fin a ser tema de preocupación social colectiva. Sería loable que nuestras sociedades no tuvieran que utilizar ninguna forma de discriminación positiva, ni adoptar medidas paternalistas, porque las mujeres deberíamos ser capaces de salvarnos a nosotras mismas a base de fomentar nuestra autoestima y reforzar nuestra personalidad pero, si se establecen planes de política de igualdad es porque la desigualdad sigue imperando en todos los ámbitos, el económico, el político, el social, y el cultural. Cuando la conciencia social ya se ha creado, están apareciendo ya las me-



diadas políticas: a nivel institucional se van cumpliendo objetivos generales de los planes de igualdad, que Celia Valiente define en algunos ejemplos: incentivar la participación de las mujeres en el mercado de trabajo, promocionar la actividad asociativa de las mujeres, fomentar la participación de estas mujeres en el ámbito político, combatir la violencia perpetrada contra las mujeres, impulsar la realización de actividades culturales por parte de este género y estimular un reparto más equitativo de la realización de las tareas domésticas y de cuidados en el ámbito familiar.

Después de años de combates en solitario, cuando ya muchas mujeres, reivindicamos la revolución individual, porque nos sentimos «de vuelta», asistimos, un poco perplejas a que por fin contamos con un apoyo social e institucional, que viene impuesto, en parte, por imperativo de la Comunidad Europea.

Un problema mayor suponen los centros de aislamiento social: las cárceles (la polémica macrocárcel de Zuera) que deberían plantearse como centros de rehabilitación en vez de lo que ahora son, escuela de delincuencia. Sería también imprescindible la inclusión de talleres ocupacionales, porque hasta las actividades delictivas pueden reorientarse: un experto descerrajador puede convertirse en un excelente cerrajero. Aún así, la violencia carcelaria es difícil de controlar y parece evidente también que los casos no recuperables deben de aislarse de una sociedad que, aún así, debería negarse a aceptar la pena de muerte, algo que no ocurre en el país más poderoso de la tierra, EEUU: el poder político e institucional no suele corresponder todavía con el necesario nivel de calidad humana.

#### OBRAS

Lo que se nos oferta arquitectónicamente como panacea de modernidad:

1.—*Museo Guggenheim, Bilbao, 1997*. Frank O. Gehry. El gigantesco artefacto escultórico, se instala en la ría bilbaína con su pretenciosa envoltura de barco varado, y su artificiosa apariencia de modernidad revestida de ostentosas escamas de titanio, no es más que un remedo de arquitectura, ni siquiera un espacio expositivo aceptable: los espertuos mediáticos de fin de milenio se imponen en sociedades con unas necesidades básicas to-

davía por resolver y que podrían atenderse con una mínima proporción de esos elevados presupuestos.

Los concursos de arquitectura: a veces no premian lo más adecuado y, en ocasiones, ni siquiera lo políticamente correcto:

2.—*La biblioteca de Economía, Gran Vía Zaragoza, Trofeo Ricardo Magdalena, 1996*, Basilio Tobías. El autor de otros muchos edificios universitarios, comúnmente bien aceptados por crítica y público, aquí se enfrentó con la polémica patrimonial.

Basilio Tobías en el Campus de la Universidad de Zaragoza, ha sido autor de la Escuela Universitaria de Ciencias de la Salud (proyectada en 1989 y terminada en 1991), el pabellón polideportivo (proyectado en el 90 y terminado en el 92), la ampliación y reforma de la facultad de Derecho (con proyecto del 90 y terminación del 94), la citada biblioteca de Economía (que fue proyectada en el 94 y terminada en el 96), la Escuela Universitaria de Estudios Sociales (proyectada en el 93 y terminada también en el 96). En todas estas obras impera el criterio de racionalidad constructiva, simplicidad y corrección, así como un respeto inusual a las construcciones preexistentes, a las que se integra a la perfección, como modelo de buen hacer y profesionalidad: ha recibido premios más acertados.

De lo políticamente correcto a la revolución individual: la arquitectura al servicio de las necesidades humanas del nuevo milenio:

3.—*Comunidad con servicios, «Residencial Sanclemente», en Calle Sanclemente núm. 20, Zaragoza*. Julio Descartín, 1993, Constructora Rodrigo y Asociados. Por quiebra de ésta, el porcentaje mayor de apartamentos pasaron a ser propiedad de Ibercaja que los administra en régimen de alquiler, lo mismo ocurre con los salones sociales y el restaurante comunitario, cuyos servicios se hallan colapsados por la privatización de los mismos y su inquilinato, ha pasado a ser un restaurante de lujo nada asequible a los comuneros, que estatutariamente no pueden oponerse a la voluntad de Ibercaja: una entidad que surgió como obra social ahora sólo atiende como cualquier entidad financiera, a intereses de carácter economicista, de ahí que su utilidad pública resulte ahora tan polémica.

La comunidad sigue teniendo y ofertando a socios del exterior una zona deportiva, con gimnasio, piscina, jacuzzi y sauna, más una conserjería

de servicio permanente, muy útil para mujeres *singles*, porque actúa como barrera protectora respecto a la agresión exterior. Los apartamentos, de 50 a 75 m<sup>2</sup>., se conciben para solteros, los de mayor tamaño resultan de la fusión de varios. Ahora existen 17 en propiedad de particulares y 34, propiedad de Ibercaja, en régimen de alquiler.

4.—*Apartamentos con servicios comunitarios en régimen de alquiler «Habitat Center Los Girasoles»*. Primitivo edificio de oficinas, rehabilitado por Carlos Miret e inaugurado en 1999. Orientado en estos momentos a ejecutivos, españoles y extranjeros, desplazados temporalmente por sus empresas a otro lugar de trabajo, Zaragoza en este caso.

Se tratan de apartamentos de reducido tamaño: 52, 59 y 69 metros cuadrados, de uno a tres dormitorios, ocupados por solteros o parejas de jóvenes o de ancianos, éstos reciben a sus familiares temporalmente, en vez de desplazarse.

Entre los servicios, dispone de cafetería y salones, terraza-solarium, piscina descubierta, gimnasio, sala de masaje, sauna y peluquería. El comedor aún no se ha puesto en funcionamiento.

Obras de iniciativa pública: del Gobierno de Aragón y de los Ayuntamientos, realizadas a veces con convenios con particulares, o simplemente por iniciativa particular:

Centros cívicos municipales:

*Centro cívico en el antiguo matadero de Zaragoza*, obra de Ricardo Magdalena, rehabilitada por el municipio zaragozano para usos ciudadanos.

5.—*Centro ciudadano de Huesca. H.1997*

Realizado en hormigón armado presenta un exterior brutalista que recuerda los búnkers nazis de Saint Maló (Normandía, Francia); su volumetría kanthiana es algo reseñable; más interesante serán sin duda sus servicios.

Residencias de ancianos:

6.—*Residencia de tercera edad, «Residencial Las Adelfas», Osera (Zaragoza), 1997*, obra del aparejador Javier Iturbe supervisada por el arquitecto Antonio Tristán.

De estética posmoderna, reivindicadora de lo *kistch* (por lo que tiene de fantástico) y construcción tradicional en ladrillo revocado y pintado en el color característico de ese estilo, el amarillo; interesan más sus distribuciones interiores.

Cuenta con 2.200 metros cuadrados construidos, en tres pabellones, los laterales destinados a habitaciones y el central a servicios, salones y co-

medores, organizados en dos plantas y sótano. La primera planta la ocupan ancianos asistidos y la segunda los válidos.

Cuenta con los siguientes servicios comunitarios: salón, biblioteca, sala de estar, sala de espera, sala de TV, capilla, gimnasio y peluquería.

Los pabellones situados en dirección N-S, disponen habitaciones orientadas al Norte y otras al Sur, separadas por un pasillo central. Todo decorado con un gusto imaginativo demasiado desbordante y poco sentido práctico.

*Centros ocupacionales:*

7.—*«Centro de día Romareda», de Calle Asín y Palacios núm. 4, Zaragoza, 1984*. Arquitectos Luis Peirote y Carlos Quintín. Su nivel específicamente arquitectónico tiene interés y calidad plástica. Construido a base de bloques huecos de hormigón gris con cenefas de bloques negros y terminaciones muy cuidadas, cuenta con volúmenes externos y espacios internos de carácter neo-rationalista y estéticamente muy armoniosos.

El interés de este centro radica especialmente en su utilidad social: destinado a pacientes entre 18 y 35 años, se dedica a enfermos psíquicos, esquizofrénicos, para su rehabilitación, resocialización y reinserción, laboral y educacional; tras su estabilización emocional posibilita la continuación de sus estudios. Cuenta con tres programas dirigidos a tres perfiles de pacientes esquizofrénicos con muy variadas manifestaciones.

El primer programa se dedica a los más afectados, a los que se ofertan actividades ocupacionales de tipo expresivo (cerámica, pintura, trabajos manuales). Los pacientes que mejoran pueden pasar a otro nivel.

El segundo programa es ya productivo y los trabajadores reciben paga. Se trata de un taller de encuadernación, en cuyo nivel superior llegarían a la rehabilitación laboral, algunos están mucho tiempo y algunos acaban pasando a centros especiales de empleo.

El tercer programa es el de rehabilitación intensiva, de un año de duración, tras el que pasan a centros ocupacionales o centros especiales de empleo o se reincorporan al medio laboral.

8.—*«Arcadia», Centro especial de empleo, Huesca, 1994*. Con modestos medios económicos y espaciales cuenta sin embargo con un intenso programa de talleres ocupacionales, con intereses artísticos o económicos, talleres éstos, coordinados

por Pedro Pibernat. Su interés va mucho más allá de lo meramente formalista, pues su epidermis no es más que la de un antiguo y modesto pabellón hospitalario, (de aspecto regeneracionista y de estilo *Art Déco* y construcción en ladrillo revocado), pero ahora alberga numerosos servicios sociales: restaurante, autoservicio, club psicoterapéutico, taller artístico de dibujo y pintura (éste dirigido por el artista Vicente Badenes, con una gran imaginación creadora).

Su estructura laboral se inicia en el 87-88, y, sus talleres ocupacionales se transforman en centro especial de empleo. Se comenzó por talleres de jardinería y viveros, confección, lavandería, taller de centro de día de inserción. Recepción, telefonía, administración. Se continuó por los talleres de serigrafía y bibliotecas de Escuela de Artes y conservatorio, con reinsertados, según los distintos niveles de formación. Cursos culturales de informática o taller de administración y bibliotecas.

Como acompañamiento al empleo ordinario, los contratos asistenciales que se van estableciendo según demanda del interesado y del paciente, cuentan con cuatro niveles en los diferentes talleres, los pacientes pasan de un nivel a otro en seis meses, siempre un nivel de trabajo sencillo, y, cinco ho-

ras de jornada laboral. En el primer nivel cobran una relación de estímulo (ahora 7.000 pesetas); en el segundo, ahora 15.000; en el tercero, en el que ya se responsabilizan de trabajos y adquieren conciencia de trabajo, ahora 27.900. Desde el cuarto nivel pasan a un centro especial de empleo con contrato protegido de trabajo, favorecido por los centros de empleo, cobran un quince por ciento sobre el salario mínimo y tienen siete horas de horario laboral.

Las 120 ó 130 personas que hoy trabajan en «La Arcadia», o bien acuden desde la ciudad de Huesca al centro de día o se albergan en pisos alquilados o en pensiones, en los que pagan en relación proporcional a sus ingresos: un diez por ciento de los mismos.

Existen ahora 33 talleres en el centro especial de empleo y 70 a nivel ocupacional. Para todo ello, los costes son mínimos. En un servicio diario permanente, trabajan por turnos, en el centro de día, siete asistentes sociales, una psicóloga y ocho auxiliares, y, en los talleres, nueve personas: monitores de talleres, coordinador y asistente social.

*Estudiar para dar a conocer, crear conciencia cívica y conseguir finalmente apoyo político e institucional, serían los objetivos de este trabajo.*

## La «Serie Barcelona» de Joan Miró: aspectos procesuales y la inflexión hacia el gesto

JAUME REUS MORRO

La *Serie Barcelona* de Joan Miró, compuesta por cincuenta litografías editadas en Barcelona en 1944, constituye una singular muestra del especial momento de intensidad creativa del artista. Esta serie, cuyos papeles litográficos empieza a dibujar en Montroig (Tarragona) a partir del verano de 1941, nos remite a una doble mirada. Por una parte, al pasado inmediato, que nos permite considerarlos como grabados políticos por cuanto nos transmiten una contundente expresión de lo monstruoso y lo violento de la Guerra Civil española y de los rostros del nuevo poder. Por otra, una mirada al presente y al futuro, a través de la cual leemos algunas de sus soluciones plásticas y su apuesta por la expresión gestual como indicios de un nuevo horizonte.

La primera alusión clara a la realización de estas litografías la encontramos en un cuaderno de anotaciones y estudios de composición. En él, Miró escribe lo siguiente: «...al realizar las lithos no tener el prejuicio de realizarlas una después de otra, hacer como he hecho en Montroig el verano de 1941, prepararlas todas juntas...»<sup>1</sup>. Esta referencia explícita a su realización nos obliga a revisar la fecha de 1939 como el año en el que empieza su ejecución, tal y como una parte de la bibliografía venía argumentando<sup>2</sup>. También lo confirma una de-

claración del artista en el sentido de que ninguna de sus litografías data de Varengeville<sup>3</sup>. Sin embargo, parece más que probable que el artista compró en París, a su regreso a España en 1940, parte de los diversos papeles litográficos y de calco que utilizó, así como puede que también los lápices litográficos necesarios para dibujar en ellos. Precisamente en el viaje de huida de la invasión alemana de Francia, Miró llevaba una carpeta con diez piezas de la serie *Constelaciones*, realizadas en Varengeville, en la costa normanda. Junto a ellas, también trasladó el resto de papeles para la serie —veintitrés en total— y los papeles litográficos, con la previsión de dibujarlos para después poder hacer su edición litográfica. Joan Prats, amigo y editor de la serie, parece que confirmó este extremo, e incluso que Miró trabajó en ellos en su estancia en Palma de Mallorca donde llega el verano

rece 1939 como el año en que la serie fue dibujada sobre papel reporte en Montroig. Sin embargo, Anne UMLAND en su exhaustiva «Chronology», no hace constar que Miró estuviera en Montroig en esta fecha. Vid. LANCHNER, Carolyn, *Joan Miró*, New York, The Museum of Modern Art, 1993, pág. 334.

Por su parte, Domènec Corbella apunta la fecha de 1939 como la del inicio, porque es el año que se produce el fundamento léxico de la etapa que se considera que culmina con las *Constelaciones*. Vid. CORBELLA, Domènec, *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la SÈRIE BARCELONA 1939-1944*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993, págs. 17-18.

<sup>3</sup> «...aucune lithographie de moi ne date de Varengeville», TAILLANDIER, Yvon, *Miró à l'encre*, París, Xxè siècle, 1972, págs. 115 y 119.

<sup>1</sup> «...al fer les lithos no tenir el prejudici/de fer-ne una després de l'altra, fer/com he fet a Montroig l'estiu 1941,/preparar-les totes juntes...». F.J.M. 4403b (Quadern 4399-4644, c. 1941-42). Traducción al castellano del autor.

<sup>2</sup> Vid. LEIRIS, Michel-MOURLLOT, Fernand, *Joan Miró. Litógrafo*, vol. I, Barcelona, Polígrafa, 1972, pág. 37, donde apa-



de 1940<sup>4</sup>. Sobre el hecho de que Miró empezara a dibujar la serie en Palma, no hay ninguna referencia directa de ello ni documentación alguna, y por lo tanto solo se trata de una posibilidad<sup>5</sup>. Sin embargo, otro dato que confirmaría que fue durante el verano de 1941 en Montroig cuando empieza a dibujarla, es una declaración del propio artista recogida por Yvon Taillandier: «Es en Montroig donde seguí el consejo de Braque»<sup>6</sup>. Este consejo al que alude —que a su vez se lo dió Marie Laurencin al propio Braque— es el de comprar papel litográfico o *report* para poder dibujar encima con lápiz litográfico, de esta manera se podía llegar con parte del trabajo hecho a la hora de realizar las litografías sobre la piedra<sup>7</sup>.

De su paso por la capital francesa tenemos un singular testimonio del crítico de arte y amigo Sebastià Gasch, cuando se encontraron en la casa de materiales de arte Castelucho, cerca de la academia de arte Grande-Chaumière, precisamente el día de la entrada de las tropas alemanas en París el 14 de junio de 1940: «Pálido, desencajado, las facciones desfiguradas por el miedo, sólo iba diciendo como una letanía: Han tirado bombas en Varengeville...! Han tirado bombas en Varengeville...!»<sup>8</sup>.

En la bibliografía mironiana, se ha venido considerando la *Serie Barcelona* como el comentario plástico del artista sobre la Guerra Civil española.

Este hecho, fue corroborado por él mismo en declaraciones a Georges Raillard, al referirse a la implicación política de estos grabados:

«G.R. Esa serie de cincuenta grandes litografías parece devolver su verdadero rostro a todos los monstruos que estaban en el poder.

J.M. La censura no vio que se trataba de grabados políticos. Y además, ya había pasado el tiempo; los terminé en 1944»<sup>9</sup>. En declaraciones a Y. Taillandier en 1972 encontramos otra alusión del artista a esta dimensión política de la obra<sup>10</sup>. Bien sea por una falta de comprensión de la carga política, bien por el control sobre su posible repercusión en territorio estatal, lo cierto es que parece que no inquietaron a la censura. De hecho, todas las 250 estampas —50 con un tiraje de cinco ejemplares— se comercializaron en los Estados Unidos a través de su galerista en Nueva York Pierre Matisse. Solamente hubo dos pruebas de artista, una para Miró y la otra para el editor Joan Prats que no salieron a la venta. Como pasó con cierta frecuencia en la obra gráfica del artista, Jacques Dupin, fue el que con posterioridad dió nombre a la serie<sup>11</sup>. El calco y la impresión fueron realizados en la Imprenta Miralles de Barcelona<sup>12</sup>.

<sup>4</sup> Vid. BORRÁS, Maria Lluïsa, *Joan Miró. Sèrie Barcelona*, Barcelona, Casa Elizalde, 1984, [catálogo exposición]. s/n.

<sup>5</sup> «Miró quite probably followed Braque's advice and purchase in France the transfer paper that he was later to use to draw the *Barcelona Series* in Majorca». MALET, Rosa M.ª, «Keyworks in times of crisis», en *Joan Miró, Creator of New Worlds*, Estocolmo, Moderna Museet, 1998, pág. 228.

<sup>6</sup> «C'est à Montroig que j'ai suivi le conseil de Braque», en TAILLANDIER, Y., págs. 119 y 122.

<sup>7</sup> Braque m'a dit: «Ne vous en faites pas. Faites comme moi». Et il m'a donné un conseil que lui avait donné Marie Laurencin. Je n'ai pas suivi tout de suite le conseil de Braque; «Il m'avait dit: «Vous achetez du papier report et vous dessinez dessus avec crayon lithographique». «J'avais acheté ce genre de papier à Paris», en TAILLANDIER, Y., op. cit., págs. 115, 119 y 122.

<sup>8</sup> «Pàl·lid, desencaixat, les faccions desfigurades per la por, només anava dient com una lletania: «Han tirat bombes a Varengeville...! Han tirat bombes a Varengeville...!». GASCH, Sebastià, *Joan Miró*, Barcelona, Alcides, 1963, pág. 60. Hay una manifiesta contradicción con el testimonio del artista, recogido por Y. Taillandier, de que abandonaron la capital francesa ocho días antes de la entrada de los alemanes: «Nous avons quitté Paris huit jours avant l'entrée des Allemands», en op. cit., pág. 119.

<sup>9</sup> RAILLARD, Georges, *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Gedisa, 1998 (1977), págs. 38-39.

<sup>10</sup> «Tout récemment on en a fait un film. On a pris des fragments de ces lithos —ils deviennent très durs, durs comme des Goya (c'est, du moins, ce qu'on m'a dit)— et, en même temps, on projette des choses de la guerre d'Espagne», TAILLANDIER, Y., op. cit., pág. 122.

<sup>11</sup> Vid. DUPIN, Jacques, *Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, pág. 410.

Cabe apuntar que existe otra serie *Barcelona* compuesta por trece aguafuertes y aguatinas editadas en 1973 por la Sala Gaspar de Barcelona que se complementa con la serie *Mallorca*, compuesta por diez aguafuertes y aguatinas, editada el mismo año por la Sala Pelaires en Palma de Mallorca.

<sup>12</sup> Fernand Mourlot opina al respecto: «En un viejo barrio de Barcelona, descubrió un sorprendente impresor, instalado en un pequeño taller sumariamente equipado; felizmente la litografía es en lo principal una tarea humana y de oficio, más que de materiales. El joven impresor Miralles probó que era un excelente artesano, buen conocedor de su oficio; supo trasladar correctamente a la piedra las obras de Miró y sacar buenas pruebas. El tiraje, limitado a cinco ejemplares, se pagó para pagar al impresor, a excepción de dos series reservadas, una al autor, la otra a Joan Prats, que era el editor», en LEIRIS, M.-MOURLOT, F., op. cit., pág. 23.

Al parecer, el grabador Enric Tormo —vinculado posteriormente al grupo Dau al Set— también participó en esta

Un aspecto muy importante en relación a este periodo de la trayectoria de Miró es que podemos hablar de otra crisis en su pintura. El concepto pintura aquí hay que entenderlo como pintura sobre tela. De hecho, desde el año 1929 y a lo largo de los años treinta ya surgió la idea de Miró de querer asesinar la pintura<sup>13</sup>. Sus *collages*, construcciones, etc. realizados con todo tipo de materiales sordidos y poco «ortodoxos», suponen una rebelión —de clara herencia dadaísta— contra un estado de la mente y las técnicas de la pintura tradicionales, así como una negación de las propias facultades y facilidades. El reto de esta antipintura fue una paradoja de la que su propia pintura sale beneficiada<sup>14</sup>. Este segundo momento de crisis o de revisión de su pintura podría abarcar desde 1939 hasta 1944, años en los cuales trabaja fundamentalmente sobre papel, así como en otros lenguajes artísticos como el grabado, la cerámica o la escultura. Precisamente resulta habitual en la correspondencia de estos años, encontrar referencias a la necesidad de enriquecer su pintura a través del trabajo con otros medios<sup>15</sup>. Se trata de intentar do-

tar de un nuevo impulso a una obra que el periodo de la posguerra española y de la Segunda Guerra Mundial, había obligado a Miró a un intenso proceso de introspección y que le sirve para replantearse ciertos aspectos de su trayectoria. Otro punto de interés que nos permite relacionar toda la obra de estos años es que el propio artista se muestra muy interesado ante la posibilidad de realizar una exposición en *The Museum of Modern Art* de Nueva York. Si en un principio había la propuesta de exponer la serie de las *Constelaciones* (1940-41)<sup>16</sup>, posteriormente se planteó la posibilidad de otra de mayor envergadura incluyendo a la *Serie Barcelona*, además de cinco piezas de cerámica, una escultura y un objeto<sup>17</sup>. Este proyecto de exposición finalmente no se llevó a cabo en el MoMA, sino en la *Pierre Matisse Gallery* de

estampación. Vid. CORREDOR MATHEOS, José: *Història de l'Art Català*, vol. IX, Barcelona, Edicions 62, 1996, págs. 42-43.

En 1947 el editor Curt Valentin reproduce, en Nueva York, un álbum de cuarenta litografías de esta serie con el título *The Prints of Joan Miró*.

<sup>13</sup> W. Jeffett ha puesto de manifiesto que fue Maurice Raynal en su libro: *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, París, Éditions Mouton, 1927, pág. 34, el primero en relacionar el nombre de Miró con la frase «Quiero asesinar la pintura». Vid. JEFFETT, William, «Una constel·lació d'imatges: poesia i pintura, Joan Miró 1929-1941», pág. 18 y 24, en *Impactes Joan Miró, 1929-1941*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1988, págs. 17-24.

<sup>14</sup> En una entrevista con Denys Chevalier para la revista *Aujourd'hui: Art et Architecture*, París, noviembre de 1962, Miró lo recuerda en los siguientes términos: «Antipintura fue una rebelión contra un estado mental y contra las técnicas de pintura tradicionales que después fueron juzgadas como moralmente injustificables. También era un intento de expresarme a través de otros materiales: corteza, fibra textil, *assemblage* de objetos, *collages*, etc. [1929-1936]». Vid. ROWELL, Margit (ed.), *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, New York, Da Capo Press, 1992 (1986), pág. 266. Vid. también GREEN, Christopher.-KRAMER, Hilton, *Joan Miró i la mort de la pintura: dos excursos*, Barcelona, Barcanova, 1991.

<sup>15</sup> Vid. las siguientes cartas, enviadas desde Barcelona, actualmente en *The Pierpont Morgan Library*, Nueva York: 1-6-43, «Pendant les vacances j'ai l'intention de faire de la sculpture, à Mont-roig, ce que, en même temps qui me/ servira de délassément, ouvrira/des nouvelles possibilités à ma/peinture, comme l'affair la/gravure». 17-6-44, «Je travaille toujours beaucoup;

si j'ai/fait de la céramique et de la litho, comme ce/été je vais faire la sculpture, ce n'est point/pour délaissier la peinture, comme vous/paraissent le craindre, au contraire, c'est/pour l'enrichir pas des nouvelles possibilités/ et pour la reprendre avec un nouvel élan».

Parece que existe otra alusión al trabajo litográfico en una carta de Miró a James J. Sweeney de junio de 1943 citada por A. UMLAND, *op. cit.* pág. 336 i 359. En ella, el artista le expresa que está trabajando en pintura y en una serie de litografías, y que pretende hacer también cerámica y escultura este verano. Todas estas formas de expresión, según Miró, enriquecerán su pintura.

<sup>16</sup> En una carta dirigida a M. Goodwin —según A. UMLAND, *op. cit.* pág. 336. se trataba de Philip L. Goldwin,— del MoMA fechada en Lisboa el 5-3-44, Paulo Duarte, hablando en nombre de Miró, realiza una detallada lista de instrucciones para la exhibición de la serie de las *Constelaciones*.

Cabe recordar que esta institución ya le había dedicado una exposición retrospectiva del 18 de noviembre de 1941 al 11 de enero de 1942, organizada por James Johnson Sweeney.

<sup>17</sup> «Ha llegado muy a tiempo [se refiere a un amigo común llamado Gusmáo] pues aca-/bámanos de terminar la última pieza/ de cerámica. Le entregaremos 5 jarros;/ juntamente con una esculturita y/ un objeto, en total 7 piezas de cerá-/mica. Creo es un conjunto muy im-/presionante; cuando lo veas ya me dirás que impresión te han producido.// Te hablé hace algún tiempo de que/ estábamos imprimiendo unas litografías/ hechas últimamente. He activado/ el tiraje de las pruebas y ahora están/ ya terminadas; se las entregaré tam-/bien a nuestro amigo Gusmáo. Hay 50 pruebas distintas, que miden la/ mayor parte 70 x 50; hemos hecho un tiraje de 5 ejemplares cada una firmadas y numeradas/ por mí.// Creo que tanto el museo como tu es-/tareis contentos de que os entregue todo/ este material, que juntamente con/ todo lo que ya teneis os permitirá/ hacer una exposición de gran envergadura/». «Ya sé que el museo organizará/ muy bien todo esto, séame no obstan-/te permitido decir que en mi opinión/ estas litografías, en blanco y negro,/ muy intensas, estaría bien exponerlas/ junto a la cerámica, de una gran/ potencialidad del color». Carta de Miró a P. Duarte 15-5-44. *The Pierpont Morgan Library*, Nueva York.

Nueva York a principios de 1945<sup>18</sup>. Todo este material, compuesto por veintidós constelaciones, siete cerámicas y doscientas cincuenta litografías, fue sacado de España por A. de Gusmão —a través de valija diplomática— hasta Lisboa<sup>19</sup> y desde allí enviado a los Estados Unidos por Paulo Duarte, a bordo del barco *S.S. Pero de Alenquer* que tenía prevista su llegada al puerto de Filadelfia entre el día 23 y 30 de julio de 1944<sup>20</sup>.

Uno de los aspectos de especial relevancia para el análisis de la *Serie Barcelona* es la singular circunstancia de que se hayan conservados en los fondos de la *Fundació Joan Miró* de Barcelona los papeles litográficos o *report* y de calco que el artista utilizó para dibujar cada una de las cincuenta piezas. Este material, así como los sucesivos estados y pruebas de ensayo, nos proporcionan una abundante y particular información de su proceso de creación. Miró utilizó cuatro tipos diferentes de papel, que identificamos por la marca, aunque, en algunos casos, sea muy difícil su lectura exacta. A) Es el de mayor tamaño, 64'5x50 cm. aproximadamente y en el se lee la siguiente marca e inscripción: «Papier à report le glorieux/b/remplaçant le chine et l'humide/s'intercale légèrement». Corresponde a los siguientes números de la serie: 5, 8, 9, 11-23, 25, 28, 30, 32, 33, 35-38, y se trata de papel litográfico o *transfer*. B) El segundo tiene la inscripción: «Transparentes/nt 3/hornpapier/dünne sorte/b», y unas dimensiones aproximadas de 63'5x46'5 cm. Corresponde a los números: 2, 3, 10, 34 y 41, y es un tipo de papel de calco transparente. C) El tercer tipo tiene una mayor dificultad de lectura y únicamente leemos la palabra: «Patent...», mide al-

rededor de 63x47'5 cm. Corresponde a los números: 1, 4, 6, 7, 26, 27, 29, 31, 39 y 40. Es el papel de mayor grosor, semejante a una cartulina, y es opaco. D) Finalmente, en el cuarto aparece la marca: «Cote colle/Paris/f. Charbonell», y mide 32x25 cm. aproximadamente, pertenece a los números: 44-46, 49 y 50, y se trata de otro tipo de papel litográfico que aún hoy está en uso. La maqueta de la litografía número 24 está fragmentada en 12 trozos y nos inclinamos a deducir que se trata de papel del tercer tipo o C), mientras que las de los números 42, 43 y 48 no se han conservado. Para su comercialización, se dividió la serie en tres tipos de dimensiones: a) que corresponde al primer tipo; b) al segundo y tercero; y c) al cuarto<sup>21</sup>.

Nos interesa también resaltar dos cuestiones esenciales de las inquietudes exploradas por Miró en esta serie. Por una parte la cuestión técnica y procedimental, que nos permite comprobar el grado de capacidad de diálogo con el material que puede llegar a establecer. Por otra, señalaremos la importancia de dicha serie como un lugar de intersección en el que confluyen parte de la iconografía y del vocabulario ya consolidado por el artista, con una renovada savia —que viene investigando en la obra sobre papel de los últimos años— que supondrá el punto de inflexión hacia los aspectos gestuales de su obra posterior<sup>22</sup>.

La relación del artista con la técnica litográfica empieza en 1930<sup>23</sup>. Sin embargo, no vuelve a realizar litografías hasta la *Serie Barcelona*, que va a suponer su reencuentro con esta técnica y, sobre todo, la investigación a fondo de sus posibilidades expresivas, que J. Dupin no duda en calificar como

<sup>18</sup> La exposición, del 9 de enero al 3 de febrero, llevaba por título: «Joan Miró: Ceramics 1944, Tempera Paintings 1940 to 1941, Lithographs 1944». A través de una carta de P. Duarte a P. Matisse fechada el 20-12-44 podemos saber el precio de su comercialización, según especificación de sus dimensiones, y la comisión prevista para el galerista: «3 large ceramics (each) \$1,500 30%/ 2 small ceramics (each) \$1,200 30%/ gouaches A (each) 500 50%/ gouaches B (each) 400 50%/ lithographs according to dimensions 30)/(40)/(50) 30%». En la siguiente carta, 22-12-44, P. Duarte le comenta que hay un error en el valor de las litografías. El valor total (250) copias sería de 100.000 ptas. o su equivalente en escudos portugueses, y no 937'500 escudos portugueses. *The Pierpont Morgan Library*, Nueva York.

<sup>19</sup> Carta de Miró a Paulo Duarte fechada el 15-5-44, ya mencionada.

<sup>20</sup> Según consta en una carta de P. Duarte a Philip L. Goodwin del MoMA, citada por A. UMLAND, *op. cit.*, págs. 336 y 359.

<sup>21</sup> Carta de P. Duarte a P. Matisse 20-12-44, ya citada.

<sup>22</sup> Para un análisis estructuralista y lingüístico de la serie *vid.* CORBELLA, Domènec, *op. cit.* Se trata de una publicación de carácter divulgativo de su tesis doctoral: «Anàlisi del sistema idiolectal de la *Serie Barcelona* de Joan Miró (morfogènia i composició)», Universitat de Barcelona, 1987.

<sup>23</sup> Se trata de una litografía para la revista *Cahiers d'Art*, dirigida por Christian Zervos, así como las litografías que acompañan el libro *L'Arbre des voyageurs* de uno de sus más admirados poetas: Tristán Tzara, París, Éditions de la Montagne. *Vid.* DUPIN, J. *op. cit.* pág. 407-429. El gran grabador F. Mourlot ve en estas obras, aún, un momento de iniciación en los procesos de dicha técnica: «Pero los recursos del procedimiento no se le revelaron aún. Como a Picasso. Un tiempo de indiferencia siguió a los ensayos. Los dos grandes artistas se desquitaban cuando comprendieron la variedad y la calidad de los resultados obtenidos con la litografía», en LEIRIS, M.-MOURLLOT, F., *op. cit.*, pág. 22.



la primera obra maestra en litografía de Miró <sup>24</sup>. Durante este largo paréntesis, Miró, al margen de su pintura, realiza una destacada producción de grabados a la punta seca, al buril, así como aguafuertes —gracias a las enseñanzas del artista Marcoussis— que posteriormente editará en el taller de Roger Lacourrière en París.

En el proceso de realización, podemos, al menos, diferenciar dos momentos. El primero correspondería a la fase en que el artista decide empezar a dibujar sobre los papeles litográficos y de calco, el verano de 1941 en Montroig, y no sabemos el lapso de tiempo que dedicó a ello. Mientras que el segundo sería el periodo en que se produce la edición, a principios de 1944, antes del 15 de mayo, fecha en que sabemos que la impresión había finalizado <sup>25</sup>. La curiosidad y el instinto innatos del artista por investigar las máximas posibilidades de los materiales, técnicas, instrumentos, etc. son características que afectan, de manera especial, a su obra gráfica y que se dan cita en esta serie. Miró siempre ha demostrado una especial atención por el fondo de sus obras, bien se trate de telas, papeles o cualquier otro tipo de material. Este interés es consustancial con su proceso de trabajo. De la atenta visión y del diálogo con el soporte virgen emergen los puntos de partida que desencadenan sus imágenes, grafismos y composiciones. Se trata de un proceso de interacción en el cual, todos los recursos de su vocabulario son invocados por los reflejos, las impurezas, los pequeños grumos o todo tipo de puntos de atención que solo un artista como él sabe captar para su provecho. Un cuaderno de anotaciones, comenzado el mes de julio de 1941 en Montroig, nos sirve de guía para mejor comprender las inquietudes de este momento <sup>26</sup>. Como es una práctica suya habitual, el proyecto de trabajo lo prepara como una serie. En este caso, Miró pretende ir trabajando al mismo tiempo en todas las obras que la componen, ir mirándolas repetidamente y dejar que ellas mismas se vayan haciendo solas, casi como si se tratara de un proceso

de germinación y crecimiento vegetal <sup>27</sup>. Uno de los aspectos más importantes que afectan a la gran mayoría de las litografías son los fondos texturados realizados a través del frotamiento con papel de vidrio <sup>28</sup>, cartones, objetos metálicos, etc. Este procedimiento provoca una amplia variedad de huellas que dotan a las composiciones de una rica atmósfera, activada además por otros recursos tales como las nebulosas difuminadas, los punteados o las huellas de los dedos. Son ejemplos destacados de ello los números 1, 2, 3, 4, 6, 22, 34, 41, 45, 46 y 47. También Miró hace participar de este juego de resonancias las diversas gradaciones e intensidades de impresión. Todos estos recursos conseguidos exclusivamente con el color negro, inevitablemente nos evocan la rica y equilibrada policromía de la serie de las *Constelaciones* (1940-41), aunque ahora nos predispongan a un tono trágico <sup>29</sup>.

Para un artista como Miró, atento a todo lo que el azar pone en su camino, el proceso de impresión en el taller supuso el segundo momento de especial tensión creativa. Como hemos visto, cada una de las composiciones partía de los dibujos realizados sobre papel, aunque no necesariamente litográfico o de calco. En general, y salvando algunos casos, de cada estampa se conserva la maqueta y dos pruebas de estado —la última con el conforme del artista. La *Fundació Miró* cuenta, además, con una colección completa de la serie, la que perteneció a Joan Prats y que donó a la Fundación en junio de 1975. Se trata de una prueba de artista: *Épreuve d'artiste*, firmada y fechada por Miró. Esta dinámica de trabajo, sin duda posibilitó que el artista realizara correcciones sobre la misma piedra litográfica, en función de la calidad de impresión

<sup>24</sup> DUPIN, J. *op. cit.*, pág. 410.

<sup>25</sup> Carta de Miró a P. Duarte 15-5-44, ya mencionada.

<sup>26</sup> Cuaderno 4399-4644, *Fundació Joan Miró*, Barcelona. En este cuaderno hay un conjunto de anotaciones sobre procedimientos técnicos de grabado y cerámica, entre otros, especialmente interesantes. Las páginas que corresponden a la litografía son las siguientes: 4403, 4403b, 4404 y 4404b.

<sup>27</sup> «...quan no/ treballi anar-les mirant i fer-hi lo/ que se m'ocorri, que és vagin fent so-/les, com els dibuixos i pintures». F.J.M. 4403b. Años más tarde, afirmará que trabaja como un jardinero que va cortando las hojas y en un momento dado pudiendo para que los frutos crezcan. Vid. TAILLANDIER, Yvon, «Je travaille comme un jardinier/Propos recueillis par Yvon Taillandier», *Xxè Siècle* (París), vol. 1, núm. 1 (1959), págs. 4-6 y 15.

<sup>28</sup> «En me servant du papier de verre j'ai dessiné, à l'époque, sur une cinquantaine de feuilles. Cinquante feuilles exactement...», TAILLANDIER, Y., *Miró a l'encre*, *op. cit.*, pág. 122.

<sup>29</sup> Rosa M.<sup>a</sup> Malet ha analizado algunos de los más importantes puntos de conexión entre ambas series en su artículo, «Keyworks in times of crisis», *op. cit.*



del papel reporte o de cómo habían funcionado determinadas imágenes. Uno de los casos más sorprendentes es el número 2 (fig. 1). El papel utilizado para la maqueta es del tipo B), y en el observamos claramente como dos imágenes introducidas a modo de *collage*, no quedan reproducidas en la estampa final. Una de ellas hace referencia a una imagen publicitaria «noucentista», en el que se ven —enmarcadas en un círculo— una columna jónica, el mar, unas montañas con un pequeño faro y el nombre de «Andraitx», pueblo de Mallorca. En la estampa final, apenas se puede intuir una línea en forma de latiguillo en la parte superior izquierda. Sin embargo el caso más destacado sería el de una hoja con anotación musical impresa y que tampoco aparecerá en la imagen final de la litografía, sustituida por un personaje y una estrella realizados con trazo grueso de tinta litográfica. Esta circunstancia se repite en la litografía número 3, en la que la zona central —reservada para la hoja de música— ha sido ocupada por un gran disco y personajes a su alrededor (fig. 2). Cabe la posibilidad de que Miró calcara estas imágenes de otra piedra litográfica o incluso que las utilizara directamente. En cualquier caso, este tipo de experimentaciones nos confirma que el artista realizó algunas sustanciales modificaciones durante el proceso debidas a posibles problemas de impresión. El hecho de que se haya conservado el dibujo en el papel litográfico en tan buenas condiciones, cuando a través del propio proceso de impresión tiene que desaparecer casi completamente, también responde, posiblemente, a esta falta de un perfecto desarrollo de todo el proceso de grabado litográfico con papel reporte. Las causas pueden ser desde la utilización de tintas o lápices poco adecuados, la falta de una calidad óptima en el estado de conservación del papel en el momento de su utilización, hasta un deficiente proceso de estampación. Sin embargo, todas las posibles circunstancias apuntadas parece que favorecieron que Miró se implicara más a fondo en el momento de la estampación, controlando los detalles y sacando el máximo partido de todo lo que el azar le iba sugiriendo.

El último aspecto que nos interesa destacar se refiere a la importancia de esta serie dentro de su desarrollo lingüístico. La serie de las *Constelaciones* —acabada el día doce de septiembre de 1941— supone para Miró una especie de compendio de las posibilidades expresivas que el artista venía desa-

rrollando desde finales de los años treinta. Aunque muchos de sus logros compositivos e iconográficos fueron utilizados posteriormente, Miró va a intensificar su curiosidad e interés por nuevas búsquedas en las numerosas obras sobre papel que realizará los años 1942 y 1943. En ellas es donde empieza a fusionar su acervo gráfico con otros hallazgos, derivados del uso de la tinta china y de un nuevo grafismo gestual. Un ejemplo de ello lo podemos comprobar en su obra «Nocturno cerca del lago» de 1942<sup>30</sup>, en la que Miró convoca —en la misma atmósfera flotante— un numeroso conjunto de personajes que nos permiten contrastar sus definiciones filiformes, grafismos cerrados y más detallistas, con otros, realizados con el trazo más grueso y rápido de un pincel y tinta china. Esta dicotomía entre un tipo de configuración a base de una línea delgada y cerrada y otro tipo de línea más gruesa y abierta, que potencia la masa y el gesto, será la que convivirá en estos años.

La *Serie Barcelona* se convierte en una obra especialmente significativa en relación a este desarrollo. En ella predominan las composiciones con personajes cuya morfología ya resultaba característica de la manera mironiana. Sin embargo, en otras litografías —1, 2, 3, 4, 10, 18, 23, 25, 30, 31, 34, 36, 41 y 50— observamos la fuerte presencia de la mancha con tinta litográfica (figs. 3 y 4), que se irá imponiendo en otras obras litográficas como «Acrobata en el jardín nocturno», o la serie de trece litografías de «Álbum 13», ambas de 1948, y en otras obras posteriores. Quizás el mejor ejemplo de lo que estamos señalando lo veamos en la litografía número cincuenta, en la que aparece a la izquierda un personaje esquemático, de potente trazo a pincel, al lado de una mujer que inevitablemente nos remite a la serie de las *Constelaciones* (fig. 5).

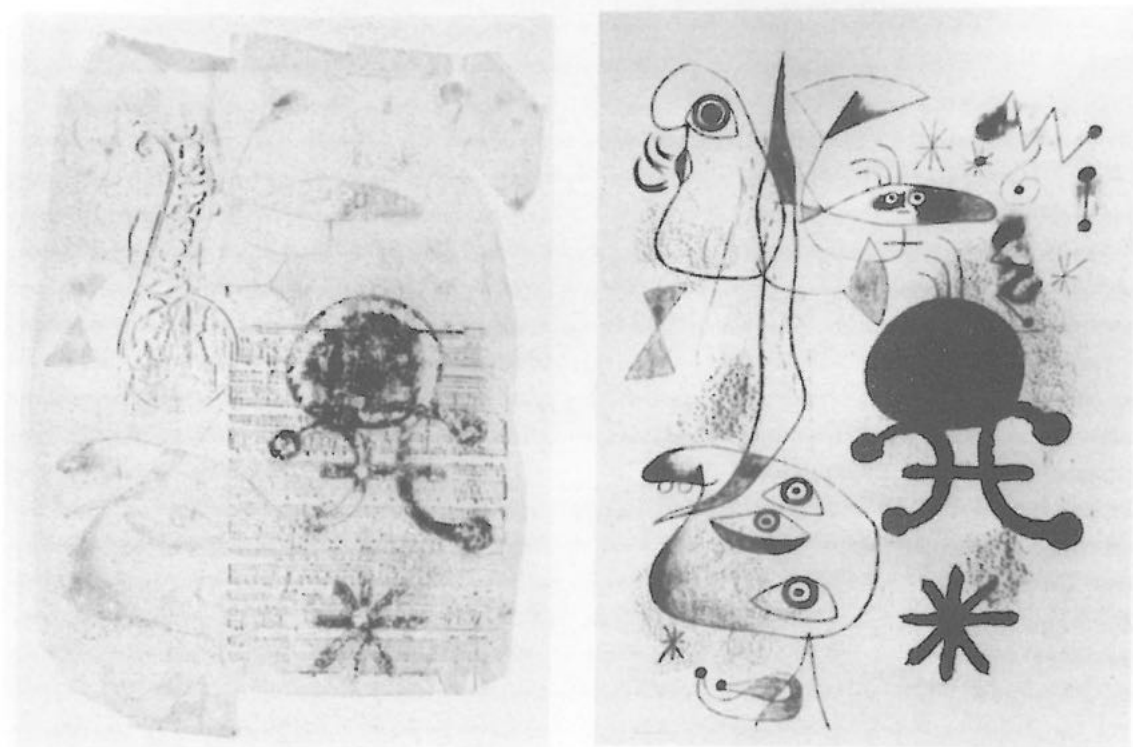
Este proceso también se da en su pintura desde 1944. Primero en una misma composición y después, el gesto adquirirá una presencia única y exclusiva<sup>31</sup>. En años posteriores, Miró volverá a es-

<sup>30</sup> Pastel, lápiz Conté y tinta china sobre papel, 59'7x103 cm. Colección particular.

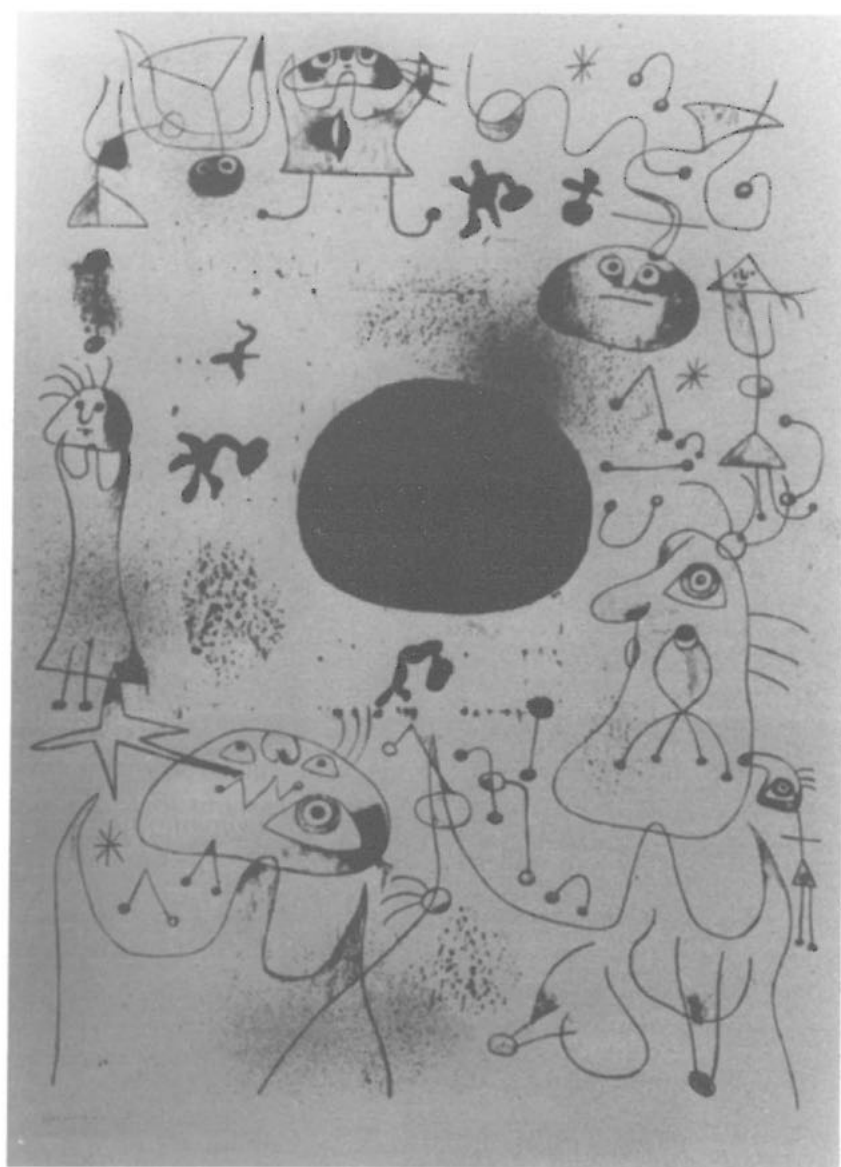
<sup>31</sup> J. Dupin ha hablado —refiriéndose a las telas de 1949-50— de dos series simultáneas que corresponden a un momento de reflexión o de impulsividad: unas muy elaboradas, a la manera miniaturista y lentas; otras muy espontáneas y de rapidez en la ejecución. Vid. DUPIN, J., *op. cit.*, págs. 280-81.

tar plenamente atento a los desarrollos gestuales, matéricos y expresionistas que se producen después de la Segunda Guerra Mundial en los Estados Unidos y en Europa. Su capacidad de transformación, su curiosidad creativa y su sensibilidad hacia la lla-

mada de Oriente, serán otros de los referentes más unánimemente destacados por los principales artistas de uno y otro lado del Atlántico. Miró, de manera pionera, empieza a vislumbrar el emergente panorama lingüístico y conceptual internacional.

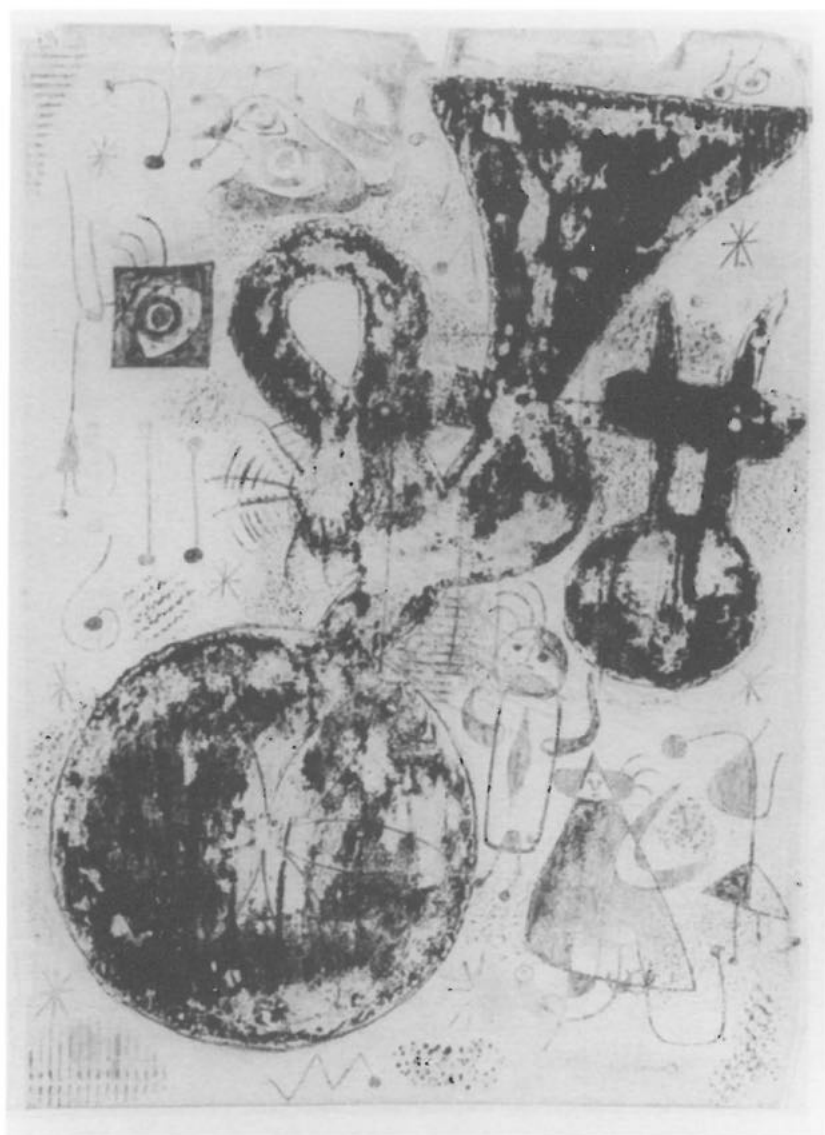


1.—Izquierda: Papel reporte tipo B) con la siguiente marca:  
 «Transparentes/nt 3/hornpapier/dünne sorte/b», 63'5x46'5 cm. aprox.  
 Derecha: *Serie Barcelona*. Litografía número 2.

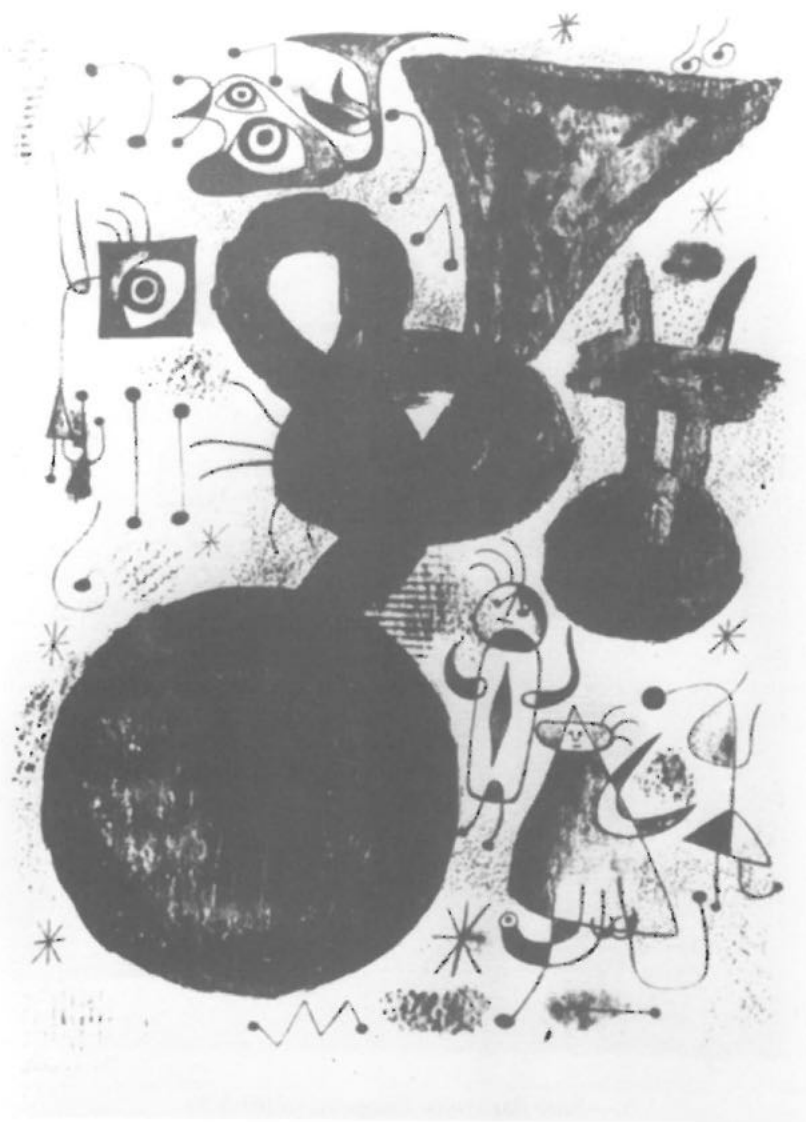


2.—*Serie Barcelona*. Litografía número 3.





3.—Papel reporte tipo B) con la siguiente marca:  
«Transparentes/nt 3/hornpapier/dünne sorte/b», 63'5x46'5 cm. aprox.



4.—*Serie Barcelona*. Litografía número 41.



5.—*Serie Barcelona*. Litografía número 50.

## La óptica onírica: artilugios dalinianos

LAIA ROSA-ARMENGOL

El ojo se ha consolidado a lo largo de toda la tradición historico-artística oriental y occidental como fuente de inspiraciones y acumulaciones simbólicas de significado muy variado<sup>1</sup>. Los surrealistas (René Magritte, Giorgio de Chirico, Max Ernst y Victor Brauner, entre otros) aludieron también al «ojo» en gran parte de sus obras pictóricas. Además, aparecieron algunos artículos sobre el mismo tema en las diferentes revistas surrealistas; tal es el caso de *Documents*<sup>2</sup>, en 1929, o *Minotaure*<sup>3</sup>, una década después.

Georges Bataille publicó en 1928 una primera edición clandestina, compuesta de 134 ejemplares, de su libro *Historia del ojo*, que marcó una clara influencia en Salvador Dalí, quien junto con Luis Buñuel realizaría en 1929 el film surrealista *Un perro andaluz*, donde la escena del ojo (un ojo cortado en esta ocasión) se convertiría en el elemento más claramente identificatorio de la película; imagen que, por otro lado, marcó gran parte de la trayectoria literaria y cinematográfica de Buñuel, quien, en adelante, aludiría una y otra vez al tema del ojo desgarrado o herido en sus películas<sup>4</sup>.

Dalí utiliza el tema del ojo como un recurso artístico que está presente en muchas de sus obras. El fuerte carácter narcisista del artista se hace evidente en su afán por autorretratarse constantemente en la mayor parte de sus composiciones pictóricas, y se constata, igualmente, por la gran cantidad de fotografías que de él se conservan. En el plano pictórico cabe destacar toda la serie de autorretratos blandos, cuyo punto de partida se centra en una de sus composiciones más conocidas: *El gran masturbador* (1929). El trasfondo durmiente, casi mortecino, que presenta toda la serie de obras del tipo del masturbador<sup>5</sup> queda reforzado por la representación, repetida una y otra vez, del perfil de un ser que se nos muestra en posición recostada, y donde el ojo cerrado dotado de largas pestañas, en una clara actitud onírica, parece ser protagonista de la escena. La idea de que estos autorretratos blandos establezcan una estrecha relación de identificación con el mundo de los sueños parece bastante evidente. Al respecto me parece muy acerta-

<sup>1</sup> Acerca del simbolismo del ojo en las diferentes culturas ver CIRLOT, Juan-Eduardo, *El ojo en la mitología, su simbolismo*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1992.

<sup>2</sup> DESNOS, Robert, «OEIL. Image de l'oeil», BATAILLE, Georges, «OEIL. Friandise cannibale», GRIAULE, Marcel, «OEIL. Mauvais oeil», *Documents* (París), núm. 4 (1929), págs. 215-220.

<sup>3</sup> MABILLE, Pierre, «L'oeil du peintre», *Minotaure* (París), núms. 12-13 (1939), págs. 53-56.

<sup>4</sup> Para ampliar información sobre este tema ver Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal en BUNUEL, Luis, *Obra litera-*

*ria*, Zaragoza, eds. Heraldo de Aragón, 1982, y en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El mundo de Buñuel*, Zaragoza, ed. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1993.

<sup>5</sup> Sobre el análisis iconográfico de *El gran masturbador* y su repetición formal en composiciones posteriores ver SANTOS TORROELLA, Rafael, *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, ed. Mediterrània, 1986.



da la opinión de José Pierre, quien, en relación al asunto del ojo<sup>6</sup> cerrado en el surrealismo, centra el punto de partida para su representación formal en *El cerebro del niño* (1914) de Giorgio de Chirico; afirmación que resulta del todo plausible teniendo en cuenta la gran influencia del artista metafísico en todo el grupo surrealista, sobre todo en Dalí. El hecho de que éste realizara, en 1937, *El sueño* (en este caso no se trata de un autorretrato del artista), donde la iconografía específica del tipo masturbador vuelve a estar presente, y teniendo en cuenta que el título alude de un modo directo a lo dicho anteriormente, revela el alto grado de asociación que el artista otorgaba a la imagen del ojo cerrado con el mundo onírico. Me parece oportuno mencionar en este contexto un aguafuerte perteneciente a una serie<sup>7</sup> que Dalí realizó a partir de 1962 como ilustración de *La vida es sueño* (1635?) de Calderon de la Barca, y donde, presidiendo un escenario teatral, se nos muestra una vez más la cabeza de perfil recostada y con un enorme ojo dotado de prominentes pestañas, transportándonos nuevamente a la idea del sueño surreal.

Roland Penrose refiriéndose a *El espejo*, obra que Picasso llevó a cabo en 1932, estableció ya una diferencia entre el ojo cerrado, representante del vínculo con el mundo onírico, y el ojo ciego: «En esta tela el párpado cerrado... evoca con una sencilla línea el estado de ensueño. Sabemos que ese ojo cerrado no es un ojo ciego. Al contrario, se nos invita a compartir... las visiones de una imaginación que sueña»<sup>8</sup>.

Efectivamente, para Dalí la frontera que marca la diferencia entre el mundo real y el mundo onírico no está clara. «Las imágenes del sueño abundan en la existencia humana, pero el hombre cierra ante ellas los ojos de su conciencia»<sup>9</sup>, escribió en una ocasión. Como buen surrealista siempre entendió que el artista trabaja, constante e ininte-

rrumpidamente, basculando entre esos dos universos no tan lejanos. Es un dato anecdótico, aunque no inocente, el hecho de que Dalí por las noches colocase un lienzo a los pies de su cama; de este modo, era su obra lo último que veía antes de dormirse, y lo primero al despertarse. Mediante este ritual filtraría todas aquellas imágenes en su mente para seguir procesándolas en el mundo del inconsciente junto con otras de tipo onírico, desbordando así los límites de la realidad y la surrealidad, e inspirando a su propia imaginación para la consecución de la obra pictórica definitiva en el mundo material. Deliberadamente el artista se hizo retratar para la prensa en el año 1941 adoptando una actitud durmiente, sin dejar de advertir, por otro lado, que «Dalí está trabajando»<sup>10</sup> (fig. 1): «Dalí exige hacer su trabajo mejor mientras duerme, cuando el subconsciente de su mente está funcionando con seis cilindros. Aquí se encuentra Dalí haciendo algunas horas extras»<sup>11</sup>. Testimonios como éste son abundantísimos; la periodista Inez Robb explica en uno de sus artículos para el *Times-Herald* de Washington lo que aconteció cuando llegó a la casa del artista para entrevistarle en ese mismo año:

«El maestro está durmiendo», musitó el sirviente que me abrió la puerta.

«Entonces, ¿por qué hay un cartel en la puerta que dice: Dalí está trabajando?», pregunté...

Cuando Dalí está durmiendo, está realizando su trabajo mejor»<sup>12</sup>.

Teniendo en cuenta las afirmaciones anteriores, a Salvador Dalí no le pasó desapercibido el hecho de que lo ideal era prolongar todo lo posible ese

<sup>6</sup> PIERRE, José, «L'oeil à l'état surréaliste», *L'oeil*, núm. 468 (1995), pág. 76.

<sup>7</sup> Esta serie, compuesta de dieciséis aguafuertes en color, fue publicada por la Editorial Subirana, Barcelona 1975.

<sup>8</sup> PENROSE, Roland, *L'oeil de Picasso*, París, eds. Unesco-Rencontre, 1968, pág. 84.

<sup>9</sup> «Les images de rêve fourmillent dans la vie humaine mais l'homme ferme devant elles les yeux de sa conscience». DALÍ, Salvador, «Unpublished Film Scenario by Salvador Dalí», *Studio*

*International* (Londres), vol. 195, núm. 993-994 (1982), pág. 71. Perteneciente a un guión inédito de Dalí de principios de los años treinta, reproducido por SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, «Cine surrealista español: la búsqueda de una concreción» en *Litoral, Surrealismo, el ojo soluble*, Málaga, eds. Litoral, S. A., 1968, pág. 89. El texto correspondiente a esta página viene ilustrado con un ojo; otra clara alusión al mundo onírico.

<sup>10</sup> Sin duda Dalí tenía referencias de la anécdota explicada por Gómez de la Serna en 1931 acerca del poeta Saint-Pol-Roux, quien parece ser colocaba una nota en la puerta de su dormitorio mientras dormía, y en la que se podía leer: «el poeta trabaja». GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Ismos*, edición facsímil, Madrid, eds. Guadarrama, 1975.

<sup>11</sup> «Surrealist Party», *The Atlanta Journal*, 21.9.1941.

<sup>12</sup> ROBB, Inez, «Dalí's Daffy Day», *Times-Herald* (Washington D. C.), 10.8.1941.

estado de somnolencia. La imaginación y la gran creatividad de Dalí le permitieron plantearse cuestiones como ésta sin problemas, y así lo hizo: «Inventé una máscara alucinante mientras desayunaba, en la cama del Hotel St. Regis de Nueva York»<sup>13</sup>, explicaba en 1942. A este nuevo aparato, que sin lugar a dudas forma parte de una larga serie de artilugios dalinianos, el artista lo llamó «cámara de compresión del pensamiento» (fig. 2). Estaba formado por una papelera de rejilla que Dalí colocaba sobre su cabeza, y que se cubría en su mayor parte por una tela de color blanco; encima de la papelera se ubicaba un proyector de imágenes que, al igual que los proyectores convencionales, arrojaba un foco de luz muy intenso allí donde el propio artista lo dirigiese<sup>14</sup>.

En alguna ocasión fue Gala quien explicó, de un modo muy lógico y razonable, el funcionamiento y la finalidad del invento:

«La máscara es usada como una protección contra la luz brillante de la mañana, que es enemiga de la imagen del sueño. Los tesoros del sueño o las imágenes somnolientas de mi marido, es lo que científicamente se conoce como 'hipnagógico'.

Se trata de prolongar este estado y amortiguar el sobresalto repentino, grosero, despertando desde el sueño al otro mundo; por eso mi marido utiliza la máscara. Esto y un proyector, que le ayuda a proyectar el inconsciente en el consciente, son sus propias invenciones...»<sup>15</sup>.

En *Confesiones Inconfesables*, libro que reali-

zaron en colaboración Salvador Dalí y André Parinaud, el artista, evocando sus recuerdos infantiles, se identifica con un aparato que proyecta luz<sup>16</sup> a través de sus ojos. Se produce, de este modo, la fusión simbólica entre el artista y la máquina, insinuada anteriormente de forma material en el propio artilugio que inventó años atrás Dalí, y que éste había bautizado como «cámara de compresión del pensamiento». El nombre, tal y como explicó Dalí, aludía a la idea de proyección del propio pensamiento del artista desde el interior (subconsciente) al exterior (consciente o realidad material) a través de un foco de luz (el ojo del artista):

«Había descubierto el medio de revivir los instantes maravillosos de mi encuentro con Galuchka... Bastaba con fijarme en la mancha de humedad del techo de la clase del señor Traiter. Podía transformar a voluntad las formas reales, que

<sup>16</sup> La idea del ojo del artista como máquina o aparato, que actúa como un foco de luz capaz de profundizar en las zonas oscuras del pensamiento humano (subconsciente), está presente en Dalí en multitud de ocasiones. No podemos, por tanto, dejar de citar algunos ejemplos más: «André Breton defini en el seu primer manifest del surrealisme: automatisme psychic, mingençan el cual on es proposa expresar, sigui per l'escriptura, sigui verbalment, sigui de cualsevol altre manera, el funcionament real del pensament dictat del pensament en ausencia de tot control estetic o moral.

Aquesta definició suposa doncs l'incursió en zones hasta el moment inconegudes del pensament huma, i subin l'incursió la llanterna sorda a la ma en les sones perilloses i proibides del subconcién, aquesta zona subterranea i proletaria per excelencia del esperit huma sortida a la llum diurna per primera begada per Froid un de les figures de mes trascendencia dels nostres temps», en DALÍ, Salvador, «El surrealisme al servici de la revolució» (manuscrito original de la conferencia de Salvador Dalí y Crevel en la Sala Capcir de Barcelona el 18 de septiembre de 1931, con motivo del acercamiento entre surrealistas y comunistas. Manuscrito fragmentado encontrado en los Archivos de la Fundación Gala-Salvador Dalí). Recogido en FANÉS, Fèlix, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*, Madrid, ed. Electa España, 1999, págs. 253-254. Pocos años después, Dalí repetiría casi con las mismas palabras el discurso ya pronunciado en 1931, incidiendo en la idea de la linterna que sirve como foco de luz para las incursiones del artista en la oscuridad onírica del subconsciente: «Els surrealistes han sigut els primers, la llanterna sorda a la ma, de baixar a explorar l'obscuritat d'aquest mon extremament inconegut i perillos de l'imaginació i del subconcién», en DALÍ, Salvador, «Per un tribunal terrorista de responsabilitats intel·lectuals» (conferencia dada por pronunciada por Dalí en abril de 1934 en el Ateneo Enciclopédico Popular. Manuscrito original del Archivo de la Fundación Gala-Salvador Dalí de Figueras). Recogido en FANÉS, Fèlix, *Salvador Dalí...*, op. cit., págs. 255-260.

<sup>13</sup> DALÍ, Salvador, *Vida secreta*, Barcelona, ed. Dasa S. A., 1981, pág. 416.

<sup>14</sup> «Según escribió, en 1965, Françoise Gilot, Picasso dedicaba las mañanas a las visitas que sus amigos le hacían en el taller de la calle Grans-Augustins, postergando su labor artística a la tarde y la noche. Antes de ponerse a trabajar, solía encender directamente sobre el lienzo dos reflectores que Dora Maar le había prestado. De este modo, se entregaba a una especie de trance provocado por la blancura hipnótica de la tela, una isla de luz en la penumbra desafiante del taller». JACKSON MARTÍN, Rafael, *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado (1925-1937)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma, 1997 (publicada por Metáforas del Movimiento Moderno, Madrid, 2000), págs. 112-113. Acerca de este hecho ver GILOT, Françoise, *Vida con Picasso*, Barcelona, ed. Bruguera, 1965, pág. 113. No me parece disparatado establecer cierta relación de semejanza entre los mecanismos creativos utilizados por Dalí y Picasso. Es poco probable que sea únicamente producto de la casualidad, ya que no son pocas las asociaciones que entre los dos artistas se podrían estudiar.

<sup>15</sup> ROBB, Inez, «Dalí's Daffy Day», *Times Herald* (Washington D. C.), 10.8.1941.

se convertían primero en nubes, después en figuras, luego en objetos<sup>17</sup>. Se podía decir que mi mente disponía de un verdadero aparato de proyección, que fluía por mis ojos y ponía en escena mi guión sobre la pantalla del techo. A mi antojo, podía volver atrás, corregir tal elemento, aumentar la nitidez de un detalle, multiplicar hasta el no va más los cuerpos y las situaciones»<sup>18</sup>.

En efecto, el lento despertar producido por la «cámara de compresión del pensamiento» permitiría a Dalí recordar todas aquellas imágenes surreales, trasladarlas al mundo material y plasmarlas seguidamente en el lienzo. A partir de ese momento el artista únicamente debería preocuparse por «prolongar ese estado somnoliento de su mente», como él mismo explica<sup>19</sup>, para lo cual se inventó unas gafas hechas de espejo (fig. 3).

No son pocas las afirmaciones que corroboran la genialidad de las ideas que acontecen en la mente de algunas personas durante el estado de semisueño o vigilia, que actúa como antesala de dos realidades bien diferenciadas. Parece ser que el Premio Nobel de Física, Hideki Yukawa, colocaba habitualmente bajo su almohada un lápiz y un cuaderno para poder anotar todas las ocurrencias que en ese momento pudiesen aflorar. Algo parecido le ocurrió al músico Giuseppe Tartini, que vivió durante el siglo XVIII, quien afirmó haber tenido en sueños la inspiración para su sonata *El trino del diablo*<sup>20</sup>.

Dalí, al respecto, comentó en una ocasión: «El estado de vigilia es un momento privilegiado... mientras dura se puede establecer una comunicación profunda. Si yo fuera capaz de acordarme de fotografiar las imágenes hipnagógicas que desfilan

sobre el escenario de mis párpados antes de dormirme, estoy persuadido de que descubriría el gran secreto del universo. Habría que inventar una máquina que, como unos cristales de contacto, registrara los influjos acontecidos durante los sueños y permitiera reproducir sus signos»<sup>21</sup>.

Las gafas de espejo le servirían a Dalí para mantener protegidos sus pensamientos en el subconsciente, al mismo tiempo que garantizarían el contacto permanente entre el mundo interior y el exterior. El planteamiento de Dalí resulta claro si tenemos en cuenta que los espejos siempre se han considerado puertas de acceso a otras realidades. Parece lógico pensar entonces en la relación del ojo y el espejo; ambos actuarían como umbrales entre la realidad del consciente y la (sur)realidad del inconsciente. René Magritte estableció también esta asociación en su obra *El falso espejo*, realizada en 1929, donde nos presenta como único protagonista de la composición un ojo.

Sin embargo, y no contento con esto, Dalí, que no era partidario de soñar en blanco y negro («el hombre debe ser imaginativo. No hay que conformarse con satisfacciones standard. Si el hombre normal sueña en blanco y negro, yo sueño en technicolor»<sup>22</sup>), ideó, en torno a 1950, unas gafas para soñar imágenes en color:

«Tengo unas gafas que yo he inventado para soñar en color. Son gafas de contacto, dobles. Entre los cristales hay pulgas. En la espalda de las pulgas es necesario aplicar unas gotas de cierto líquido fosforescente. Entonces, en la noche, en vez de esos residuos retinianos veremos como un film en color... el doctor me ha dicho que con la pulgas no se puede hacer ese intento del líquido fosforescente en la espalda, pero ha inventado otro líquido que, con la temperatura del ojo cerrado, producirá el mismo efecto... Las gafas las he patentado porque un oculista de Nueva York las quería hacer»<sup>23</sup>.

Personalmente, e ignorando si Dalí soñaba o no en color, ni siquiera él lo sabía con seguridad<sup>24</sup>, no

<sup>17</sup> Me parece oportuno insistir en las explicaciones sobradamente conocidas que Leonardo da Vinci expone en algunos de sus escritos, basadas en la contemplación de manchas de humedad en la pared y la conversión de éstas en figuras y objetos reconocibles. Sin duda alguna, Dalí, ferviente admirador de la personalidad y la obra de Leonardo, tendría alguna referencia directa de estas apreciaciones.

<sup>18</sup> DALÍ, Salvador y PARINAUD, André, *Confesiones inconfesables*, Barcelona, ed. Bruguera, 1975, pág. 49.

<sup>19</sup> «To prolong his dreaming state of mind between sleeping and walking, Dalí wears glasses made of mirrors. These tend to keep his thoughts from escaping», en «Surrealist Party», *The Atlanta Journal*, 21.9.1941.

<sup>20</sup> «Los secretos del sueño», *Newton* (Madrid), núm. 1 (mayo 1998), págs. 78-79.

<sup>21</sup> DALÍ, Salvador y PARINAUD, André, *Confesiones...*, op. cit., pág. 222.

<sup>22</sup> «Recuerdos de una Vida Intrauterina», *Diario de Nueva York* (Nueva York), 14.2.1952, pág. 7.

<sup>23</sup> GÓMEZ-SANTOS, Marino, «Dalí habla de su afán exhibicionista», *Solidaridad Nacional* (Barcelona), 29.8.1958, pág. 10.

<sup>24</sup> El mismo año que Dalí afirmaba soñar en technicolor en *Diario de Nueva York*, aseguraba en otro periódico que esto rara



cabe duda de que siempre se las ingeniaba para parecer diferente y poco convencional. Si éste hubiera podido pensar que todos los «hombres normales», tal y como dijo, soñaban en color, él lo hubiese hecho en blanco y negro o en un único color. En efecto, ya en *Vida secreta*, y años más tarde en *Confesiones Inconfesables*<sup>25</sup>, el artista nos hablaba del placer que le producía el hecho de observar la realidad a través de un prisma que descomponía los colores y que le permitía hacerse a la idea de que él mismo se encontraba en otro lado distinto al que miraba: «La yuxtaposición sistemática del anaranjado y el violeta producía en mí una especie de ilusión y alegría sentimental, como la que había experimentado siempre al ver objetos a través de un prisma, que los rodeaba con los colores del arco iris. En el comedor había un tapón de cristal a través del cual todo se volvía 'impresionista'. A menudo yo llevaba ese tapón en el bolsillo para observar a su través el paisaje y verlo de un modo impresionista»<sup>26</sup>. El artista ilustró su libro *50 secretos mágicos* (1948) con algunos bocetos que, a pesar de resultar algo complejos en su comprensión funcional y materialización formal, nos acercan de nuevo al fantástico universo de objetos y máquinas daliniano; entre ellos se encuentra, por ejemplo, *Método hipnótico de tres ojos de lobos de mar*<sup>27</sup> (fig. 4), *Utilización retrospectiva del aranearium*<sup>28</sup> (fig. 5) y *El ojo de cristal del pintor*<sup>29</sup>

(fig. 6). Resulta curiosa la evidente obsesión del artista por el tema del ojo, la óptica y la idea de la máquina capaz de materializar el propio pensamiento paranoico.

Una vez que te hayas regalado chupando la superfina gelatina de esos tres ojos mantendrás sus tres ultra-duras pepitas en tus labios. Escucha con atención, ahora, pues estoy a punto de iniciarte en el Secreto Número 5. Tan pronto como te halles extendido apaciblemente en tu cama tomarás de nuevo esos ojos. Retendrás uno en tú mano y pondrás los otros dos sobre un librito o sobre una cajita oscura que mantendrás sobre tus rodillas, colocándolos a cierta distancia el uno del otro de tal modo que, al mantener tu dedo índice frente a las dos super-blancas bolitas y enfocar la mirada sobre tu índice, los ojos de la perca del mar se juntarán, merced a la preciosa distancia entre tus propios ojos, la gracia y el misterio de tu visión binocular, y los dos ojos de la perca se convertirán en una sola bolita. Ésta parecerá ejercer un hipnótico efecto sobre tí, y es muy deseable que en esta noche te durmieras mientras la estás mirando.

Pero al propio tiempo que mantienes fija tu vista sobre esas dos bolitas que se han convertido en una, es necesario, además, que manteniendo el tercer ojo de perca —aquel que tu mujer te ha cedido sonrientemente— entre el dedo corazón cruzado sobre el índice de tu mano derecha, lo acaricies suavemente. Percibirás entonces la sorprendente e increíble sensación de estar tocando dos ojos de perca marina, y no simplemente el único que realmente se encuentra entre tus dedos. Déjame repetírtelo, pues, para que no incurras en error: delante de tí los dos ojos de perca marina colocados sobre la cajita negra se han unido visualmente en uno solo, mientras que simultáneamente estás tocando con tus dedos cruzados una sola bolita, la cual te parece, por tu sentido del tacto, haberse desdoblado y convertido claramente en dos, de tal modo que ves exactamente lo contrario de lo que tocas y tocas exactamente lo contrario de lo que ves, y estás seguro de que ambas sensaciones son completamente falsas y no corresponden de ningún modo a la realidad. ¡Nada, te lo aseguro, podría estar mejor calculado para hacer que tu dormir nocturno se inicie por el camino recto, bueno y prudente!», en DALÍ, Salvador, *50 secretos mágicos para pintar*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1985, págs. 42-44.

<sup>28</sup> «El Secreto Número 15 estará dedicado a la construcción del «aranearium»...

La compañía de una araña, por el contrario, se te mostrará simpática, lúcida y cruel como tú mismo, y ella hilará las matemáticas que tú, inclinado sobre tu caballete, muestras inscritas en las líneas de tensión de tus propios huesos... La araña es una de las hadas buenas del pintor, y su hilo de Ariadna te guía en todo momento por el amenazador laberinto de tu estudio...

El mejor aranearium se construye con una fina rama de olivo, conformándola lo más que se pueda a la manera de un aro perfectamente redondo, dejando cuatro o cinco hojas de olivo adheridas a la parte exterior del círculo, sobre las cuales a la araña le gustará colocarse en diversas ocasiones...

Para que tu aranearium dé buen resultado, debes conseguir tu principal objeto, que es el de obligar a la araña... a construir su tela exactamente dentro del círculo...

Empieza, pues, por colocar frente a este lugar favorecido [un paisaje hermoso, por ejemplo, donde este situado el estudio del artista, preferentemente, según Dalí, el lugar de nacimiento del pintor] una bola... de limpio cristal rellena con el agua más pura, de modo que puedas ver el paisaje de tu amor reflejado en

vez ocurría: «Dali says that he, himself, rarely dreamed in color more than three or four times a year...», en «Texas Tints Dreams of Artist Dali», *News* (Dallas), 17.2.1952.

<sup>25</sup> «Me apoderé de un tapón de botella, de vidrio tallado, y me serví de él como si se tratase de un monóculo. Este tapón me permitía descomponer el mundo en sus elementos y reconstruir también las imágenes impresionistas de los cuadros [se refiere a las obras impresionistas de Ramón Pitxot que el joven Dalí pudo contemplar en el Molí de la Torre, propiedad de los Pitxot]. Ese juego se convirtió en método y pasé muchos días observando el mundo a través de aquella óptica», en DALÍ, Salvador y PARINAUD, André, *Confesiones...*, op. cit., pág. 61.

<sup>26</sup> DALÍ, Salvador, *Vida secreta*, Barcelona, eds. Empúries, S.A., 1993, pág. 86.

<sup>27</sup> «Por consiguiente, tu comida de la noche puede ser, debe ser y será, tras esos quince minutos de deliciosa espera, de la índole más frugal. En otras palabras, te aconsejo no comer en esta noche sino una sopa de habas muy clara, dentro de la cual puedes sumergir un par de cangrejos, y como segundo plato ni más ni menos que la cabeza de una perca cocida con hinojo. Terminarás con sus ojos y podrás tomar, como suplemento, uno de los de la cabeza que está comiendo tu mujer, la cual te lo dejará coger con una amable y comprensiva sonrisa.



El punto de partida de todas estas invenciones ópticas y complejos artilugios de dudoso funcionamiento real radica, posiblemente, en aquellos «aparatos médicos» y aquel maravilloso «teatro óptico» que Dalí, como él mismo explica, había podido contemplar en la habitación del señor Traiter, su profesor de la escuela en los años infantiles:

«Había multitud de objetos que probablemente eran aparatos médicos cuya utilización desconocía, y que me atormentaban por la ambigüedad escabrosa de sus formas explícitas. Pero, por encima de todo, estaba el esplendor irresistible de una gran caja cuadrada que era el objeto central de todos mis éxtasis. Era una especie de teatro óptico que satisfizo plenamente la ilusión de mi infancia. Nunca logré determinar ni reconstruir del todo en mi mente como era. Según recuerdo, todo se veía como a través de un agua muy limpia y estereoscópica, que era sucesivamente y continuamente coloreada con las irisaciones más variadas. Las propias pinturas estaban contorneadas y punteadas de agujeros de color iluminados por detrás y se transformaban de una en otra de modo incomprendible comparable sólo a las metamorfosis de las

la bola y que tus ojos puedan poseerlo aislado... Siendo el momento más propicio... el de los últimos rayos oblicuos del sol, escogerás precisamente ese momento para colocar tus cinco araneariums en línea recta ante la bola de cristal. Mirando a través de las cinco telarañas, quedarás maravillado al ver la bola, en virtud de los rayos del sol poniente, volverse irradiada con las tintas de la más sutil y dorada madreperla de miles de arco iris», en *Ibidem*, págs. 84-89.

<sup>29</sup> «Coge el esqueleto de un erizo de mar de tamaño insólito por lo grande. Contra la abertura pentagonal formada por lo que es conocido como la linterna de Aristóteles, coloca la cara cóncava de un lente, que puede ser afianzada en su sitio con un poco de cera. Entonces, toma la tela de una araña y forma con ella unas líneas a través de la lente, enlazando los cinco puntos del pentágono como para formar una estrella. En el extremo opuesto del caparazón del erizo de mar haz un agujero con una barrena, lo bastante grande para acomodar en él una pequeña lente de aumento. Entonces verás por primera vez en tu vida, puesto que antes de mí nadie había tenido la idea de mirar a través de un nuevo agujero, artificialmente barrenado, al interior de un erizo de mar; verás, repito, el interior de una de las más bellas cúpulas naturales... y el centro de esta cúpula —que puede ser comparada a la del Panteón de Roma— se corresponde con la del cielo, redonda la una, pentagonal la otra. Te ruego que mantengas ésta sobre tu cuadro, de suerte que su reducida imagen aparecerá en ella. Esta prueba es algo que debes experimentar por ti mismo. Pues si el cuadro, observado en tales condiciones, a través de un telescopio semejante, se te muestra concluido, es porque está verdaderamente concluido, y si se te muestra inacabado, es porque verdaderamente lo está», en *Ibidem*, págs. 75-77.

imágenes llamadas 'hipnagógicas', que se nos aparecen en el estado de 'semisueño'. Fue en este teatro maravilloso del señor Traiter donde vi las imágenes que más me conmovieron para el resto de mi vida»<sup>30</sup>.

El mes de diciembre de 1918 Dalí participó en una exposición colectiva, la primera del artista, que se celebró en los Salones de la Societat de Concerts en el Teatro Principal de Figueras, actual Teatro-Museo Dalí. Parece ser que fue entonces, y gracias al evento, cuando el artista vendió sus dos primeras obras<sup>31</sup>. El comprador, Joaquim Cusí Fortunet, resultó ser un buen amigo de su padre y, según expone Ian Gibson en la última biografía publicada sobre el ampurdanés, era también «propietario de los florecientes Laboratorios del Norte de España, especializados en productos oftalmológicos»<sup>32</sup>. El joven Dalí debió escuchar las conversaciones que el notario, padre del artista, y Cusí Fortunet hubiesen podido entablar ocasionalmente, y en las que seguramente no debieron faltar los cambios de impresiones acerca del trabajo y negocios de ambos. Es probable, incluso, que el propio Dalí alentado por la curiosidad hubiera tomado contacto, bien a través del amigo de su padre, bien por la contemplación de manuales especializados, con las detalladas planchas anatómicas sobre todo tipo de patologías oculares, ilustradas en muchas ocasiones con gran minuciosidad artística<sup>33</sup>.

No sabemos hasta qué punto pudieron influir en Dalí todas estas experiencias infantiles y adolescentes, pero parece razonable no descartarlas si tenemos en cuenta que fue él mismo quien insistió en evocarlas una y otra vez a través de sus escritos. Lo cierto es que se podría establecer una lar-

<sup>30</sup> DALÍ, Salvador, *Vida...*, 1993, *op. cit.*, pág. 43.

<sup>31</sup> DALÍ, Anna María, *Noves imatges de Salvador Dalí*, Barcelona, ed. Columna, 1988, pág. 14. Citado por GIBSON, Ian, *La vida desaforada de Salvador Dalí*, Barcelona, ed. Anagrama, 1998, pág. 100.

<sup>32</sup> GIBSON, Ian, *La vida...*, *op. cit.*, pág. 100.

<sup>33</sup> «Mais l'Art en matière d'ophtalmologie ne perd jamais ses droits dans la représentation de l'organe. Le progrès s'affirme encore lorsque l'artiste se transforme en anatomiste dans sa description iconographique; en particulier, les premières représentations du fond d'oeil ont fait appel à des aquarellistes autrichiens ou allemands particulièrement doués». AMALRIC, Pierre (membre de l'Académie Nationale de Médecine), en «¿Pourquoi collectionner?», *L'oeil*, núm. 468 (enero-febrero 1995), pág. 74.

ga lista de «artilugios óptico-dalinianos» clasificados en relación a su funcionamiento más o menos de carácter simbólico. El propio artista elaboró, al menos en alguna ocasión, listados de inventos<sup>34</sup> (desde los más puramente materiales o formales a los más simbólicos), gran parte de ellos relacionados con el fenómeno óptico: «gafas con caleidoscopio y lentillas espectrales, a través de las cuales todos los objetos tomarían un aspecto nuevo»<sup>35</sup>.

Dalí tenía en gran consideración a Gerard Dou (1613-1675), pintor discípulo de Rembrandt, al que había conocido a través de la colección de libros de arte Gowans que poseyó desde pequeño; según él se trataba de «el primer pintor estereoscópico». Gibson, en la ya mencionada biografía sobre nuestro artista, escribe: «Dalí le dijo a Luis Romero que estaba convencido de que Dou era 'el primer pintor estereoscópico' y que había creado sus pares de cuadros casi idénticos para ser contemplados a través de algún artilugio óptico aún no documentado. Según Dalí, no podía ser una coincidencia que el científico Cornelius van Drebbel, muerto en Leyden en 1636, hubiera inventado un aparato considerado como el primer microscopio. En efecto, Leyden era entonces un centro de investigación de la óptica»<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> «he inventado un nuevo método somnífero, método que algún día deberá figurar en la antología de mis inventos», en DALÍ, Salvador, *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998, pág. 35. Obsérvese que Dalí menciona una «antología de inventos» que, sin lugar a dudas, le hubiera gustado materializar. Nos encontramos con un artista que, partiendo del interés manifiesto que concede al universo de aparatos que protagonizan algunas de sus obras pictóricas más significativas: *La miel es más dulce que la sangre* (1927) y *Aparato y mano* (1927), interés que se constata igualmente en su texto «Sant Sebastià» (publicado por primera vez en *L'Amic de les Arts* (Sitges), núm. 16 (julio de 1927), págs. 52-54), fantasea con la idea del artista inventor capaz de crear máquinas geniales.

En septiembre de 1932, Dalí escribe a J. V. Foix una carta donde le comunica «las últimas resoluciones con respecto a los 'objetos surrealistas', y añade el artista: «Lejos de todo pesimismo cósmico, ha sido propuesta la fabricación de objetos surrealistas 'ciegos', que serán realizados inmediatamente en París», en SANTOS TORROELLA, Rafael, *Salvador Dalí corresponsal de J. V. Foix. 1932-1936*, Barcelona, ed. Mediterrània, 1986, pág. 79. Acerca de los diferentes tipos de «objetos ciegos» a los que se refiere Dalí en la carta dirigida a Foix, ver DALÍ, Salvador, «Objects psychosomatiques-anamorphiques», *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (París), núm. 5 (1933), págs. 45-48.

<sup>35</sup> COWLES, Fleur, *Dalí. La vie d'un grand excentrique*, París, ed. René Julliard, 1961, pág. 180.

Como vemos, no son pocas las experimentaciones de Dalí en este terreno. Quizá, él mismo esperaba encontrar ese «artilugio óptico no documentado» (que, según Dalí, Dou había creado) a través de sus curiosas, aunque poco fiables, interpretaciones sobre la visión del artista en relación a su obra. No resulta extraño comprender, entonces, la fantástica recreación que Dalí hizo del modo en cómo debe pintarse un cuadro estereoscópico mediante la supuesta utilización de uno de sus recurrentes artilugios ópticos, que, en este caso, tiene que ver con la mirada privilegiada del ojo de las moscas, y qué él mismo explicó, en 1964, en *Diario de un genio*:

«La gran tragedia de la pintura tuvo lugar el año en que nacieron, en la ciudad de Delft, Vermeer, el ojo visceral del mejor pintor del mundo, y Lenguedoc, el descubridor del ojo mecánico y sublime del primer microscopio preelectrónico. Los dos ojos trascendentales de la humanidad no se conocieron antes de que hoy, día de la Santa Cruz, vuestro divino, complicado y humilde servidor lograra superponerlos, produciendo la ecuación matemática de Moire, la que produce la tercera dimensión, que es y será la droga, la mescalina suprema y buena para la salud de la pintura venidera. Dedico canónicamente mi invención al inco-rrupto San Narciso, patrón de las moscas.

Concebida en el epicentro de la estación de ferrocarril de Perpignan, ésta es la receta para pintar superetereóricamente: 1. Grabar en plancha de oro las facetas parabólicas de los ojos de las moscas. 2. Barnizar la plancha ofreciendo la máxima difracción de la luz. 3. Imprimir una idéntica matriz de ojos de mosca, lo cual producirá Moire. 4. Verificar sucesivas veladuras, microfísicamente estructuradas, de ojos de mosca con soportes químicos que, comportando crecientes coeficientes de difracción, romperán la luz produciendo combinaciones de Moire siempre más próximas de la punta de vuestra nariz atónita, curiosa y en creciente admiración de mi inteligencia sin igual. Y 5. Veréis salir a un metro del cuadro las milagrosas moscas de San Narciso y, para convenceros de que no vuelan, pero sí de que están pintadas, tendréis que

<sup>36</sup> ROMERO, Luis, *Todo Dalí en un rostro*, Barcelona, ed. Blume, 1975, pág. 160. Citado por GIBSON, Ian, *La vida...*, op. cit., pág. 672.

tocarlas con vuestro dedo, el cual, y por el mismo precio, podréis introducirlo en el mismísimo ojo de mi genio»<sup>37</sup>.

Salvador Dalí, ferviente admirador de las moscas, elaboró algunas teorías más acerca de la calidad óptico-perceptiva de los ojos con «tres mil lupas parabólicas» de estos insectos, que, como viene siendo habitual en el artista, había descubierto en la estación de Perpignan<sup>38</sup>. Como es lógico, tratándose de Dalí, no dudó en establecer una relación de semejanza entre los ojos portentosos de las moscas y los suyos propios: «Una mosca se posa sobre una mancha de café. Inclino la cabeza y observo sus ojos saltones, afacetados... yo, Dalí... soy, sin duda, el único ser humano capaz de ver y, por lo tanto, de pensar como una mosca»<sup>39</sup>.

Dalí, inteligente y sagaz, se comporta como una especie de esponja que absorbe multitud de ideas que, una vez asentadas y erosionadas por el paso del tiempo, el artista reelabora, reinterpreta y recrea en su mente. En efecto, la identificación de la mosca y el ojo está presente con anterioridad en Bataille, cuando en *Historia del ojo* nos cuenta como «una mosca volvía una y otra vez a posarse sobre el muerto. Ella la ahuyentó, pero, de repente, lanzó un pequeño grito. Sucedió algo extraño: en el ojo del muerto, la mosca se desplazaba suavemente sobre el globo vítreo»<sup>40</sup>.

No hay duda de la importancia que el órgano sensorial al que nos venimos refiriendo había suscitado en los surrealistas, para los que el objetivo principal se centraba en el interés y significación simbólica que el ojo implica. Pero, además, éste supone el principal instrumento de trabajo para el artista. Las manos son las encargadas de llevar a cabo la ejecución material de sus obras, pero los ojos actúan como proyectores de imágenes, reales o no, en el lienzo. Cézanne había comentado en una ocasión: «Monet no es más que un ojo. Pero, Dios mío, ¡qué ojo!»<sup>41</sup>. El ojo sería el instrumento mediante el cual el artista es capaz de recoger cualquier tipo de percepción exterior para, posteriormente, reelaborar la idea en el interior de su men-

te y poder, tras un proceso de maduración interior, dar salida al resultado final, es decir, a la obra de arte. No en vano, Dalí había escrito: «La pintura es la imagen amada que entra por los ojos y se derrama por la punta del pincel»<sup>42</sup>.

En todos los artilugios ópticos inventados por Dalí está presente la idea del ojo del artista como vehículo capaz de transportarnos a otras realidades, a un mundo de hipnosis y de imágenes oníricas. «Los objetos surrealistas responden a un deseo de verificación tangible del mundo de los sueños»<sup>43</sup>, defendía Dalí. Es probable que el artista pocas veces pusiera en práctica estos inventos en la intimidad de su taller, aunque lo realmente interesante es el entramado teórico y la fuerte carga simbólica que envuelve estas creaciones artísticas. Su estudio es amplio y complejo, y merece una mayor dedicación y desarrollo pendiente de ser elaborado. Sin embargo, y siendo consciente de que sobre este tema queda mucho por decir, me gustaría terminar esta pequeña inmersión al mundo de los artilugios ópticos dalinianos con unas palabras de Salvador Dalí que expresan mucho acerca de esta cuestión:

«Otra actividad involuntaria e irresponsable, que los surrealistas han considerado y utilizado en primer plano, es el sueño. El sueño constituye nada menos que la mitad de la vida del hombre, además si tenemos en cuenta los fragmentos de sueño que surgen y perduran a través del estado de vigilia, ensueños, fantasías diurnas, azar objetivo organizado oníricamente, etc, etc, podremos afirmar sin exageración que el hombre sueña sin interrupción. Todo el esfuerzo surrealista en este terreno consiste en volver a dar al mundo de los sueños la misma credibilidad fetichista que a la realidad. Esta aspiración se materializa en la invención capital de los objetos oníricos, objetos copiados minuciosamente de ciertos objetos turbadores, raros y misteriosos a los cuales nos está permitido acercarnos

<sup>37</sup> DALÍ, Salvador, *Diario...*, op. cit., pág. 235.

<sup>38</sup> DALÍ, Salvador, *Lettre ouverte à Salvador Dalí*, París, eds. Albin Michel, 1966, págs. 71-72.

<sup>39</sup> DALÍ, Salvador, *Confesiones...*, op. cit., págs. 394-395.

<sup>40</sup> BATAILLE, Georges, *Historia del ojo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997, págs. 127-128.

<sup>41</sup> VOLLARD, Ambroise, *Paul Cézanne*, París, Galerie A. Vollard, 1914, pág. 88. Citado por SOLANA, Guillermo, *El Impresionismo: La visión original*, Madrid, eds. Siruela, 1997, pág. 20.

<sup>42</sup> DALÍ, Salvador, *Diario...*, op. cit., pág. 216.

<sup>43</sup> ADES, Dawn (Introducción) y DALÍ, Salvador, «Unpublished Film Scenario by Salvador Dalí», *Studio International* (Londres), vol. 195, núm. 993-994 (1982), pág. 74.

únicamente en el sueño, con el fin de hacer entrar en colisión constante los mencionados objetos delirantes con los otros objetos usuales cotidianamente

mente en la realidad. El sueño, como la escritura automática... devuelve a cada uno la llave de la poesía»<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> «Unaltra activitat involuntaria i irresponsable, que els surrealistes han considerat i hutilitssat en primer pla es naturalment el somni. El somni constitueix no res menys que la maitat de la vida de l'homa, a mes si tenim en conte, els fragments de somni que surgeixen i perduren a través l'estat de vetlla, ensomnis, fantasias diurnas, hatssar objectiu horganitssat honiricament ect, ect, podrem afirmar sense etjageracio que l'homme sommia sense interrupcio, tot lesforç surrealista en aquest terreny consisteix en redonar al mon dels sommis el mateix credit de verificacio fetichista que a la realitat, aquesta aspiracio es materialita en l'invencio capital dels objectes honirics,

objectes copiats minuciosament de certs torvadors, rars i misteriosos objectes a als quals ens a estat permes hunicament d'acostarnos en el somni, a fi de fer entrar en collicio constan els dits objectes delirants, em els altres objectes husuals i aixo cotidianament, en la realitat. El somni, com l'escriptura automatica... retorna a cadascu la clau de la poesia», en DALÍ, Salvador, «Per un tribunal terrorista de responsabilitats intellectuals» (conferencia pronunciada por Dalí en abril de 1934 en el Ateneo Enciclopédico popular. Manuscrito original en el Archivo de la Fundación Gala-Salvador Dalí de Figueras). Recogido en FANÉS, Fèlix, *Salvador Dalí...*, op. cit., págs. 255-260.





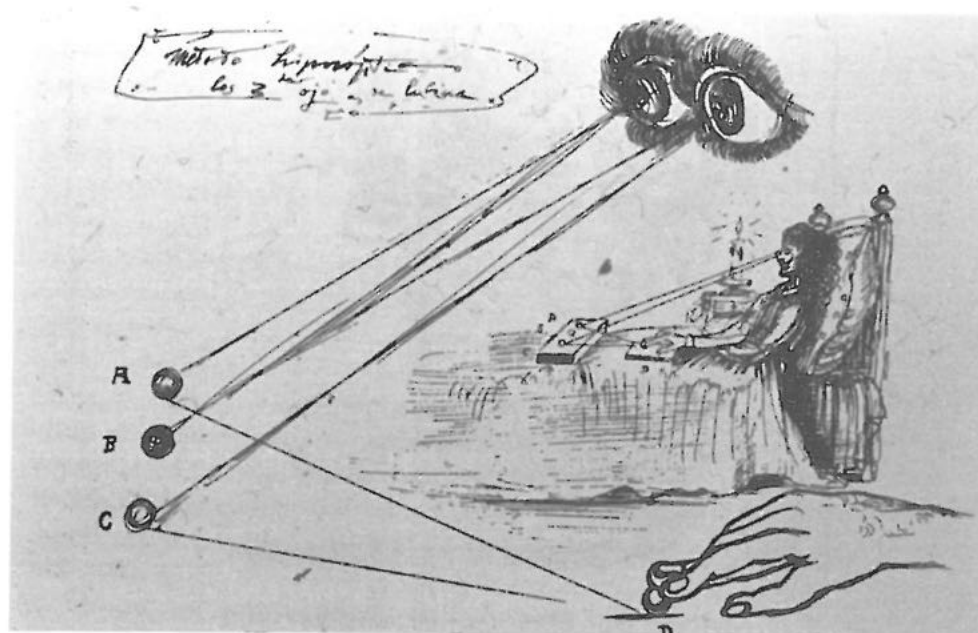
1.—Fotografía de Dalí publicada en *The Atlanta Journal*, 21.9.1941.



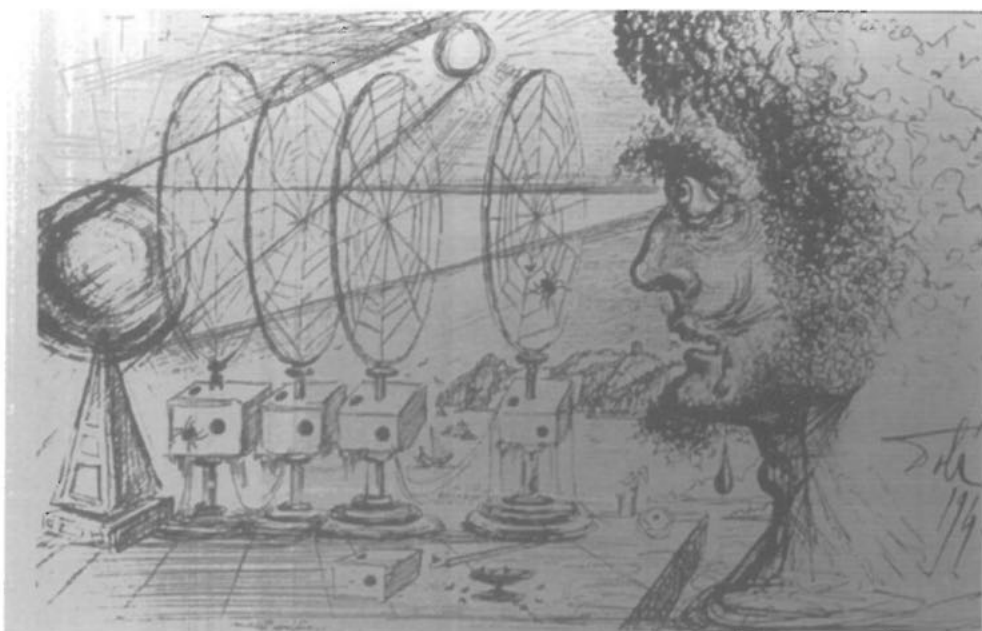
2.—Fotografía de Dalí publicada en *TIME*, 28.12.1942.



3.—Fotografía de Dalí publicada en News Week, 1.9.1941.



4.—Salvador Dalí, Método hipnótico de tres ojos de lobos de mar (1948).



5.—Salvador Dalí, *Utilización retrospectiva del aranearium* (1948).



6.—Salvador Dalí, *El ojo de cristal del pintor* (1948).

---

## Notas sobre un enfoque histórico de la arquitectura del siglo XX en España

EMILIO ÁNGEL VILLANUEVA MUÑOZ

Por razones estrictamente cronológicas, las visiones de conjunto de la historia de la arquitectura española de la última centuria sólo han sido posibles en la década de los años noventa, y aún así, con el condicionante que supone el estudio de las tendencias actuales. El año 2000 tampoco está muy distante de estas circunstancias, pero la perspectiva que proporciona como fin de una larga etapa invita a una revisión, en torno a la que vamos a destacar algunas notas sobre a un enfoque histórico de la arquitectura del siglo XX en España.

Las visiones de conjunto que se han aportado en la última década, como la interesante *Arquitectura española del siglo XX*<sup>1</sup> de Miguel Ángel Baldellou y Antón Capitel y la bien documentada *Arquitectura española. Siglo XX* de Ángel Urrutia<sup>2</sup>, publicadas respectivamente en 1995 y 1997, cubren prácticamente en su totalidad el panorama histórico de la centuria, superando eficazmente los problemas que se les plantean en los primeros años por el límite temporal impuesto al pertenecer a colecciones con volúmenes ya publicados que estudian la época anterior, o las dificultades que entraña el análisis de los tiempos más recientes. Pero lo más importante es que trabajos como éstos ponen fin a una historia por entregas o por parcelas

temporales, que a modo de *collage*, habían ido configurando el desarrollo de la arquitectura de estos cien años.

Para afrontar una historia de la arquitectura del siglo XX se debe comenzar por fijar el ideario teórico dominante en el pensamiento arquitectónico del período, sin olvidar otros idearios y otras arquitecturas que basados en valores diferentes se mantienen al margen o se le enfrentan. Resulta evidente que la arquitectura de la última centuria ha tenido como eje el Movimiento Moderno. Es por tanto alrededor de éste como debe plantearse una visión histórica, sin excluir planteamientos críticos o alternativos que matizarán y valorarán en su justa medida aquello que hoy nos parece esencial.

Este hecho, en principio básico, conlleva sin embargo notorias contradicciones que han condicionado el enfoque histórico de una arquitectura cuyo núcleo central es el Movimiento Moderno, porque entre los principios que le definen está su ahistoricidad y su internacionalidad, resultando pues paradójico afrontar el análisis histórico de algo que se postula como moderno, es decir, no histórico, y hacerlo además circunscribiendo a una nación lo que es de naturaleza internacional.

Sin profundizar en estos aspectos estudiados por la teoría de la arquitectura<sup>3</sup>, no es menos cierto que

<sup>1</sup> BALDELLOU, Miguel Ángel y CAPITEL, Antón. *Arquitectura española del siglo XX*. Summa Artis, vol. XL. Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

<sup>2</sup> URRUTIA, Ángel. *Arquitectura española. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1997.

<sup>3</sup> TAFURI, Manfredo. *Teorías e historia de la arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*. Barcelona, Laia, 1972.



los primeros historiadores destacados del Movimiento Moderno encontraron en la historia un instrumento eficaz para la difusión y justificación de las nuevas ideas arquitectónicas, rastreando sus orígenes en el siglo XIX y centrándose en sus «pioneros» como empezó haciendo Nikolaus Pevsner en 1936<sup>4</sup>, buscando en el «espacio» y el «tiempo» el «futuro de una nueva tradición» como propuso Siegfried Giedion en 1941<sup>5</sup> o historiando en sentido estricto «la arquitectura moderna» como concluyó Bruno Zevi en 1950<sup>6</sup>. De ahí muy pronto se pasó a una historia en la que el Movimiento Moderno era considerado como el final de un largo proceso que se inicia con la Ilustración, analizando todo ese período histórico desde la perspectiva de la modernidad como sistematizó Leonardo Benevolo en 1960<sup>7</sup>.

Volviendo al caso de España, la utilización de la historia como instrumento de difusión y justificación de la nueva arquitectura fue asumida desde mediados de siglo. Así, tras el libro de Bernardo Giner de los Ríos *50 años de arquitectura española (1900-1950)*<sup>8</sup>, apareció el trabajo de Carlos Flores *Arquitectura española contemporánea*<sup>9</sup>, donde se estructuraba el proceso histórico desde los antecedentes en el siglo XIX hasta las aportaciones de los años próximos a su fecha de edición, 1961. La publicación de esta obra clave coincide significativamente con el afianzamiento definitivo de la arquitectura moderna en nuestro país, en una versión renacida y acrítica del Racionalismo.

El interés de este libro propició que su imagen de catálogo e incluso su título se repitiera en una serie de publicaciones sucesivas que de alguna ma-

nera prolongaban y actualizaban esa historia en sucesivas entregas, con los libros titulados reiterativamente *Arquitectura española contemporánea* de Lluís Domènech Girbau<sup>10</sup>, Eduard Bru y Josep Lluís Mateo<sup>11</sup>, y Xavier Güell y Joseph Rykwert<sup>12</sup>, dedicados respectivamente a las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta, o el preparado por Richard C. Levene, Fernando Márquez Cecilia y Antonio Ruiz Barbarín<sup>13</sup> correspondiente al período 1975-1990, ediciones todas ellas con un potente aparato gráfico cuyo objetivo era difundir de manera inmediata una selección de obras ejemplarizantes de la arquitectura moderna.

A partir de la publicación del libro de Carlos Flores en 1961, la historia de la arquitectura española del siglo XX se ha construido fundamentalmente sobre el Movimiento Moderno, pero también, y esto es importante para el asunto que aquí tratamos, desde el Movimiento Moderno. Sólo de forma excepcional se ha formulado una historia al margen o contra, y especialmente en los últimos años han comenzado a aparecer visiones tras o después del Movimiento Moderno.

Unas historias hechas desde el Movimiento Moderno son las que sustentan estudios de períodos concretos de la primera mitad del siglo XX, como el trabajo de Oriol Bohigas titulado *Arquitectura Española de la Segunda República*<sup>14</sup>, o los que centran su investigación en la arquitectura de la posguerra, con títulos tan expresivos como *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España* de Lluís Domènech<sup>15</sup> o *Cuando se quiso resucitar la arquitectura* de Carlos Sambricio<sup>16</sup>, autor también

<sup>4</sup> PEVSNER, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design*. London, 1936. Trad. cast.: *Pioneros del Diseño Moderno de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires, Infinito, 1972 (3.ª edición, 1.ª 1958).

<sup>5</sup> GIEDION, Siegfried. *Space, Time and Architecture*. Cambridge, Harvard University, 1941. Trad. cast.: *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona, Científico Médica, 1955.

<sup>6</sup> ZEVİ, Bruno. *Storia dell'Architettura Moderna*. Torino, Einaudi, 1950. Trad. cast.: *Historia de la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires, Emecé, 1955.

<sup>7</sup> BENEVOLO, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*. Bari, Laterza, 1960. Trad. cast.: *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999 (8.ª edición, 1.ª 1963).

<sup>8</sup> GINER DE LOS RÍOS, Bernardo. *50 años de arquitectura española (1900-1950)*. México, Patria, 1952. Reed. *Cincuenta años de arquitectura española II*. Madrid, Adir, 1980.

<sup>9</sup> FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Madrid, Aguilar, 1961.

<sup>10</sup> DOMÈNECH GIRBAU, LLuís. *Arquitectura española contemporánea*. Barcelona, Blume, 1968.

<sup>11</sup> BRU, Eduard y MATEO, Josep Lluís. *Arquitectura española contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

<sup>12</sup> GÜELL, Xavier (ed.) y RYKWERT Joseph (introducción). *Arquitectura española contemporánea. La década de los 80*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990.

<sup>13</sup> LEVENE, Richard C., MÁRQUEZ CECILIA, Fernando y RUIZ BARBARÍN, Antonio. *Arquitectura española contemporánea, 1975-1990*. Madrid, El Croquis, 1989.

<sup>14</sup> BOHIGAS, Oriol. *Arquitectura Española de la Segunda República*. Barcelona, Tusquets, 1970.

<sup>15</sup> DOMÈNECH, LLuís. *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Barcelona, Tusquets, 1978.

<sup>16</sup> SAMBRICIO, Carlos. *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983.

de la historia de la arquitectura de un volumen dedicado al arte del siglo XX, escrito desde la misma perspectiva, y cuyo contenido se limita a la primera mitad de la centuria<sup>17</sup>.

Desde estos planteamientos se ha ido articulando una historia de la primera mitad del siglo XX basada en el debate de la modernidad frente a la tradición, con corrientes renovadoras y progresistas frente a tendencias historicistas y conservadoras, una visión hasta cierto punto simplista que se hace más real y compleja cuando al profundizar apreciamos la solapación de corrientes y el enmascaramiento de actitudes, pero que en definitiva, no es más que fruto de una investigación hecha desde la perspectiva del Movimiento Moderno.

La historia de la segunda mitad de la centuria no se muestra tan diáfana. El debate en torno a la modernidad que tan eficaz resulta en la interpretación de la primera ahora se descompone. La crisis del Movimiento Moderno afectará a la producción arquitectónica, pero también va a poner en cuestión los principios en los que se basa una historia hecha desde sus planteamientos.

Ante esta situación, para la historia de la segunda mitad de siglo se han barajado parámetros de interpretación diferentes a la lógica que sustenta la división en períodos y tendencias de la primera. Se ha optado por la utilización de elementos estructuradores más neutros, como las etapas temporales, especialmente por décadas, o la definición, mucho más comprometida, de corrientes que prolongan o son alternativa crítica del Movimiento Moderno, con variantes e interferencias que producen un panorama bastante confuso. Otra solución consiste en recurrir al terreno menos resbaladizo de la obra de autor, y convertir la historia de la segunda mitad de la centuria en una sucesión, lo más coherente posible, de trayectorias profesionales de arquitectos destacados.

Esta alternativa tiene en parte su justificación en la importancia que la obra de autor ha adquirido en la historia de la arquitectura española del siglo XX. La información básica sobre la producción

arquitectónica se consigue mediante artículos de revistas especializadas, muy centrados en obras y autores concretos, y en monografías muy personalizadas. Esta «base de datos» ha terminado influenciando las síntesis generales que se organizan en un tanto por ciento muy elevado desde la perspectiva de sucesivos estudios, casi monográficos, de los arquitectos sobresalientes y el análisis de sus obras significativas.

Es verdad que este fenómeno de personalización lo encontramos en el modo en que se dio a conocer la historia de la arquitectura moderna, reducida eficazmente desde un punto de vista publicitario a un puñado de muy grandes arquitectos, algunos de los cuales desarrolló además un papel de protagonista que ha terminado tintando la arquitectura contemporánea con un fuerte personalismo. Sin embargo, este aspecto tiene en España un tratamiento especial que, en su origen, podemos remontar a la forma en que comenzó definitivamente a difundirse el Movimiento Moderno a mediados de siglo. Frente a la importancia del grupo, del trabajo en equipo, que caracterizaría el Racionalismo de los años treinta, siguiendo planteamientos muy ortodoxos, la difusión de la arquitectura moderna a partir de finales de los años cuarenta se hizo desde el autodidactismo, desde la obra personal y frecuentemente aislada de creadores que individual y empíricamente iban aportando su grano de arena a la formación de una nueva arquitectura. Esta situación, frecuente durante los últimos años cuarenta y los cincuenta, ha venido a reforzarse a partir de los años setenta con la crisis del Movimiento Moderno y el relanzamiento de la idea del arquitecto-artista con una poética personal; complicándose a finales de siglo con la consolidación de una sociedad de consumo donde muchas veces el arquitecto se convierte en una firma, en una marca comercial, donde el prestigio de su nombre aparece como garantía indiscutible de la calidad del producto.

Esta personalización que caracteriza la producción arquitectónica y que influye en los criterios de estructuración y desarrollo de su historia, alcanza también a los enfoques con que ésta se plantea. Hay algunos trabajos de historia de la arquitectura española del siglo XX que están escritos desde posturas o convicciones personales, es decir, son interpretaciones que por encima de una supuesta objetividad científica, siempre discutible, están redac-

<sup>17</sup> SAMBRICIO y RIVERA-ECHEGARAY, Carlos. «Arquitectura». En; SAMBRICIO y RIVERA-ECHEGARAY, Carlos, PORTELA SANDOVAL, Francisco y TORRALBA SORIANO, Federico. *El siglo XX. Historia del Arte Hispánico*, vol. VI. Madrid, Alhambra, 1980, págs. 1-124.

tados en defensa de unas ideas concretas, absolutamente legítimas, pero en ocasiones hasta cierto punto particulares.

Frente al laconismo que han mostrado los arquitectos españoles en otras épocas, en las que se lamenta la falta de escritos en donde expusieran sus teóricas, los de la segunda mitad del siglo XX se han caracterizado en cambio por una fecunda y positiva locuacidad en el campo de la historia. Singularmente de una historia contemporánea de la que ellos mismos en ocasiones son también protagonistas. Algunos de los mejores arquitectos españoles de las últimas décadas son a su vez autores de importantes reflexiones históricas de etapas anteriores a sus proyectos, pero también, de períodos próximos o durante los cuales han diseñado sus más destacadas obras. Los nombres son bastante numerosos y conocidos, pudiendo añadir a los ya citados Oriol Bohigas<sup>18</sup> y Lluís Domènech Girbau<sup>19</sup>, una larga lista que podía comenzar por César Ortiz-Echagüe<sup>20</sup>, Antonio Fernández Alba<sup>21</sup>, Juan Daniel Fullaondo<sup>22</sup>, Helio Piñón<sup>23</sup>, Rafael Moneo, etc. Esta característica de la historiografía sobre la arquitectura del siglo XX, que en sí misma tiene elementos muy positivos, debe de manejarse con la conciencia de cuales son los postulados desde los que se formula. Baste como ejemplo un comentario de Ignasi de Solà-Morales: «La idea de que en España no había 'arquitectura moderna' es una versión creada por el propio 'grupo R', que hizo de esta valoración el negativo sobre el que montar su propio programa»<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> BOHIGAS, Oriol. «La arquitectura moderna en España». En DORFLES, Gillo. *La arquitectura moderna*. Barcelona, Ariel, 1980, págs. 187-200.

<sup>19</sup> Ver nota 10.

<sup>20</sup> ORTIZ-ECHAGÜE, César. *La arquitectura española actual*. Madrid, Rialp, 1965.

<sup>21</sup> FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *La crisis de la arquitectura española (1939-1972)*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.

<sup>22</sup> FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, María Teresa. *Historia de la arquitectura contemporánea española I. Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces)*. Madrid, Káin, 1994, e *Historia de la arquitectura española contemporánea II. Los grandes olvidados*. Madrid, Káin, 1995.

<sup>23</sup> PIÑÓN, Helio. *Arquitecturas catalanas*. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1977.

<sup>24</sup> SOLÀ-MORALES, Ignasi de. «Arquitectura española contemporánea: balbuceos y silencios». En AA.VV. *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pág. 195.

El debate en torno a la modernidad se ha desarrollado unido a otro no menos interesante, el centrado en la dualidad nacional/internacional. La arquitectura española que comenzó el siglo buscando su esencia nacional lo ha terminado formando parte del proceso de globalización cultural que caracteriza nuestros días, con destacados arquitectos españoles que proyectan obras en los países más avanzados del mundo e importantes arquitectos extranjeros que diseñan sus obras para España. Desde este punto de vista, la historia de la centuria parece un largo camino que va desde el nacionalismo a la internacionalidad. Un camino paralelo al de la modernidad, de tal manera que los planteamientos nacionalistas se ha interpretado como miradas hacia el pasado y los internacionalistas como procesos de modernización. Internacionalidad que en los años noventa, dentro del paralelismo que encontramos entre la arquitectura y su historia, ha llegado también a la historiografía, siendo una excelente muestra el libro de Josep Maria Montaner *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*<sup>25</sup>, donde la arquitectura española se estudia formando parte de la arquitectura internacional.

Durante el último cuarto de siglo se ha producido una «territorialización» de la arquitectura española con el desarrollo de una serie de focos periféricos en el País Vasco, Andalucía, Galicia, Valencia, Navarra, Canarias, etc., potenciados por la creación de nuevas escuelas de arquitectura, las comunidades autónomas y su arquitectura pública, las nuevas ideas de adecuación al lugar derivadas de la crisis del Movimiento Moderno, etc. De forma paralela, la investigación histórica se ha interesado también en parcelas geográficas más concretas y desconocidas: por nacionalidades, regiones, comarcas e incluso ciudades, y lo ha hecho extendiendo su conocimiento a diferentes etapas de la centuria, de manera que el panorama histórico del siglo se ha enriquecido «espacialmente» desde el Modernismo hasta nuestros días, poniendo fin a una historia en principio demasiado reducida al binomio Madrid/Barcelona. Esta «territorialización» de la arquitectura y de su historia no está

<sup>25</sup> MONTANER, Josep Maria. *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993.



tampoco exenta de planteamientos ideológicos que la enfocan desde diferentes perspectivas, como no lo está la selección de períodos de estudio o los postulados desde los que se analiza. Todo ello hace más complejo un panorama histórico general, pero al mismo tiempo, con su diferentes visiones, controversias y contradicciones, lo hace más real y acorde con otra de las características de la cultura de fin de siglo: la pluralidad. Una pluralidad imprescindible en el proceso de globalización en el que avanzamos.

Llegado a este punto sólo nos queda «espacio» y «tiempo» para proponer un esquema histórico de la arquitectura española del siglo XX. Para empezar, escogeríamos los cincuenta años centrales, los que van desde 1925 a 1975, como representativos de lo que podíamos llamar núcleo duro del Movimiento Moderno en España, una base relativamente firme sobre la que edificar la historia de la centuria. Por un lado tendríamos la generación de 1925, en el origen de la arquitectura moderna en nuestro país, y por otro el año 1975 en que con la crisis política confluye la cultural que se venía arrasado desde 1968 y la propia crisis del Movimiento Moderno.

La historia que se desarrolla antes de 1925, aparecería así como un período de transición, que mostraría la progresiva desaparición de los planteamientos historicistas que habían caracterizado el siglo XIX, con los últimos eclecticismos o las corrientes de la arquitectura nacional y de los regionalismos, al mismo tiempo que el progresivo nacimiento de una nueva arquitectura desde el Modernismo, que abre el camino como primera ilusión de modernidad, a los pioneros protorracionalistas.

A partir de 1925 aparecen las primeras manifestaciones de la arquitectura moderna, que desembocan en la década de los años treinta con la difusión del Racionalismo que se convierte en el ideario arquitectónico que materializa los anhelos de modernidad, truncados por la guerra civil y la implantación tras ella de una arquitectura que «quiso resucitar» los modelos del pasado.

Tras la primera mitad de siglo en que recogemos perfiles históricos bastante consolidados, afrontaríamos la segunda mitad con criterios metodológicos similares. A finales de los años cuarenta comenzaría a florecer una arquitectura

organicista que consolidada en la primera mitad de los cincuenta permitiría la «recuperación de la vanguardia perdida». Los últimos años cincuenta y la década de los sesenta significarían el triunfo de un Neorracionalismo o Racionalismo acrítico como imagen del desarrollismo de la época, en el centro de una «apasionada discusión» que evidencia los síntomas de crisis del Movimiento Moderno que culmina en los años setenta, con la crisis económica de 1973 y la política con la que termina el anacronismo de la dictadura.

El último cuarto de siglo es el período menos consolidado desde el punto de vista de la historiografía. Manteniendo la estructura general que venimos desarrollando, lo consideraríamos como un período de transición desde el Movimiento Moderno hacia la arquitectura del siglo XXI. Con la década de los setenta empezarían a formularse las primeras alternativas posmodernas, un toque de atención ante los cambios que se estaban introduciendo en la cultura de la imagen y la comunicación, para brillar en los años ochenta con un notorio protagonismo del diseño español que compatibiliza el éxito de los proyectos posmodernos con experimentaciones en la abstracción formal y el avance de la arquitectura tecnológica, todo ello empujado por los preparativos de los acontecimientos de 1992.

La arquitectura de la última década ha destacado por la definitiva internacionalización y por el auge de las corrientes tecnológicas que venían cobrando interés desde los años setenta, reforzadas ahora por la revolución de las nuevas tecnologías. Las dos características son complementarias desde el punto de vista cultural, ya que es la revolución tecnológica, sobre todo en el área de la información, la que está produciendo una globalización que afecta a todos los ámbitos de la vida. Desde la historia de la arquitectura, la internacionalidad y la tecnología estaban entre los principios originales del Movimiento Moderno, de tal manera que su alargada sombra se proyecta hasta fin de siglo, aunque dentro de unos parámetros que en los años veinte y comienzos de los treinta no se podían imaginar. Mirando al futuro son un anticipo de la próxima centuria, apuntando a que el principal motor de la arquitectura del siglo XXI será la tecnología, con el contrapeso que debe significar la defensa del patrimonio natural y cultural.



